

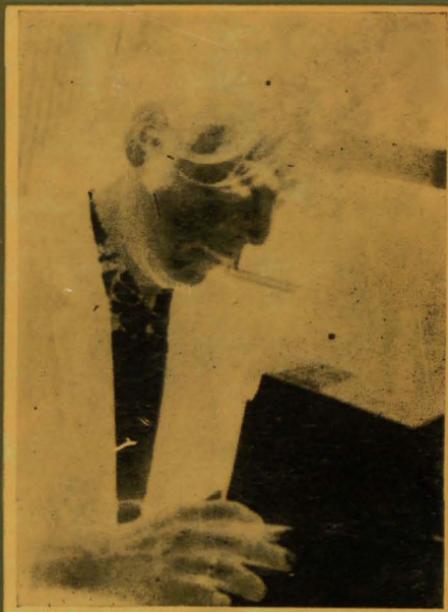
# AGRESION A LA REALIDAD:

## MARIO VARGAS LIOSA

M. ROSA ALONSO, J. J. ARMAS, CARLOS FUENTES

DAVID GALLAGHER, JORGE LAFFORGUE, LUIS LOAYZA

WOLFGANG A. LUCHTING, JULIO ORTEGA, EMIR R. MONEGAL



LETRAS A SU IMÁN

Ej 2/2

4.29.

4.141

AGRESION A LA REALIDAD:  
MARIO VARGAS LLOSA



SERIE letras a su imán

© Inventarios Provisionales, editores.

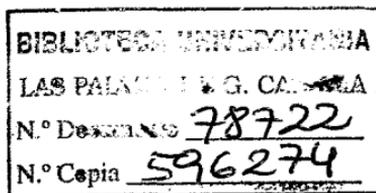
© de las fotografías, A. Gálvez.

Depósito Legal G. C., 180—1971

Imprenta Lezcano. Paseo de Tomás Morales, 15

*Printed in Spain*

*Agresión  
a la  
realidad:  
Mario  
Vargas  
Llosa*



S-2



INVENTARIOS PROVISIONALES

LAS PALMAS 1971



## NOTA PRELIMINAR

*Dejando aparte las razones en parte saludables de los casi tópicos asertos sobre la muerte de la novela —sí que ha muerto, pero sólo desde el punto de vista de lo que tradicionalmente se admite como novela—, pocos son, históricamente, los novelistas a los que pueden darse el apelativo de revolucionarios de la narración por el impacto mortal que han provocado con total universalidad en las convencionales y, hasta su momento, seculares reglas de la narración novelística.*

*Y al remitirnos exclusivamente a la literatura narrada en lengua castellana, la película que pasaría ante nuestros ojos nos presentaría un campo casi yermo, un panorama que raya en lo desolador. No es exageración. Por supuesto que existieron buenos novelistas. Indudable que existen narradores de talla intelectual, o social, suficientemente interesantes como para hacer un estudio de su obra, profundo y minucioso, e incluirlos, in aeternum, en los manuales de literatura que manejan la mayoría de los que quieren aprender y ascender a las cátedras por oposición. Pero esta no es la referencia o el punto que buscamos hoy.*

*Pensamos en algo más: pensamos en una nueva perspectiva de la novela y del ser novelista; en una búsqueda fértil del nuevo lenguaje y estructura de la narración; en un afán sin límites de torpedear a conciencia las viejas y áridas técnicas de esa misma narración; en una autoexigencia de ilimitado personalismo creativo; en una falta total de prejuicio ideológico cuando realmente se trata de realizar una obra de arte escrita. Enumeraríamos más características, pero no creemos que sea indicable en esta ocasión, ni es nuestro interés. Pero, sin temor a equivocarnos y casi sin esfuerzo, podemos admitir la amalgama armónica de todos aquellos presupuestos en la obra del peruano Mario Vargas Llosa.*

*En repetidas ocasiones, surgió la polémica en torno al novelista. Sus dotes, y, en definitiva, sus declaraciones con respecto a las ideas de libertad creativa, a toda costa, doblega dogmas intocables, hasta el momento, al rechazar cualquier tipo de coacción intelectual, entendiendo su compromiso con una intachable y exigente integridad a todos los niveles.*

*Wolfgang A. Luchting, traductor de la obra de Vargas Llosa y uno de sus mejores conocedores, habla en uno de sus trabajos sobre la determinación que tomaron en 1965 Alberto Escobar y él, al acuñar dos nuevos términos para referirse a la literatura peruana: Post Marium Scriptum y*

*Ante Marium Scriptum. Porque no se duda que Mario Vargas Llosa inicia una época como novelista: profesionaliza, en el Perú, la condición del novelista.*

*Pero, puesto que están acuñados estos dos términos, no es trabajoso añadir que marca ese mismo límite en toda la literatura de lengua castellana: se han roto los límites tradicionales. Hay algo nuevo. Esta es la obra de Vargas Llosa.*

*Naturalmente que surgen detractores. Recordando dos ejemplos de crítica patria, el conocido L. J. M. diría que «Hispanoamérica no ha dado nada después de Vallejo y Neruda»; y el famoso novelista J. M. G. saluda a los boomizados latinoamericanos, con el siguiente agrio comentario: «Son barrocos, vacíos y faltos de toda inspiración».*

*Por supuesto que existe un resquemor académico a este lado del Atlántico. Vayan para ellos —y los que piensan como ellos— el recuerdo unánime de la crítica con respecto a la obra de Vargas Llosa. Tampoco hace falta decir que precisamente fueron Vallejo y Neruda, sin olvidar antes a Darío, los que hicieron o enseñaron a andar a los latinoamericanos en esta materia, y sabemos de sobra el pobre sentido que tienen los términos barroco, vacío, etc.... en bocas enquistadas sin posibilidad de evolución. Y para Vargas Llosa, este libro como homenaje de reconocimiento.*

MARÍA ROSA ALONSO

# LA CASA VERDE Y EL IDIOMA

Complejo y difícil, como este oscuro mundo hispanoamericano, todo lo más iberoamericano, pero jamás latinoamericano, diga quien diga lo que quiera decir, es esa cabal expresión suya en la *La casa verde*; un perdido rincón, pero extenso, de una amplitud que en el espacio agobia, entre Piura e Iquitos, al norte del Perú, la patria de Mario Vargas Llosa.

De Piura nada sabíamos, como no fuera que está no lejos de Paita, antiguo puerto colonial, donde vivió y murió la brava y estupenda Manuelita Sáenz, la amante de Bolívar. De Iquitos nos enteramos de no sé qué alzamiento militar de hace algunos años; pero toda esa zona gris, casi anónima, de la que ignorábamos casi todo, de la que los lectores medios españoles, apenas si tienen noticia, se nos ofrece, de golpe, adquiriendo una realidad viva, actualísima y presente. Tragamos polvo en Piura; nos sobrecoge la selva en Santa María de Nieva, al lado de la Misión de las monjitas; nos asustan un poco los indígenas huambisas; sabemos que también hay achualas, aguarunas, lamistas, mangaches, muratos, shapras, urakusas; todos beben «culitos de chicha», se pintarrajean aún, co-

men gusanos, y viven en el islote íntimo de su cultura neolítica, que el medio y el ser recóndito de tales criaturas tribales no les permite incorporarse al sistema cultural de los guardias civiles o de los gobernadores, quienes también se emborriachan, atropellan, fornican y «civilizan» con sus métodos.

Junto y revuelto se muestra semejante mundo de personajillos: Fushía, que cuenta al viejo vendedor Aquilino —la criatura más buena de todo el cuadro— su historia de bucanero bravo, que maneja a los indios, al que abandona su mujer, Lalita, al final, para irse con el práctico Nieves, a quien, a su vez, Lalita olvidará, cuando lo encarcelen. Este singular Fushía, podrido de miseria física, y arruinado, vegetará débilmente en un rincón de la selva, asistido por las monjitas, o la piedad del viejo Aquilino. Otro personajillo: el arpista Anselmo, que pone una casa de «habitantas», o mozas del partido, en Piura; sujeto curioso, interesante, que se roba a una criatura ciega, la Antonia, la cual, al morir, le deja una hija: la Chunga, férrea negocianta que, como su padre el arpista, seguirá el buen negocio de *La casa verde*, donde van a escandalizar «Los Intocables», vagos y borrachos sujetos, que forman la banda patotera del pueblo, en su barrio de la Mangachería; uno de los amigos, el sargento Lituma, traerá a su mujer, Bonifacia, la Selvática, que vino de Santa María de Nieva, de la casa del práctico Andrés Nieves y de Lalita, porque Bonifacia, la indígena, fue echada de

la Misión por las monjitas, cansadas de sus locuras. Llegó, pues, la muchacha para el mundo «civilizado» de Piura con su marido Lituma y acabó en *La casa verde*.

Cuando el viejo arpista va a morir, la Selvática buscará al cura, el Padre García, iracundo con aquella gente de «mala vida», al que la chiquillería llama «el quemador», porque una vez provocó el incendio de *La casa verde*. En conversación con el anciano médico, el doctor Zevallos, los dejamos al terminar la lectura de la novela. Ellos preparan el entierro del arpista, cuando el lector levanta los ojos de la última página.

Estos y otros personajes de menor relieve pueblan el mundo de *La casa verde*; criaturas un tanto infrahumanas, en su mayoría, con sus pobres, trabajosas vidas a cuestras, productos de un medio híbrido, enquistado en una geografía difícil, dura, implacable, en ocasiones.

Pero en esta geografía, actualizada por Vargas Llosa, vemos vivir a Aquilino, a Adrián Nieves, Lalita, don Anselmo, la Chunga, Lituma, Bonifacia, Antonia la ciega, el Padre García, el doctor Zevallos, el indio Jum, «Los Intocables», las madres de la Misión y tantos más. Nombres de varón como Nieves o Josefino llamarán la atención del lector de español no hispanoamericano.

Vargas Llosa, conforme a la actual manera de novelar, usa un sistema temporal entrecruzado; el pretérito actualizado en el presente, y el futuro anticipado, en una mágica realización, conforme a

parejos procedimientos usados por Faulkner y, antes, por Joyce o Huxley, con lo que se busca un lector atento, cuya atención vigilante se requiere, porque leer una novela en esta época supone, por parte del lector, un esfuerzo mayor que el exigido en otro tiempo. Destacar este ingrediente del esfuerzo por parte del lector nos llevaría muy lejos.

Los novelistas hispanoamericanos de generaciones nacidas en la última veintena del siglo XIX, como el maestro Gallegos, o autores nacidos en los primeros años de este siglo, como el ecuatoriano Icaza, o el mexicano Azuela, por vía de ejemplo, tenían conciencia de que su español dialectal no iba a ser entendido por el lector no local, así que al final de *Doña Bárbara*, o de *Huasipungo*, o en notas al pie de *Los de abajo*, se insertaba un vocabulario de indigenismos, de topónimos, o de léxico dialectal; pero los novelistas actuales no usan ya tal procedimiento, sino que agrandan el campo expresivo de su lengua, del español de todos, tanto en el estilo directo, como en el indirecto o personal, con un extenso número de voces, sin duda de bastante dificultad en su intelección.

Estoy segura de que la lectura de *La casa verde* ha sido de cierta dificultad para el lector español de la Península, aun para el lector culto, si quiere ser sincero. Y no por la forma moderna del relato, que es usual en la actual novela europea, desde los días del *Ulises* (¿qué novelas no se han escrito en francés desde *Voyage au bout de la nuit*,

1932, de Céline!); no por la complicación de mezclar el estilo directo con el indirecto, truncando *in media res* los capítulos, alterando e intercalando, en una especie de fórmula literaria de los espejos, la acción de los personajes y el tiempo; es que el autor, sin importarle que lo entiendan o no, maneja la torrentera inmensa de un léxico dialectal, que el lector no encontrará en el Diccionario, y si encuentra alguno, se le escapará la semántica de ciertas voces, los giros sintácticos específicos y determinadas construcciones que inundan la impresionante selva lingüística de *La casa verde* y toman carta de naturaleza literaria en nuestro sistema idiomático, gústele o no al académico purista, si bien, por fortuna, hay muchos académicos que no son «puristas». Ese español hispanoamericano y peruano se abre, dando codazos broncos, su camino, y Vargas Llosa nos lo muestra ahí, nutrido, apretado, no inteligible para todos, en el espeso mundo de su novela.

¿Sabe el lector qué significan los siguientes nombres, no ya fuera, sino en el contexto: achiole, aguajales, akitai, calatos, cachaco, cocha, curare, chabelo, chacritas, chamira, chambiras, cholo, chucha, chulla-chaqui, chúcaro, chunchos, churres, huaynitos, huiro, jebe, jejenes, miéchica, pachamanca, paiches, pongos, pucunas, pusanga, sajino, tocuyo, tondero, totuma, virotes, yarinás? ¿Sabe qué clase de animales, tanto terrestres, como peces o pájaros, son algunos de los que siguen: anchovetas, armadillo, bagres, bocachica, curhuinses,

cuyes, chanchos, charapas, chicua, chitaris, hualo, huancahui, maquisapas, niguas, otorongo, paucarres, pelejos, piajenos, pirañas, sachavaca, shimbiellos? ¿Conoce estos vegetales: capanahuas, capiroñas, chonta, lúcumas, lupunas, yuca?

¿Saben todos los lectores de *La casa verde* la semántica o la nueva voz, con cambio dialectal de sufijo, que suponen palabras como: aguaitar, aguatero, agurrienta, amistarse, arrecho, atorarse, cachudo, creído (por engreído), chiflas, disforzarse, fregado, habitantas, machucar, paganos, patacala, placeras, pararse (levantarse), potito, rasguñar, requintada, resondrar, sembrios, suertudo, vaina?

Y la selección no es, ni con mucho, completa, porque no pretendo abrumar a nadie, sino ofrecer abundantes ejemplos.

Al lado de eso, arcaísmos como cañuto, enantes, el redor; faltas de ortografía actual como Hortencia (*sic*), de la p. 292, o Espinoza (*sic*), muy frecuente en el español escrito en Hispanoamérica; extranjerismos adaptados por estas tierras como «overoles», «llantas» o «romance» (noviazgo), y usos sintácticos como el loísmo en «se los notaba contentísimos», o el ablativo absoluto de extenso uso hispanoamericano: «el pueblo estaba puras tinieblas» (p. 171), o el uso alterado de las preposiciones: «lanchas a motor» (p. 400); «entran al monte» (p. 299); «se han metido al bosque» (p. 80); «así se hizo de amigos» (p. 55); «nunca de la vida» (p. 333); o la construcción: «en mi delante»

(p. 316); «en tu delante» (p. 83); «hacer adiós» (p. 211); los graciosos superlativos reforzados: «durisisimo» (p. 77); o «tristesísimos» (p. 408); los famosos ques galicados, aún sin precisar bien, por los estudiosos, si son tales ques galicados o evolución independiente del español en América: «¿Cómo fue que te escapaste?» (pp. 28 y 29); «si fue por ti que me volví lo que soy» (p. 48); «fue por eso que se asustó» (p. 76); «fue por esa época que contrató a la orquesta» (p. 269); «por hacerles caso es que le vino la mala a Jum» (p. 318); o los gerundios con estar, de valor incoativo: «estamos yendo» (p. 172); «¿adónde estamos yendo?» (p. 172), de extenso uso hispanoamericano; empleo de vivir y regresar con valor reflexivo; estar por ser para uso perfectivo: «yo estaba churre» (p. 227); etc.

He ahí una inmensa cantera para un trabajo dialectal que hará un probable joven norteamericano, sin duda, porque los de aquí no se animan mucho a hacer estudios sistemáticos y sin retórica; pero de seguro que alguien hará una tesis doctoral sobre la obra de Vargas Llosa, cuya versión a cualquier idioma es empresa nada fácil, porque tal vez perdería la riqueza expresiva de ese español que crece cada día con semejante caudal de voces: unas asimiladas lentamente; otras, eliminadas del sistema.

Pese a semejantes dificultades de lectura y de captación del mundo novelesco de *La casa verde*, ella ha sido la mejor novela española publicada

en 1966 y así lo ha reconocido el Jurado extenso, competente y desinteresado, que le otorgó el Premio de la Crítica española, el citado año. La gran novela de nuestra lengua está, de momento, en Hispanoamérica, y una de sus más altas expresiones es *La casa verde*. A su bien construida novela, *La ciudad y los perros*, también premiada en España, Vargas Llosa añade la obra que ha recibido en Caracas, el «I Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos». El Jurado refrenda, una vez más, el talento creador del joven escritor hispanoamericano.

MARÍA ROSA ALONSO

SÍ a *CONVERSACIÓN EN LA CATEDRAL*

Los lectores de *Conversación en la Catedral*, terminado el segundo tomo (la obra pudo haber tenido sólo uno de 675 páginas, pues a más nos tuvo acostumbrado la «novela río»), necesitamos releer el capítulo primero de la primera parte (parte o tratado, o no sabemos qué nombre darle), capítulo que es, a su vez, el último. Estamos frente a una novela circular, cerrada, que comienza con un misterio en la pregunta hecha por un conversador al otro, quien le replica, airadamente, con una palabrota, al preguntador, y se marcha, a prisa, sin oírlo más. La obra empieza donde termina, pescadilla que muerde su cola.

Pues claro que sí, que la técnica ya estaba ahí y que Vargas Llosa, el autor, se la encontró a disposición, como puede encontrársela cualquier escritor, pero lo que hace falta es construir con ella una buena novela. «Hágalo usted mismo» es un lema de Estados Unidos; procuremos huir de las comillas de la expresión inglesa y digámoslo, mientras se pueda, en español: sírvase usted mismo de esa técnica y escriba algo como *Conversación en la Catedral*.

Santiago Zavala, o Zavalita, un periodista li-

meño que busca un perrito arrebatado a su mujer por los de la perrera municipal, encuentra allí trabajando al zambo Ambrosio, antiguo chófer de su padre; lo invita a unas cervezas, que se le suben a la cabeza al periodista, y hablan los dos hombres en un bar de mala muerte, cercano al lugar del encuentro, llamado «La Catedral». La conversación dura cuatro horas; pues bien, lo que se habla entre los dos, la conversación directa; la que cada uno de ellos tiene con otros personajes y evoca, sin exponer; lo que pasa a estos personajes evocados, con ese procedimiento de la caja china (el relato dentro del relato, muy de la técnica del lejano barroco), que ya Vargas Llosa encontró apuntado en el *Tirante el Blanco*, al que alude en el excelente prólogo o «carta de batalla» a este libro, se desenvuelve a lo largo de los cuatro tratados o partes de la novela con intersecciones de planos temporales desde el presente; un pasado que anticipa futuro, imbricados, a su vez, en otra caja china de tiempos que, con la acción o peripecia argumental, teje la tramazón circular de la obra.

Porque ya Joyce nos contó, de manera alucinante y difícil, lo que hizo Leopoldo Bloom desde las ocho de la mañana del 16 de junio de 1904, en Dublin, hasta las tres de la madrugada, en unas ochocientas páginas y pico. Este periplo de *Ulises* ha sido paradigma de muchos novelistas europeos y americanos. Con el tiempo ha hecho prodigios Priestley. Alejo Carpentier ha llegado al virtuosis-

mo temporal en *El viaje a la semilla*, donde el marqués de Las Capellanías comienza a aparecer desde la muerte, su cadáver entre cirios, hasta su nacimiento o semilla, y en otros relatos: *El acoso*, *El camino de Santiago*, o *Semejante a la noche*, el tiempo está cortado, entremezclado, descoyuntado como realidad material, de tal suerte que el libro donde aparecen se llama *Guerra del tiempo*.

Ni la jerarquía del relato implicado, ni el manejo del tiempo, ni la materia novelable de atacar a la dictadura de Odría en el Perú suponen cosa nueva. Miguel Angel Asturias afinó la crueldad, hecha arte novelesco, de *El señor presidente* para mostrarnos el drama del despotismo personal en la política hispanoamericana y esa obra es todavía inolvidable.

¿Por qué nos parece una excelente novela *Conversación en la Catedral*?

Con tales elementos de técnica y materia dadas, el talento creador de Vargas Llosa ha sido capaz de hacer unas criaturas que vemos y oímos vivir: están ahí delante de nosotros, pero no hechas, las vemos hacerse en sus actos y reacciones; las vemos hablar y pensar; oímos lo que dicen y entendemos lo que piensan; sabemos cuando hablan o cuando callan unos, porque otros nos dirán lo que aquéllos han silenciado. Si leemos con atención (hay que leer con atención), todo nos será develado y surgirá a lo largo de tantas páginas, a su momento (los momentos contados, como los pasos) la integridad del personaje.

Conocemos a unas criaturas que precisan, para ser juzgadas, un manejo humano, relativo, de los conceptos del mal y del bien. Santiago Zavallita, tras su experiencia de extremista en San Marcos, aprende la lección de la vida y quiere vivir la suya haciéndosela él, que es como hay que vivirla. Es el personaje preferido por el novelista; representa el choque generacional y familiar de un joven actual con su medio y termina por ser lo que quiso: un fracaso, lo que espera, en general, a los que no se adaptan; el impresionante Don Cayo Bermúdez, gran inteligencia fría, de un vicio repugnante y satánico, porque consiste en enviciar, quién sabe por qué resortes antiguos de «cholo» resentido, al paso que el vicio de Don Fermín se cometía entre remordimientos y miseria degradante, pero sin maldad, en este buen padre de familia, de negocios turbios con el gobierno; «un señor», como decía el humillado Ambrosio, una tímida criatura inferior, envilecida, pero que sentía piedad por ese su «señor». Ambrosio es personaje clave y expresivo del mundo mestizo y con Amalia la sirvienta, compasiva y elemental, constituyen las figuras más cuidadosamente elaboradas por Vargas Llosa.

Lo que el novelista hace es mantener la atención del lector es una especie de «suspense» de antigua novela de intriga, a pesar de la técnica moderna. En la tercera parte o tratado nos sorprende un crimen que no esperábamos. Todo el tiempo descoyuntado anterior y posterior a tal crimen nos

explica el que se cometiera; se nos aclara todo y completamos el rompecabezas hasta el cuarto y último tratado o parte, porque semejantes criaturas elementales unas; satánicas y perversas, otras, o desdichadas en su animalidad degradante, tenían que comportarse en adecuación a lo que eran.

No falta la palabrota en estos tiempos donde la voz gruesa está de moda, porque la criatura humana, extraña y complicada, pasa por épocas donde le gusta airear sus basuras, pero sin que la abundancia fatigue en esta novela, donde hay escenas bestiales que dan bascas, pero también la miseria de la criatura humana las da, si no se esconde, y ahora se trata de ventilar hasta los sótanos, después de Freud, pero están al lado de otras escenas, episodios, relaciones, dificultades, bondades o maldades, las que constituyen el cuadro del humano vivir. No es exclusivista en crudezas Vargas Llosa, porque serlo supone pasar a la categoría de escritor pornográfico, que es aquel para quien el mundo tiene sólo una dimensión: la sexual, y el mundo posee más dimensiones que ésa. «Hay en el libertinaje —escribía Huxley en *Contrapunto*— algo tan intrínsecamente aburrido, algo tan absoluta y desesperadamente triste, que sólo los seres más raros y dotados de una inteligencia muy inferior a la media y de una intensidad de apetito muy superior, son capaces de continuar disfrutando activamente del curso regular del vicio o de seguir creyendo activamente en su perversidad».

¿Una censura al régimen dictatorial peruano, a los negocios sucios, a las manifestaciones de adhesión amañadas, a las elecciones falseadas, al capitalismo y a la burguesía, que en Hispanoamérica es oligarquía? Sí, bueno. Todo ello es el paisaje o lugar en que tal clase de personajes se mueven, pero aquí no se trata tanto de una tesis defendida como de una construcción novelesca, en la que hay criaturas tan de una pieza como las frecuentes en el mundo realista de un Balzac o de un Galdós y son ellas las que nos impresionan, ellas y sus vidas, no las ideas o la tesis.

Más de ciento cincuenta peruanismos y americanismos que el lector no local seguramente no entenderá, porque no están todos en el diccionario, bastantes giros de una sintaxis violentada, formas verbales inusitadas en el español peninsular, el llamado que galicado, apellidos con una equivocada ortografía, por antigua confusión de sonidos, y hasta una «exuberancia», en la página 257 y un «exorbitante», en la 311, del primer volumen, con h al lado de la x están revueltos en este sincretismo lingüístico, muy de aquellas inmensas tierras inquietantes de mestizaje, grandezas y miserias, alturas y bajíos, montañas y parameras, gente clara y gente turbia, donde se funde un pueblo que va a comenzar a contar en el mundo, en bloque, si bien no sabemos cuándo. En literatura viene empujando desde el modernismo y ahora con la novela.

Lo que ocurre es que Vargas Llosa ha escrito

ya tres buenas novelas y los peros comienzan. Es natural. Publicar tres buenas novelas seguidas no es un acontecimiento fácil de perdonar a un joven de treinta y cuatro años.

JUAN J. DE ARMAS

FIDELIDAD EN VARGAS LLOSA

La nueva y floreciente novelística latinoamericana, paulatinamente menos minoritaria, cuenta ya con muchos consagrados: Fuentes, Rulfo, Onetti, el gran Cortázar, enraizado entre Borges y las calles y barrios internacionales del París europeo, G. García Márquez, con mental residencia en su macondiano estamento, Cabrera Infante, el mismo Lezama paradisiáco.

Junto a estos nombres brilla, comparando su aún corto tiempo entre las letras, un joven literato, perfecto conocedor y profesor —hasta hace poco en Londres— de esa misma nueva savia de la narrativa latinoamericana, político progresista del hombre nuevo, exilado voluntario en Europa. Es el peruano Vargas Llosa, recientes sus treinta y cuatro años, técnico de la innovación narrativa, que hace algunos cursos optó al doctorado de Filosofía y Letras en la Universidad Central de Madrid con su tesis sobre Rubén Darío.

El caso de Mario Vargas Llosa es de una poco común precocidad literaria, máxime al tratarse de un hispano hablante. Siendo su fiel intención dedicar todo su tiempo a «la solitaria», como él mismo gusta nombrar a la creación literaria, diez años

le han bastado suficientemente para reclamar y acuñar en propiedad un nombre entre las letras universales.

Se quiera lo que se quiera, es incuestionable que la obra de Vargas Llosa está impregnada y potenciada intelectualmente por el «hecho fidelista», la revolución cubana, traída y llevada, pero irrefutable, verdadero generador de la nueva conciencia continental americana. No en vano es Vargas Llosa miembro del jurado de redacción de la revista *Casa de las Américas*, cubana, donde se recogen los últimos avances de la materia literaria y artística en general.

En repetidas ocasiones, aclaró Vargas Llosa su pretensión de permanecer fiel a su ideal y vocación de escritor, obedeciendo a lo que llama «sus demonios interiores», sin inútiles concesiones a la ideología (partamos de que para escribir se necesitan *historia* y *palabras*; no ideas), ni dejar en el marasmo de las indistinciones la diferenciación clara entre *género literario* y cualquier otra creación (citemos por ejemplo un poema panfletario o la escritura de tipo periodístico). Ha comprendido, dentro de las medidas que acepta la independencia de su conciencia con respecto al hombre nuevo, que hoy el escritor es voz y cosa del pueblo «hacia arriba», incluso regalando su «propiedad intelectual» si llega el caso (remito nuevamente a su labor en pro de *Casa de las Américas*). Y en este sentido, su ética está sobradamente salvaguardada. Debo aclarar que creo en un Vargas

Llosa eminentemente politizado, preocupado en particular por los momentos históricos a los que asiste su nación, inquieto en general por el presente y el futuro de todo su continente. Este hombre que volverá si es preciso a luchar en las treinta y dos batallas de Aureliano Buendía, «aunque como a él, nos derroten en todas»,<sup>1</sup> ha entendido igualmente lo que para el escritor debe ser y significar el concepto moral de *compromiso*: «perturbación consciente o inconsciente de la sociedad, rebeldía con causa; porque los escritores son los insurrectos irredentos del mundo, los insoportables abogados del diablo. No sé si está bien o está mal, sólo sé que es así. Esta es la condición del escritor y debemos reivindicarla tal como es».<sup>2</sup>

Así pues, ese compromiso ideológico, oscuramente interpretado por muchos críticos de *primera enseñanza*, implica indudablemente una estética y exigencia literaria difícil de igualar.

Su experiencia está volcada en las páginas de los libros publicados hasta ahora. Los personajes, tópicos del latinoamericano, los temas, las situaciones, la escena, el diálogo, amalgamados con su joven pero fructífero tiempo de vida, manejados de principio a fin por un escrúpulo *estético-ideológico* de valiente autodidacta que sabe, a ciencia cierta, adónde se dirige, crean un estilo tan desconcertante como insuperable en el uso continuo de la retardación o intercalamiento de procesos, sin que por un momento siquiera pierda las riendas de la narración global de la novela.

Aparte la forma que, como dice María Rosa Alonso, ya estaba ahí, es muy interesante en la novelística del peruano el plano del contenido, el sentido y la profundidad objetiva y subjetiva de las narraciones, psicología y trayectoria de sus personajes, la denuncia, en suma, de la larga etapa de sojuzgamiento a la que su Perú-Hispanoamérica se ha visto secularmente condenada, con las subsiguientes derivaciones sociológicas.

Dejando atrás sus tiempos de *Los Jefes*, Mario Vargas Llosa comienza su proceso de maduración como escritor descubriéndose en un colegio militar —«Leoncio Prado»— la capacidad de paciencia y humillación de la que es capaz el ser humano. Y a sus veintitrés años recuerda y escribe sobre el «Leoncio Prado»: nace el novelista y *La ciudad y los perros*. La mentalidad que inculcan aquellos mandos, la caduca disciplina, frustrada desde sus raíces, que proponen para la educación juvenil, su fidelidad para con el ambiente narrado, un sistema de valores indignantes, crean y «recrean» la anécdota, la narración-ficción-realidad peruana del «Leoncio Prado», una nación simbolizada, un continente. (Existe en Europa un quasi-paralelismo. Entre *La ciudad y los perros* y *Las tribulaciones del joven Törless*, de Musil, hay una semejanza de contextos con distinto trasfondo literario, pero saltando por encima de tiempo y espacio, una idéntica situación, personajes y escenografía).

Traducida ya a más de trece idiomas, el éxito internacional de la novela le costó al autor un «in-

endio colectivo de su engendro», un matar sin poder de su escrito, llevado a cabo en los patios de los colegios militares peruanos, especialmente en el protagonista burgués «Leoncio Prado».

Vargas Llosa no se conforma con el triunfo, no le basta haber publicado ya «su» libro —como le ocurre a tantos y tantos enfermos de arterioesclerosis literaria—. Pocos años más tarde publica *La Casa Verde*, más profunda y enraizadamente peruana. El autor rehace su experiencia piurana, por un lado, y su recuerdo del Alto Marañón, por otro. La triste realidad peruana y latinoamericana salpica de tinta nuevamente sus papeles de estudio montaje: los indios, la casa de prostitución provinciana, el amor sobre el incipiente desierto, el rapto que llevan a cabo las monjas misioneras en la persona de los indios-niños, la definitiva sumisión de estos indios al poder centralizado luego de haber probado fortuna Jum con su revolución indígena, el fracaso total de la educación misional que con la mejor intención y sin darse apenas cuenta surte de prostitutas los lupanares, etc...., consiguen hacer de *La Casa Verde* una de las más fuertes y elevadas novelas-ficción-testimonio de los últimos años en lengua castellana.

El ambiente de *La Casa Verde* es claramente *indigenista* y *localizado*, pero carente de todo *oscuro provincialismo* como, por ejemplo, podría tener una obra de Asturias sobre el tema. El indio de Mario Vargas Llosa, uno de sus protagonistas verdaderos, sobrepasa las fronteras peruanas para

fundirse —mejor que confundirse— con el boliviano, el brasileiro de Río Negro, el ecuatoriano y colombiano de la goma y el yute a quien había cantado ya José Eustasio Rivera; es el indio como raza esclavizada por la élite blanca de comerciantes y gobernadores que la mantiene apartada en estado selvático e ignorante, gastando sus vidas en las márgenes de los ríos, en las altas montañas de los Andes o en las lejanas tierras de la Patagonia... es el inca, el quétchua, el aymará, el huambisa y el mismo indio a quien Atahualpa ha compuesto a la guitarra su tumba americana.

La mítica Casa Verde adquiere dimensiones de realidad palpable a través de la exigencia que el lector más o menos inteligente pida de sí mismo. Porque su lectura exige más que eso: exige estudio, constante y dura reflexión, idas y venidas a páginas anteriores y posteriores; es, en fin, tortuoso, como tortuoso es también el camino de sus personajes y tortuoso el trabajo racional e irracional de su autor; su lectura, una, dos, tres veces, nos traerá definitivamente el canto del indio sudamericano hasta nuestros oídos extrañamente europeizados...

*Los cachorros*, abre un raudal de críticas diversas y atiende al simbolismo y realidad al mismo tiempo, al narrar la emasculación de un chico colegial por un perro. Interpretaciones, muchas: el artista frustrado desde sus comienzos, la misma realidad de la anécdota, un cambio de estructura si atendemos a las demás obras de Vargas Llosa.

Naturalmente no se nos pasa desapercibida la relación entre *La ciudad y los perros*, *La Casa Verde* y *Los cachorros* y se nos viene a la mente el término: *educación*. La educación militar y la religiosa, según Vargas Llosa, castran paralizando la labor creativa de los educandos. El mismo grupo de alumnos vemos en *La ciudad y los perros*, el mismo colegio, sólo que han cambiado guerreras militares por sotanas.

Pero la novela más profunda, la más real, la más, quizás, autobiográfica, la más lograda, la que provoca diferentes posturas en los estudiosos de la obra de Vargas Llosa, y no solamente con respecto a la novela sino también con respecto a la persona del autor, es *Conversación en la Catedral*. La subida de Odría al poder, su caída (1948-56), la conoce el autor por propia experiencia. Testifica la traición de Víctor Raúl Haya de la Torre, la descomposición del Apra, que se ha vendido al gran capitalismo internacional-financiero. El estudiante universitario juega su papel, importante, un papel social digamos, sin percibir apenas en dónde se encuentra o adónde debe dirigirse, el soborno gubernamental y administrativo, el vilipendio, el robo como norma esencial de la vida, la corrupción en y a todas las escalas, el chantaje, el asesinato o el destierro obligatorio, las depravaciones sexuales de altas y bajas esferas son cosas comunes en los tiempos del dictador Odría. La caída de la alta y media burguesía peruana, la ascensión inmoral de los políticos advenedizos que practican la «amis-

tad social», el negro matón que se piensa escapado de la garra del lumpenproletariado —del que, claro, no tiene ni puede tener ninguna conciencia— y que no alcanza a comprender que ha caído en el más vil de los envilecimientos...

Todos estos personajes son manejados matemáticamente por el entrelazamiento que domina la actuación de los personajes de Vargas Llosa, que nos pone ante los ojos la película real de una sociedad cimentalmente frustrada, inutilizada en sus comienzos para cualquier oportuno y posterior desarrollo. Y él es testigo presencial.

Con respecto a la técnica narrativa de la llamada *novela del desaliento* posee una fuerza de síntesis rompedora de esquemas tradicionales de la novela y hacen que el novelista siga ascendiendo. Unas mil trescientas páginas más o menos nos dan una visión más que suficiente para conocer a un escritor de auténtica talla *out-stand*. Sin embargo, vocés reconocidas, sentadas, casi dormidas en sus altos sillones de orejas (los sillones sí, ellos no) siguen aún clamando al cielo contra escritores como éste que «palabrotean» o inventan términos, o *lo que es peor*, cometen faltas de ortografía tales como *exuberancia*, *exorbitante*, o no se noten en su escritura las «zetas» o las «ces» castellanas. No ven más allá de sus antiparras; la arterioesclerosis les está hinchando clínicamente el cerebro y están muy lejos de comprender al cronopio.

Consciente o inconscientemente, racional o irracionalmente, realidad y anécdota ficcionada,

literatura y estudio psicológico, Mario Vargas Llosa nos retrata la vida y la cruz y, en la mayoría de las veces, la muerte del llagado continente. Y es evidente que existen muchos colegios regidos por los mismos mandos que Vargas acusa, a lo largo de toda la geografía americana, sin distinción de fronteras ni nacionalidades; hay, sin la más mínima duda, muchas casas convertidas en *verdes* por el abuso del terrateniente; Odría no estuvo sólo en el Perú. Trujillo, Pérez Jiménez, Duvalier aún, Melgarejo (que llegó a fusilar a su propia camisa porque «no se fiaba de nada»), Rojas Pinilla, Somoza, lo han asistido y siguen asistiéndolo.

Como contestación aquí está la repulsa del intelectual, *su fidelidad para con la conciencia* es la inquieta luz del peruano; la misma que percibimos en Barnett, García Márquez, Cortázar, Fuentes; combinación de genio creador, superior estética y concienciación latinoamericana continental. Arte, en definitiva.

Mario Vargas Llosa, aunque sople el viento que amenaza tormenta, puede estar —*y seguir escribiendo para todos*— tranquilo en su exilio londinense... o donde quiera. Siempre estarán con él Mariátegui y Vallejo.

- 
1. *La Literatura es fuego*; discurso de Vargas Llosa en la entrega del premio Rómulo Gallegos a su novela *La Casa Verde*.
  2. *Id.*

CARLOS FUENTES

EL AFAN TOTALIZANTE DE VARGAS  
LLOSA



La visión de la justicia es absoluta; la de la tragedia, ambigua. Es esta presencia de ambas exigencias uno de los hechos que dan su nuevo tono, su nueva originalidad y su nuevo poder a la novela hispanoamericana en formación. Novelas como *La ciudad y los perros* y *La Casa Verde* poseen la fuerza de enfrentar la realidad latinoamericana, pero no ya como un hecho regional, sino como parte de una vida que afecta a todos los hombres y que, como la vida de todos los hombres, no es definible con sencillez maniquea, sino que revela un movimiento de conflictos ambiguos.

Como Juan Rulfo en *Pedro Páramo*, Augusto Roa Bastos en *Hijo de hombre* y Gabriel García Márquez en *El coronel no tiene quien le escriba* son escritores que convierten en literatura mítica los temas tradicionales del *hinterland*. La localidad y los personajes, en apariencia, son los mismos de las novelas tradicionales. Sólo que ahora la selva y el río son un telón de fondo legendario: la naturaleza ha sido asimilada y el proscenio lo ocupan hombres y mujeres que no desempeñan un papel ilustrativo, sino que realmente son totalidades personales traspasadas por el lenguaje, la historia

y la imaginación. Novelas como *El Siglo de las Luces* y *Rayuela* indican un grado aún más alto de complejidad. En la maravillosa dinámica de la novela de Carpentier, el conflicto de Esteban es un nudo de arbitrios en el que la opción política afecta o es afectada por la opción erótica que afecta o es afectada por la opción moral que afecta o es afectada por la opción política. Los gloriosamente cómicos personajes de Cortázar también representan una ambigüedad antimaniquea: la Maga y Oliveira, Talita y Manú son los primeros seres de la novela latinoamericana que simplemente existen, son, hacen y se dejan hacer, sin ataduras discursivas al bien o el mal.

En *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, una ciudad latinoamericana, Lima, es el escenario de otro drama de disyuntivas personales: el de las justificaciones externas y los motivos internos de un grupo de cadetes y oficiales en una escuela militar para denunciar, castigar, absolver o guardar silencio. El caso de Vargas es particularmente interesante. Después de haber escrito una primera novela de radical modernidad tanto formal como *contentutista* (para emplear ese monstruoso vocablo de la crítica italiana, y sin admitir que semejante distinción, como lo veremos en relación con el propio Vargas, sea válida), regresa al más tradicional de los temas latinoamericanos —el hombre asediado por la naturaleza— en *La Casa Verde*. Señalo, desde luego, que semejante retorno es sólo parte de un afán totalizador que quisiera

medir, doblegar, resistir esa permanencia del trasfondo inhumano de la América Latina con las armas de un lenguaje que lo traspasa en todos los sentidos: *La Casa Verde* puede servir como el ejemplo supremo de una novela que no existiría fuera del lenguaje y que, al mismo tiempo, y gracias al lenguaje, reintegra la permanencia de un mundo inhumano a nuestras conciencias y a nuestro lenguaje.

«Lima la horrible», diría Sebastián Salazar Bondy. Y un siglo antes, en *Moby Dick*, Melville: «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 impasible 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». No sé si Mario Vargas Llosa recordó el texto de Melville al redactar *La ciudad y los perros*. Pero de su novela se levanta esa tristeza y ese horror que simbolizan apenas las vidas de estos peruanos de hoy —los cadetes del Colegio Militar «Leoncio Prado»: Alberto, el Esclavo, el Jaguar, el Boa, el serrano Cava, el Rulos; los oficiales: Gamboa, Pitaluga, Huarina; el coronel-director del plantel; la muchacha Teresa; el ladrón Higuera— que, al final de cuentas, viven un drama de todos los hombres: el de la justicia,

En la prosa oblicua de Vargas Llosa laten, como corazones gemelos, dos símbolos: el plantel militar, ese microcosmos que es centro de ense-

ñanza, cuartel y cárcel, y la ciudad abierta. Esta polarización afecta y revela, de inmediato, una estructuración semejante de la vida y del lenguaje. En el microcosmos, el todo precede a las partes; en el macrocosmos, esa relación se invierte. En el primer caso, el lenguaje está subordinado a las estructuras previas, sincrónicas; en el segundo, representa la libertad caótica de la diacronía. Pero el cuartel es sólo la sociedad en miniatura; la sociedad es el cuartel gigantesco, la prisión social de la que hablaba William Blake. Los capítulos iniciales de la novela presentan de inmediato esta tensión: las escapatorias, los juegos sadistas, los robos de exámenes, el contrabando de cigarros y alcohol, el lenguaje todo de los adolescentes son un intento de introducir dentro del plantel la vida libre que imaginan afuera, en la ciudad.

Ser libre es también ser adulto y ser adulto, en la imaginación del adolescente, es exponerse al peligro y mostrarse fuerte. Vargas Llosa, a este nivel, demuestra, como Musil en *Törless*, que el fascismo es un momento fatal de la adolescencia —su tentación misma—: el fascismo adulto prolonga asquerosamente su adolescencia. Encarcelados en el colegio, los muchachos «...sólo escuchan sus propias maldiciones y su sangre exaltada que quiere abrirse paso hacia la luz por las sienes y los pechos».

Pero *La ciudad y los perros* no es un *bildungsroman* en la tradición de Samuel Butler y Thomas Mann (aunque sí posee la distinción de ser en cier-

to modo un *bildungsroman* colectivo). Si bien es la más extraordinaria novela de la adolescencia que se ha escrito entre nosotros y si es cierto que contiene la línea de desarrollo de las narraciones de la crisis juvenil, *La ciudad y los perros* no se detiene en la evidencia del dolor del crecimiento. Su visión es más original y, nuevamente, cercana a la de Blake: el adolescente es *otro*, ante sí mismo y ante los demás, y se venga de esta distancia. ¿Cómo? Para Gombrowicz, que es realmente el maestro moderno y extremo del tema, «cuando es el adulto (*l'Ainé*) quien forma al joven (*le Cadet*), todo va muy bien desde el punto de vista social y cultural. Pero si el adulto es sometido al adolescente, ¡qué tinieblas!, ¡cuánta vergüenza, cuánta perversidad! ¡Y cuántas trampas en el camino!». La obra de Gombrowicz gira en torno a esta obsesión: madurar significa corromper; el adulto quiere que el adolescente madure a fin de que se corrompa, de que participe de la podredumbre del adulto. En la obra de Vargas Llosa, los adolescentes, pretendiendo ser autónomos y rebeldes, en verdad sacrifican su amenazante libertad de juventud parodiando al mundo de los mayores. Pero Vargas va más lejos: los jóvenes están inventando el mundo adulto. El adolescente no es ingenuo: realmente inventa la realidad, la introduce en el mundo de los adultos y, al convertirse él mismo en adulto, sólo vive esa pálida copia de su imaginación juvenil. La adolescencia no se puede conservar; la madurez, no vale la pena conservarla.

En realidad, los oficiales del colegio son quienes parodian, solemne e inconscientemente, la vida de los adolescentes. En realidad, los oficiales se han detenido para siempre en la tentación fascista de la «sangre exaltada». En realidad, unos se han formado a otros: «Creado por la forma, el hombre es creado desde afuera: vale decir, es deformado, es inauténtico. Ser un hombre significa jamás ser uno mismo. El hombre es un productor constante de forma: la secreta...». (Gombrowicz, prefacio a *Cosmos*). Nos hacen. Hacemos.

Existe en *La ciudad y los perros* una maravillosa trasposición del tema en los pasajes que protagoniza una perra, la Malpapeada. El bruto, el compañero silencioso, puede recibir toda la crueldad y toda la ternura secretas, los grandes absolutos que el adolescente trae al mundo. Crueldad: el Jaguar le pasa a la perra las ladillas que le pegaron en las pocilgas de Huatica, hasta que a la pobre Malpapeada la dejan «como una bandera peruana, roja y blanca, blanca y roja, yeso y sangre», de tanto andarse frotando contra la pared de la cuadra. Ternura: «En las noches se me montaba encima y se revolcaba, sin dejarme dormir, hasta que le metía los dedos al cogote y la rascaba un poco. Entonces se quedaba tranquila... ah bandida, eso sí que te gusta, ¿no?, ven acá, que te rasque la crisma y la barriguita. Y ahí mismo se ponía quieta como una piedra pero en mi mano yo siento que está temblando de gusto...».

El mundo de *La ciudad y los perros* es ritual,

en el sentido profundo que a este término atribuye Lévi-Strauss: el rito como el gran juego biológico y social entre los vivos y los muertos, entre los jóvenes y los viejos, entre el mundo animado y el inanimado, entre los amos y los siervos. Pero si en su primer nivel la novela de Vargas es un rito de iniciación, pronto se convierte en un rito de justicia. Nuevamente, es la Malpapeada la que nos permite transitar de un tema a otro: «Yo creía que sólo la Malpapeada no dormía pero después me contaron que todos los perros son igualmente desvelados. Al comienzo me daba recelo, también un poco de susto. Basta que abriera los ojos y ahí mismo la veía, mirándome y a veces yo no podía dormir con la idea de que la perra se pasaba la noche a mi lado sin bajar los párpados, eso es algo que pone nervioso a cualquiera, que lo estén espiando, aunque sea una perra que no comprende las cosas pero a veces parece que comprende».

El adolescente es visto, vigilado, y bajo esa mirada de los otros representa la parodia ritual que inventa la realidad: la trágica realidad paródica y ritual del amor, los celos, la denuncia, las leyes, la compensación. Ricardo Arana, El Esclavo, muere en unas maniobras de los cadetes en campo abierto, con una bala de fusil en la espalda. ¿Qué cosa compensa Alberto al denunciar al Jaguar, el hombre fuerte de la pandilla del quinto año, como el asesino del Esclavo? ¿La muerte del amigo perseguido, burlado y despreciado por todos? ¿Su propio sentimiento de inferioridad frente al Jaguar

fuerte y mandón? En todo caso, al delatar sin pruebas al Jaguar, Alberto pone en movimiento la ambigüedad de una justicia que sólo puede expresarse en absolutos para ser tal justicia.

La imaginación del adolescente —su entrega al rito primario, iniciático— choca con la razón de los oficiales, para los cuales el rito es secundario, derivativo, político: el buen nombre del colegio exige que la muerte del Esclavo sea considerada como un simple accidente. Pero hay un tercer factor: el teniente Gamboa, para quien la justicia exige una investigación. Alberto, para probar que no miente, delata también el contrabando de tabaco y alcohol, los robos de cuestionarios, las escapatorias nocturnas. El juego de la justicia, el juego de la compensación, no conoce fin: como una Medusa, cada decisión unitaria de la justicia hace saltar dos nuevas serpientes de su propia cabeza: cada afirmación procrea otra negación y una afirmación contraria. El silencio de Alberto es comprado por el terror: se le confronta con los papeles pornográficos que hace circular en la escuela. Todo el quinto año es castigado por sus faltas a la disciplina. Todos los muchachos creen que el Jaguar los denunció: atribuyen al jefe ese poder arbitrario de decidir lo justo. El Jaguar se venga de la delación de Alberto. Los muchachos se vengan de la supuesta delación del Jaguar. El teniente Gamboa, por el pecado de buscar una verdad que no puede coexistir con las exigencias gorgónicas de la justicia política, es castigado con el envío a una remota

comandancia amazónica. Las razones políticas del Coronel-Director —mantener la reputación del colegio— triunfan sobre todo.

La justicia, al absolver a todos, ha condenado a todos. Pero en realidad, ¿denunció Alberto al Jaguar por amor al Esclavo o porque el Jaguar le quitó el amor de Teresa? ¿Asesinó realmente el Jaguar al Esclavo, como lo confiesa finalmente a Gamboa, para vengar una denuncia anterior, o sólo quiere asumir el papel terrible que la justicia y el azar le ofrecieron? ¿Cree Gamboa realmente en la justicia, o desempeña, a su vez, un papel externo que compense su mala conciencia interna? ¿Cree realmente el Coronel en el valor de la reputación del plantel, o sólo está asegurando su empleo y eventual promoción ante el Ministerio de la Guerra?

Si la visión de la justicia es la de la compensación, en *La ciudad y los perros* se han cumplido todas las formas externas de la compensación y sólo ha quedado, silenciosa y escondida, la tragedia de la ambigüedad. Ha quedado a salvo la premisa de la justicia: la continuidad entre el pensamiento y la acción. Todos los personajes saben que sólo ha quedado una realidad trágica: el abismo entre lo que se sabe y lo que se hace.

El rito es el puente entre ambos: la doble ilusión de permanencia y continuidad. Pero en *La Casa Verde*, el papel que juega el rito en la anterior novela de Vargas es asumido por la palabra. Y la palabra es aquí oscuro centro solar de una

novela de antifonías, estereométrica, que sólo puede ser leída a los niveles múltiples y opuestos de su inmersión en el lenguaje.

No pretendo singularizar a *La Casa Verde*. Novela-signo de la nueva literatura hispanoamericana, sólo comprueba, en una fase superior, la posibilidad de someter una novela a la vigencia universal de las estructuras y cambios del lenguaje. Pocas novelas (y, en cambio, casi toda la obra poética latinoamericana) de la fase tradicional hubiesen resistido este desafío. Pero, añadido, en *La Casa Verde* las polarizaciones y encuentros del lenguaje son particularmente ricos, secretos y lúcidos.

Regresemos por un instante al diagrama de la página 33 a fin de ofrecérselo, en forma de espejo, a la novela de Vargas. La estructura de *La Casa Verde* es idéntica a todo lo que pre-existe a la obra. Esas pre-existencias estructurales son de diversos órdenes: una lengua anterior a los personajes y a la narración, que se impone a ellos y que, fatalmente, revela la naturaleza inmóvil de un sistema arcáico y anacrónico: el del feudalismo peruano. Sistema y lengua nos informan sobre una sincronía anti-histórica de la vida peruana y latinoamericana, es decir, sobre una permanencia de los estados del sistema. En el polo opuesto, el del cambio, el habla, como oposición radical a los polos estructurales, inmóviles, cobra un rango revolucionario: lo que se dice espontánea, históricamente, en contra de lo que debe decirse jerárquica, anti-históricamente, define no sólo una honda oposi-

ción dramática de mundos y personajes, sino que establece todo un proceso dinámico: es la acción misma de la novela, que acaba por integrar una diacronía polarizante.

Sin embargo, indicaba ya que en *La Casa Verde* los polos no se consumen en sí, no se mantienen aislados: la novela obliga a superar el designio de ghetto, tanto del historicismo como del estructuralismo, toda vez que, para ser, la literatura requiere que el proceso se conecte con el sistema, lo afecte, de la misma manera que exige la conexión, la afección del habla con la lengua. Estos enchufes son, respectivamente, el evento y el discurso. A través del evento, el sistema, que significativamente es anónimo, se personaliza: yo, tú, él, nosotros, ustedes y ellos se apropian del sistema neutro y a-histórico, lo tiñen, por así decirlo, de presencia individual y colectiva: no es fortuita la constante recurrencia de Vargas Llosa, en *La Casa Verde* y en *Los cachorros*, a los pronombres alternados con el propósito de convertir el sistema en evento, al evento en proceso y, por vía de un nuevo evento de la palabra, regresar con una doble carga de cambio al sistema y, así, afectarlo. De la misma manera, la lengua a-temporal es afectada y transformada por un discurso narrativo que recoge y potencia la variedad del habla. Es decir: mediante el discurso, el habla, que es acto permanente, afecta al tiempo pasado y al tiempo futuro a través de una selección (elección o exclusión de significados) que afecta la intemporalidad de la

lengua, la bombardea con el sentido temporal de las palabras. Y la palabra es como el eje solar, la articulación central de todas estas categorías disímiles, opuestas y transitorias: los contextos definen la univocidad o plurivocidad de las palabras, pero las palabras, a su vez, expanden, limitan o regulan, según el caso, las relaciones plurales entre los signos del sistema y los signos del uso en el lenguaje.

Lévi-Strauss señala que el signo se establece entre la imagen y el concepto: hace de la primera, significativa, y, de la segunda, significado. Novela de imágenes, *La Casa Verde* polariza sus significantes: su mundo se tiende, como un tenso arco, entre la selva y la ciudad, entre Santa María de Nieva y Piura, entre el convento y el burdel. Esta polarización de la imagen revierte, como significado tácito, a la oposición entre estructura y cambio: Santa María de Nieva es un mundo petrificado, jerárquico, antihistórico, «un pueblucho con calatos, mosquitos y lluvias que lo pudren todo, comenzando por las gentes»; Piura es un mundo maleable, horizontalizado, histórico: «Las puertas de Castilla y de la Mangachería están abiertas para los indios que emigran de la sierra y llegan a la ciudad hambrientos y atemorizados, para los brujos expulsados de las aldeas por los curas, para los mercaderes de baratijas que vienen a tentar fortuna en Piura». El signo sincrónico de Santa María es el convento; el signo diacrónico de Piura, el burdel. En cierto modo, *La Casa Verde* es la historia

de una peregrinación del convento al burdel. En el camino (y subrayo *en el camino: La Casa Verde* no es ajena a la pasión del autor por las novelas de caballería y su dinámica de correrías, de aventuras, de peregrinaciones seculares) tienen lugar múltiples aventuras del tiempo y el espacio, similares a las aventuras del lenguaje que es la acción de la novela. Esta peregrinación es idéntica a una contaminación —de tiempos, de espacios, de lenguajes y, en sentido estricto, de enfermedades sociales y físicas— que crea un segundo arco de tensión en la obra: del claustro al abandono, del seno materno a la desolada bastardía. Bonifacia, bastarda, es recogida por las monjas de Santa María; escapa del convento para casarse con el Sargento Lituma; termina en la Casa Verde, el prostíbulo de Piura, explotada por el Sargento. Fuschía, bastardo, ladrón y contrabandista, concibe la isla huambisa donde se esconde y desde donde planea sus operaciones como un seno materno: «Me parece que la isla es la única patria que he tenido». Andar por el río es una aventura, un riesgo y una premonición: «¿Siempre vas a estar de un lado a otro por el río?... ¿No has pensado que un día te puedes morir en la lancha?». Pero esta premonición, que en el fondo es un deseo de libertad, no se cumple: como Bonifacia, ahora llamada la Selvática, termina en la Casa Verde con mayúsculas, Fuschía también retorna al claustro, a la casa verde con minúsculas: una choza de la selva donde, baldado, inútil, sin sexo, devorado por la lepra y

la pestilencia, desdentado, chillón, Fuschía, el macho latinoamericano, descubre que sólo es Fuschía, el bastardo latinoamericano.

Mundo de la bastardía, de los hijos-de-puta: «A las lavanderas que vuelven del río, a las criadas del barrio de Buenos Aires que van al Mercado, las atrapan entre varios, las tumban sobre la arena, les echan las faldas por la cara, les abren las piernas, uno tras otro se las tiran y huyen. Los piuranos llaman atropellada a la víctima, y a la operación fusílico, y al vástago resultante lo llaman hijo de atropellada, fusiloquito, siete leches». «¿Quién es mi padre?», pregunta sin cesar Juan Preciado en el *Pedro Páramo* de Rulfo; «¿quién es mi madre?», clama la Japonesita en otro burdel, el de José Donoso en *El lugar sin límites*. Una gran carcajada anónima les contesta, a ellos como a los bastardos que pueblan la Casa Verde: hijos de atropellada, fusiloquitos, siete leches, madre puta, padre desconocido. Y sin embargo, el padre tenía un nombre: Pedro Páramo, Don Anselmo el arpista, Hernán Cortés, Francisco Pizarro. Y la madre era anónima. Pero los bastardos sólo conocen a su madre, jamás a su padre: son a-pátridas. En *La Casa Verde*, como en *Cien años de soledad*, *Pedro Páramo*, *El lugar sin límites* y *Los pasos perdidos*, la novela latinoamericana se ofrece como un nuevo impulso de fundación, como un regreso al acto de la génesis para redimir las culpas de la violación original, de la bastardía fundadora: la conquista de la América española fue un gigantesco

atropello, un fusilico descomunal que pobló al continente de fusiloquitos, de siete leches, de hijos de la chingada.

Para fundar de nuevo, Vargas Llosa corrompe, implacablemente; contamina, saludablemente, todos los niveles de esta existencia latinoamericana degradada, significativamente, entre la misa y la parranda. A las jerarquías, opone una delirante confusión verbal en la que el pasado es narrado en presente y el presente en pasado; en la que la coincidencia interna de la situación en la escritura, aunque no en el espacio y en el tiempo, asimila, hermana, revela una condición común patibularia y bastarda, des-jerarquiza a los hombres polares: el bandido Fuschía y el probo gobernador don Julio Reátegui; en la que las formas verbales asumen indiscriminadamente todo el caudal simultáneo del habla y el gesto, a fin de operar esa ruptura de de las oposiciones entre cambio y estructura: «Tú pasaron cerca y en caballos chúcaros, qué tales locos, van hasta el río, ahora regresan, no tengas miedo chiquito, y ahí su rostro girando, interrogando, su ansiedad, el temblor de su boca, sus uñas como clavos y sus manos por qué, cómo y su respiración junto a la tuya. Ahora cálmala, tú yo te explico, Toñita, ya se fueron, iban tan rápido, no les ví las caras y ella tenaz, sedienta, averiguando en la negrura, quién, por qué, cómo».

Esta totalidad de gesto y lenguaje que nos ofrece Vargas Llosa, sin embargo, no tiene el solo propósito de desjerarquizar las formas verbales

latinoamericanas nivelándolas en una acción común: ésta, finalmente, nos remite a la más honda y cierta aspiración de personalidad intransferible (el «I-Am», diría Faulkner) que pugna por darse a conocer, por establecer sus derechos al sueño, la ternura, la presencia íntegra, en un mundo que nivela a los hombres con el estigma de la bastardía, el fatalismo de la miseria y la impersonalidad de la naturaleza. Como dice el Mono, «a uno siempre le gusta descubrir qué secretos, qué costumbres se traen de sus tierras». Descubrir qué secretos: esta es, sin duda, una de las claves de *La Casa Verde* y de uno de sus más riesgosos y atractivos aspectos: la aceptación del melodrama como uno de los ejes de la convivencia latinoamericana. Para decirlo provocativamente: se podría filmar, con *La Casa Verde*, una mala película mexicana con Rosa Carmina en el papel de la Selvática, Julio Aldama como Fuschía, Fernando Soler como el arpista y Arturo de Córdova como el Padre García. Vargas Llosa no ha esquivado el problema del «contenido» melodramático de unas vidas que, de otra manera, no sabrían afirmar su ser. El desamparo, el sentimiento de inexistencia que, en el lenguaje, encuentra sus *outlets* populares en formas tan variadas como el diminutivo, el circumloquio, el *caliche* o *totacho* secreto de las barriadas, la agresión escatológica y porno, en la acción se expresa en la bravuconada, el machismo, la sensiblería, el melodrama. Rubén Darío lo sabía: sólo un latinoamericano pudo acumular la gigantesca y sublime cur-

silería verbal del *Responso a la muerte de Paul Verlaine* y, al mismo tiempo, alcanzar la perfección quevedesca de *Lo fatal. El derecho de nacer* de Félix B. Caigner sigue siendo el más fiel espejo de cierta realidad sensible, inmediata, de la América Latina. Cuando se carece de conciencia trágica, de razón histórica o de afirmación personal, el melodrama las suple: es un sustituto, una imitación, una ilusión de ser. Vargas Llosa no pasa por alto esta evidencia, pero sólo para enfrentarla a cuanto la niega: precisamente, a la tragedia, a la razón, a la historia, a la personalidad. Hay el momento magnífico en que Fuschía, ante Aquilino, tiene conciencia de su tragedia: de que ya «ni siquiera soy hombre». Hay los extraordinarios encuentros secretos de Anselmo y Toñita, espléndido descubrimiento mutuo de la personalidad. Y hay el movimiento permanente del lenguaje tratando de crear un contexto racional e histórico que, nuevamente, es vencido y superado, por la conciencia trágica.

Pues estas vidas debatidas y debatibles, tendidas en arco entre el convento de Santa María de Nieva y el prostíbulo de la Mangachería, finalmente descubren que ni la selva era la quietud ni la ciudad el movimiento. Una *inmovilidad* sofocante permea la totalidad del mundo peruano, y Vargas Llosa reitera esta imagen en ambas zonas de la polaridad escogida. En la selva, «nubes espesas y oscuras, *inmóviles* sobre las lupunas, vaciaron agua negra dos días seguidos y toda la isla se convirtió

en un charco fangoso, la concha en una niebla turbia y muchos pájaros caían muertos a la puerta de la cabaña». En la Casa Verde de Piura, «un humo *inmóvil*, transparente, flotaba entre el techo y los bailarines, y olía a cerveza, humores y tabaco negro». Aquilino *siempre* va a estar de un lado a otro por los ríos; La Chunga *siempre* va a estar sentada, riendo el burdel de su padre. Y, como dice el Joven en la asimilación final, personal, de los aparentes opuestos: «Trato igual a todas las mujeres. Habitantas o monjas, para mí no hay diferencia».

Incendiar la Casa Verde es la revolución. Pero el Prostíbulo-Fénix renacerá de sus cenizas y seguirá devorando a sus pupilas; las pupilas del convento de la Madre Angélica seguirán alimentando al prostíbulo de la Chunga; serán las pupilas de la Casa Verde. Porque dice esto, la novela de Vargas Llosa no es nunca un ejercicio panfletario, sino una trágica creación literaria que, a la pregunta retórica de Reátegui, «¿No quiere usted que esta tierra sea habitable?», contesta con la totalidad conflictiva de lo que somos, una totalidad cuestionada por un lenguaje que ya contiene todas las posibilidades de lo que podemos ser.

DAVID GALLAGHER

VARGAS LLOSA:  
LA FECUNDA AVENTURA

Una de las calidades más definitorias de Mario Vargas Llosa ha sido la falta de pretensión, la intransigente autenticidad de su obra. Mientras por ejemplo el talento, tan fácil y cómico, de Julio Cortázar se ha disipado muchas veces por tratar con demasiada conciencia de superar los límites tanto de la literatura como de la vida convencional, cayendo en un misticismo dudoso y a veces ridículo (en semejante pretensión naufragó también el talento de Carlos Fuentes en *Cambio de piel*), Vargas Llosa, teniendo quizás mucho más que decir, sólo ha tratado de comunicar de la manera más eficaz posible las experiencias, por cierto terribles, de su vida, convirtiéndolas sin esfuerzo en mitos de trascendencia universal. Si sus libros han seguido una trayectoria de creciente complicación estructural, ésta es profundamente necesaria para expresar sus experiencias y su visión del mundo, igualmente complejas, y nunca una efusión de originalidad gratuita.

*Conversación en la Catedral* (novela que, parece mentira, excede espectacularmente a las anteriores obras de Vargas Llosa), emplea muchos de los recursos estructurales, a veces faulknerianos,

a veces originales, de *La ciudad y los perros* y de *La Casa Verde*. Continúa Vargas Llosa con las relaciones paralelas que barajaban, en las novelas anteriores, el tiempo y el espacio; y como en las novelas anteriores, los personajes y los acontecimientos se enfocan de diversos puntos de vista, tanto exteriores como interiores. Vargas Llosa ya nos había demostrado, en *La ciudad y los perros*, la manera en que un hombre puede cambiar según el contexto en que se halla, y cómo es distinto para cada uno que lo contempla. Richi para su tía que le adoraba era y no era la misma persona que el Esclavo visto por sus compañeros de escuela; el yo tímido y sensible que no se atrevía a «declararse» a Teresa era y no era el Jaguar matón que ultimaba al Esclavo; y en *La Casa Verde* ya nos había exhibido el abismo que separa al hombre profesional del hombre particular: el Lituma holgazán y travieso de la Mangachería no era, en Santa María de Nieva, más que un sargento a secas, sin nombre, y sin más destino que el dar y recibir órdenes. Más que nada, el perspectivismo logrado por las narraciones paralelas nos enseñaban que somos dos o varias personas por causa del conflicto entre nuestra vida real y nuestra vida ideal, especialmente en una sociedad machista. Significativamente Vargas Llosa citaba a Kean, personaje de Sartre, al comienzo de *La ciudad y los perros*.

On joue les héros parce qu'on est lâche et les saints parce qu'on est méchant; on joue les assassins parce qu'on muert d'envie de tuer son prochain, on joue parce qu'on est menteur de naissance.

Son esas mismas técnicas las que se emplean, intensificadas, en *Conversación en la Catedral*, para investigar contradicciones entre apariencia y realidad, fachada (emocional, política, social) y verdad. Por un lado se nos presenta la fachada: un Perú elegante y civilizado: industriales bonachones, ministros impecables, y un odriísmo progresista, admirado por un pueblo que acude eufórico al balcón presidencial; por debajo sin embargo hay otro cuento: el industrial bonachón (don Fermín Zavala) es un homosexual masoquista que besa con excesiva pasión el sexo de su chófer negro; el respetado ministro es un policía cínico que vive del maníobreo cochino y desparrama su fortuna mal adquirida en exhibiciones lesbianas; y el presidente mismo depende muy demasiado de las maniobras de su ministro, cuyos matones chantagistas recorren las barriadas para asegurar la presencia del pueblo en las manifestaciones de adhesión al régimen. Muy distintas son, además, las perspectivas que tienen de don Fermín Zavala, industrial y oligarca, su mujer snob y sus hijos fieles, a las que tienen las prostitutas de «chez» Yvonne, donde el «señorón» ya no es don Fermín sino Bola de Oro; y ¿qué vamos a decir de la perspectiva que tiene la prostituta Queta del para otros temido don Cayo Bermúdez, conocido «chez» Yvonne como Cayo Mierda?

La mano de él sudaba. Era esquelética, minúscula... Queta sentía los deditos rápidos, mojados, pegajosos; cosquilleándole los senos, la espalda, el vientre, las

piernas... Un impotente lleno de odio, pensó Queta. un pajero lleno de odio.

En páginas anteriores, ya habíamos visto a ese mismo Cayo Bermúdez proyectar con respetable formalidad, la acogida de Odria a Cajamarca (su vida exterior) mientras corrían simultáneamente por su mente imágenes de erotismo lesbiano (su vida interior):

Agradeció al ditinguido senador Heredia, a la representación parlamentaria cajamarquina su desinteresado esfuerzo para que la visita fuera un éxito, al fondo del salón tras unos tules ondulantes, las dos sombras cálidamente se dejaban caer una junto a la otra sobre un colchón de plumas que las recibía sin ruido, a los miembros del Comité de Recepción por haber tenido la amabilidad de venir a Lima a cambiar ideas e instantáneamente brotaban ahogadas risitas atrevidas y las sombras ya se habían estrechado y rodado y eran una sola forma sobre las sábanas blancas, bajo los tules; él estaba convencido de que la visita sería un éxito, señores.

Las varias narraciones que, con sus diversas perspectivas, se alternaban en las novelas anteriores en distintas secciones de un capítulo, sección por sección, aquí llegan a alternarse frase por frase; en otras secciones del libro se verán, en vez de narraciones paralelas brevemente alternadas, diálogos paralelos alternados pero sostenidos simultáneamente en una sola página:

A. —Estas hojitas subversivas van a desaparecer de inmediato —dijo Bermúdez—. ¿Entendido, Lozano?

B. —¿Estás listo, negro? —dijo don Melquíades—. ¿Te deben estar ardiendo los pies, no, Trifulcio?

C. —¿No sabes ni quiénes, ni dónde? —dijo Ludovico—. ¿Y cómo así tenías una «Tribuna» en el bolsillo cuando te detuvieron en Vitarte, papacito?

B. —¿Estoy listo? —rió con angustia Trifulcio— ¿Listo, don Melquíades?

D. —Cuando recién vine a Lima yo le mandaba plata a la negra y la iba a visitar de cuando en cuando —dijo Ambrosio—. Después, nada. Se murió sin saber de mí. Es una de las cosas que me pesan, don.

Sería inútil tratar de elucidar el significado de estos cuatro diálogos, cacofónicamente entretejidos, en un corto artículo, baste decir que Vargas Llosa los manioobra con singular maestría. Más interesante será preguntarnos para qué sirven ya que no son, como afirmé al comienzo, *una efusión de originalidad gratuita*.

En primer lugar, el mero hecho de enfrentarse con una lectura compleja obliga al lector a compartir con los personajes de la novela la experiencia laberíntica que el autor pretende sea la del Perú de los 50. Si los personajes mismos están perdidos y no saben a qué atenerse a la vuelta de la esquina, lo mismo puede pasar al lector mientras navega por la estructura de la novela. Si la vida de los personajes equivale a un esfuerzo sólo a veces exitoso de descifrar signos ambiguos que se elucidarán por completo mucho más tarde, igual será la experiencia del lector mientras lee. Obligado a desenmadejar la compleja estructura del libro, éste está obligado a participar en los acontecimientos laberínticos que la novela describe tanto como participan en ellos los personajes.

Además la estructura de *Conversación en la Catedral* tiene su propia elocuencia, no sólo porque es una estructura aparentemente caótica que refleja el caos social y emocional expresado por el autor: el lector atento se fijará que los diálogos cacofónicos aparecen en ciertas ocasiones más que en otras. A medida, por ejemplo, que nos acercamos al eje del poder —a la oficina, digamos, de Cayo Bermúdez— más compleja se hace la estructura. Lo mismo pasa cuando se describen escenas sexualmente escandalosas: así como si los personajes mismos las quisieran esconder, enterrar con sus más aferrados mecanismos de defensa, el autor las entierra en la cacofonía, las insinúa instantáneamente para pasar de inmediato a otro tema, elucidándolas sólo mucho más tarde, cuando ya no hay como esconderlas. Tal sucede con la homosexualidad de don Fermín. En cambio hay escenas que nunca se insinúan, nunca se entierran; al contrario, se describen de la manera más explícita. Entre aquéllas, las más notables son las que se desarrollan en la Universidad de San Marcos: allí están los grupos comunistas que aunque clandestinos no tienen nada que esconder; en vez de perversiones, confianza en sus ideas; en vez de terror y maniobreo enmascarado en legalidad, un camino recto, sin problemas.

Vargas Llosa no es por cierto ningún social-realista simplista que nos va a ofrecer una oposición maniquea entre laberintismo odriista (reflejado en cacofonía de diálogos) y rectitud de izquier-

da (reflejada en narraciones convencionales). Aun la rectitud de izquierda tendrá que resignarse a ser poco más que metafórica, tendrá que perderse, con los personajes, con el lector, en fin con todo, dentro de la estructura de la novela, que refleja la condición laberíntica del país que las aspiraciones de San Marcos todavía no son capaces de superar. Hemos dicho que el tiempo y el espacio están barajados en *Conversación en la Catedral* tanto como en las anteriores novelas de Vargas Llosa: dentro de la novela la elección de Prado es capaz de preceder a una efusión comunista sanmarquina de la época de Odría. La estructura de la novela encaja a todo acontecimiento histórico dentro de un laberinto temporal y espacial. Al final, por mucha acción histórica que se haya desempeñado, por mucho que Cayo Bermúdez haya aparentado controlar el proceso histórico de su país y por mucho que los estudiantes de San Marcos hayan intentado transformarlo, nada ha cambiado. El laberinto sigue siendo laberinto. La visión histórica que la estructura de la novela sugiere resulta ser cíclica, ya que los acontecimientos más positivos, los que más se orientan hacia el futuro, están perdidos dentro del tiempo barajado de la novela. Los mismos acontecimientos son cíclicos sin la ayuda de la estructura: ¿qué diferencia hay entre Prado y Odría, entre Belaúnde y Prado?

Si la estructura de la novela tiene que «ser» caótica para poder expresar el caos que Vargas Llosa pretende describir, en realidad no lo es. La

estructura de *Conversación en la Catedral* es como la de los laberintos de Borges: si los personajes no la pueden descifrar, Dios (o Vargas Llosa o el lector atento) sí pueden. La alusión más minuciosa y aparentemente gratuita tiene posibilidad de ser signo. Si no sabemos por qué Cayo Bermúdez compra, al ser reclutado al gobierno, un libro intitolado *Los misterios de Lesbos*, eventualmente lo sabremos (aunque el lector-hembra, de que tanto abusa Cortázar, lo olvide). Si nos preguntamos en un momento dado quién diablos es el senador Herrera, tarde o temprano lo sabremos. Haber expresado un caos aparente dentro de un orden impecable, aunque laberíntico y por cierto arbitrario como todo orden, es el gran triunfo artístico que logra Vargas Llosa en esta novela; el triunfo de un arte que no se resigna a encajar su caos dentro de fórmulas fáciles y esquemas demasiado accesibles. Recordemos una reseña típicamente superficial que hizo el crítico inglés Kenneth Graham, en *The Listener* del 1.º de enero del año 1970, de la traducción de *La Casa Verde*. Después de compendiar el contenido del libro Graham nos dice:

Es obvio que hay un talento enterrado dentro de esta confusión monótona... Quizás el autor haya caído en la trampa de hundir su imaginación en cada uno de los detalles vibrantes de su mundo vaporoso: por allí no está la verdad, sólo la autodispersión, la fatuidad. Un autor necesita cierta distancia, una forma que les dé unidad, y por lo tanto realidad, a los acontecimientos de su libro; y necesita caracteres bien proyectados, que puedan vivir dentro de la independencia que la forma confiere.

¡Hasta tales extremos ha llegado el creciente provincianismo cultural de Inglaterra! Graham no se ha dado cuenta de que para que un libro tenga forma, su forma no tiene que ser fácil; una forma laberíntica puede ser tan minuciosa como una forma sencilla: bien manejada como lo es la de *Conversación en la Catedral* abarcará y expresará un mundo mucho más amplio y auténtico.

¿Qué más hay en *Conversación en la Catedral* que no esté insinuado en su estructura misma? Como *La ciudad y los perros*, es, en uno de sus múltiples niveles, una novela de escándalo. Así como la novela anterior nos reveló un escándalo escabroso escondido bajo la ordenada fachada militar de la Academia Militar, *Conversación en la Catedral* pretende revelarnos lo que se encuentra en el Perú detrás de su fachada política y social. La novela a este nivel funciona como denuncia social: ejemplo elocuente de que todavía es posible la protesta social en la novela si no cae en dogmatismos contraproducentes. La admirable novela *Z* de Vassilis Vassilikos y el aun más admirable film que se hizo de ella lograron transmitir a un público internacionalmente conmovido el verdadero sabor de la Grecia de los coroneles de una manera que dos años de denuncias periodísticas no pudieron lograr. Ocurre lo mismo en *Conversación en la Catedral*: como en *Z*, llegamos a conocer exactamente de qué tipo de matón, por ejemplo, es capaz de depender un gobierno en apariencia «respetable». Minuciosamente atento a las diferencias de

clase, Vargas Llosa las percibe, como en *La ciudad y los perros*, a través de sus respectivas culturas y de su actitud hacia el sexo más que a través de su situación económica. (La figura de Teresa había servido, en *La ciudad y los perros*, como metáfora de las diversas reacciones de una mujer que fuera simultáneamente la de tres muchachos de distintas clases sociales, la del Jaguar, la del Esclavo, y la mirafloresina de Alberto. En *Conversación en la Catedral* las descripciones de actitudes sexuales, desde las más escabrosas hasta las más tiernas, siempre son vistas a través de connotaciones de clase). Como en las novelas anteriores, percibimos casi todos los matices sociales del Perú: chóferes, prostitutas, periodistas, criadas, huachafos, la pobre Ana, heroína del cine mexicano, que se peina y se viste impecablemente para enfrentarse a la familia oligarca de su novio Santiago Zavala y luego se ve por ellos despreciada; la señora Lucía, dueña de pensión, aterrada con los apristas que «iban a robarle sus cosas a las personas decentes», y de quien piensa Santiago Zavala:

Pobre señora Lucía, si hubieras sabido que para mi mamá tú ni siquiera serías persona decente.

Y finalmente el mundo de los Zavalas, en especial el de los jóvenes. Nunca acierta más Vargas Llosa que en las descripciones de los jóvenes de la alta burguesía peruana, con su mundo dividido en dos categorías implacablemente irreconciliables (lo bestial y lo fatal), con sus declaraciones, sus baja-

das de mano, sus peregrinaciones a Ancón, sus matrimonios con *showers* y luna de miel en Miami. Este es el mundo en que ya habíamos entrado, por supuesto, al leer *La ciudad y los perros* y que se trató con tanta obsesión en *Los cachorros*.

Minuciosas descripciones de culturas de clase; minuciosa descripción, además, de Lima a través de los delineamientos sociales. *Conversación en la Catedral* incluso le presta a la Lima nocturna de Odría el mismo servicio que Cabrera Infante, en sus *Tres tristes tigres*, le prestara a La Habana nocturna del 58; junto con los personajes nos hundimos en toda especie de bar, cafetería, burdel y cabaret, comenzando con la Catedral misma a que alude el título (bar de mala muerte cerca de la perrera donde se alquilan cuartos a las prostitutas baratas), el Negro-Negro, bar bohemio de periodistas alcohólicos (visitado por Becerrita, reportero de crímenes que se hace fotografiar con los cadáveres para adornar su álbum). El Embassy (cabaret elegante donde había cantado La Musa, lesbiana de Bermúdez, en sus mejores tiempos) y finalmente el Montmartre (donde acaba La Musa, abandonada por Bermúdez, en aferrada lucha contra la droga, la pobreza y una voz arruinada).

*Conversación en la Catedral* es pues la novela de Lima de los años 50, ciudad no de catedrales barrocas sino de Catedrales que alimentan a los obreros de la perrera, ciudad «color moco», «color caca», ciudad «jodida»; ciudad que se nos presenta así en las primeras frases de la novela:

Desde la puerta de «La Crónica» Santiago mira la avenida Tacna, sin amor; automóviles, edificios desiguales y descoloridos, esqueletos de avisos luminosos flotando en la neblina, el mediodía gris. ¿En qué momento se había jodido el Perú?

Novela de país jodido, de hombres jodidos donde es imposible no joderse; imposible que Santiago Zavala no haya pasado del comunismo «puro» de San Marcos a un puesto mal pagado en un diario de los Prado, donde escribe reportajes sobre la Polla; imposible que el general Espina no haya sido «callado» tras intentar un golpe contra Odría, con una embajada en Madrid; imposible que la estructura social del país no imponga a sus habitantes un proceso de continuo compromiso, aquel mismo proceso que el autor trazara en *La ciudad y los perros*. País donde el engaño de la fachada sigue escondiendo la dura realidad, pero donde la dura realidad misma obliga a todo el mundo a asumir la máscara de la fachada.

Como toda gran novela, *Conversación en la Catedral* no es obra cuyos méritos se puedan compendiar en una corta reseña. Su inmenso talento reside no sólo en su magistral estructura (que refleja, ya lo hemos visto, con su laberíntico circularismo, la condición «jodida» manifiesta asimismo en las descripciones que la estructura abraza) sino también en el lenguaje, aquel lenguaje sardónico y cruel de Vargas Llosa; es capaz de expresar una ternura que nunca cae (contrario a lo que a veces se ha dicho) en el sentimentalismo; lenguaje autén-

tico, sin pretensión, sin verbalismo, de quien parece insistir en que escribir es expresar la realidad con la mayor eficacia posible y que la palabra no es lo que la moda quiere creer: una mera efusión gratuita y autónoma; lenguaje además que capta un mundo denso, espeso, textural.

La pluralidad, la multivocidad que Guillermo Cabrera Infante, para mí otro gran novelista latinoamericano, logra con la palabra, las logra Vargas Llosa con una estructura que hace lo mismo. Ambos nos recuerdan cuánto ha transcurrido desde la novela primitiva de los años 20 y 30; del dogma arbitrario y a veces por cierto un poco oligarca (recordemos que *Doña Bárbara* describe los esfuerzos de un aristócrata de Caracas por recuperar una propiedad usurpada por una mulata insolente) a la crítica auténtica e imaginativa de la realidad y a la expresión de lo real en toda su complejidad, en un lenguaje que lejos de resignarse a ser una bonita fachada, penetra, desgarrar y pregunta.

JORGE LAFFORGUE

LA CIUDAD Y LOS PERROS,  
NOVELA MORAL



Nuestras ocupaciones, por lo general, nos impiden pensar más allá de ellas: somos condenados a su ámbito despótico. Pero, como ninguna prisión puede hacer la entera felicidad de nadie, muchas veces, una solapada intranquilidad suele asaltar-nos. El mecanismo de los gestos habituales, esa goma o rito que tomamos por la realidad misma, cruje: el aire se inunda de fatiga, y algo triste, bastante opaco y muy amargo lo penetra todo. Cuántas veces también, sin embargo, preferimos apretar los dientes y sacudirnos esa sorda pereza como si se tratara de un leve polvo, quizá nocivo, quizá inocuo, nunca útil; y de tal modo volvemos a incrustarnos en el presente. Un presente sin fisuras e inmutable. Un presente donde, bien o mal, somos reconocidos. Así, para evitar nuevos riesgos, para devolver a nuestros perturbados espíritus una tranquilidad plena, para restablecer el orden y asegurar su inmovilidad, para recuperarnos recuperando nuestras seguridades, para no ser puestos en duda, hacemos del ahora nuestra realidad, *la realidad*, un momento definitivo, coagulado en el tiempo. Es claro que, de hurgar en aquellas tensiones, desajustes o tironeos que se producen en

nuestra intimidad, tal vez nos viéramos comprometidos a ir demasiado lejos. Y entonces nos replegamos, cobijándonos en la rutina, en ese balanceo muelle y confortable, hundiéndonos en una chatura que, por qué no, puede tener sus momentos brillantes o, mejor aún, los ha tenido y los tendrá, sin duda. Buscamos la magia: hay que hacer del gris un celeste intenso. El conformismo deberá probar sus trucos, sus audacias ingeniosas: no negar el proceso, asimilarlo; descubrir que las caídas cobran esplendor ante el fuego rutilante del pasado y del futuro: dos polos nuestros, aunque más allá de nosotros. Un presente como una bola, pero una bola que ha sabido atravesar potentes focos luminosos y ha de estallar seguramente a plena luz.

Invención pura. Nuestra imaginación tergiversa, distorsiona, suplanta, se evade, huye, crea el mito. No habrá entonces un camino difícil, sino apenas una especie de marcha a saltos, incongruente. Una fantasmagoría. No se trata ya de postular un mundo reflejo y exacerbado para después de la muerte, una guarida para nuestros desconsuelos actuales, sino de convertir la propia vida en un espejo, de fraccionar sus momentos y caer en éxtasis. La Infancia, la Juventud, la Ancianidad: he aquí los mitos predilectos. La infancia es un reino de suprema ingenuidad, de pureza, de contacto inmediato con la Naturaleza; la juventud, se sabe, es la edad dorada, donde todo despierta limpio y diáfano, donde el mundo se abre y se ofrece como una hermosa virgen. Dos perfumados jardines. La ve-

jez, en cambio, posee los atributos de la sabiduría: un jardín reposado, de árboles añosos y de protectora sombra. Estadios brillantes e inexpugnables, castillos que anulan la historia. En ellos todo es posible, menos el Mal. La corrupción, el odio y los bajos instintos muerden allí su impotencia. (Y es allí donde, bajo un cielo sin nubes, en una prisa sin manchas, el viejo Sombra encuentra al niño; o el respetable Cané se complace en evocar las travesuras adolescentes, buscando ese clima de «encanto que envuelve el mejor momento de la existencia»).

Pero, si descalabramos nuestras ocupaciones, si tratamos de actuar y no de gesticular, tal vez se nos haga evidente que tanta dulzura hiede un poco, apesta; o, mejor aún, que tanto bien sólo contribuye a sostener los males concretos, que ese Bien no es más que la ficción del bien. De inmediato —es decir, cuando la conciencia se «materializa» en la praxis—, el mundo adquiere una dureza, una consistencia muy peculiar y nada deslumbrante; se convierte en un terreno de lucha. Lugar donde los hombres se condenan o buscan liberarse, donde hay historia, no ideas platónicas. El hombre, entonces, no será una cosa, ni el presente un tapiz. El hombre «es» un ser haciéndose y el presente se afirma como negación, o sea, como superación de sí mismo. Entonces también, cada vida será una historia individual y solidaria. Los mitos que fijan el vivir, los mitos que destruyen la vida, que la vuelven una sucesión de estampas, un

manejo de coloridos globos, mueren. Pero hay que ayudarlos a morir. Hay que pinchar esos globos y mostrar su tela rugosa, sus vetas, su interior vacío y reparar en el polvo y en las huellas de las manos que los cubren.

No más mitos, no más beatíficas edades. Se nos impone, por lo tanto, una doble tarea, un movimiento en tres tiempos: rechazo de la mitificación, en cuanto se han de negar esos bienes supremos que esconden los males inferiores, palpables, cotidianos; afirmación de éstos como realidad, pero no estática, sino como el centro mismo de su posible superación: reconocimiento y negación de la opresión.

Desde la ciencia, Freud, para quien fue pasión la búsqueda del origen, asestó el golpe de gracia al mito de la infancia: se acabaron las boquitas inocentes. Por lo demás, en general, las ciencias sociales pueden presentarse hoy como un inmenso campo de batalla donde se lucha por historizar al hombre y derribar los ídolos, los fetiches y todos aquellos procesos que los engendra (por eso, afirmar aquí la imparcialidad científica supone alimentar otro equívoco de los defensores del *statu quo*).

En cuanto a la literatura contemporánea, cabe recordar, con respecto a este punto, dos obras maestras: *Huracán en Jamaica*, donde el inglés Richard Hughes monta una escenografía lo más cercana posible al mito —trópico, piratas y niños semisalvajes— para proceder a una casi aséptica ta-

rea de mostrar su doble fondo, sus perspectivas encontradas, su verdadera falsedad, creada por la incomprensión borrosa y la perfecta lucidez, por el abismo de las conciencias que nacen, antes que por el ordenado mundo adulto, de mentiras fáciles, de dictámenes que, por momentos, sólo parecieran ejecutar los designios infantiles; y *La conspiración*, esa fenomenología de la juventud, ese libro bello y despiadado en cada una de cuyas páginas encontramos la «evocación obsesiva de esta edad desdichada y culpable» (como ha observado Sartre, amigo de Nizan y, al igual que él, censor implacable de ese estadio intermedio y flotante: la juventud; como antes lo fuera de la infancia de Lucien, un jefe, y ahora de la suya propia: «de-  
testo mi infancia y todo cuanto sigue existiendo de ella», confiesa sin indulgencias. Pero la autobiografía es por principio absolutoria y el sarcasmo de *Las palabras* resulta así una mentira fascinante. No importa, Sartre ha explicado que hay un desgarramiento del ser sí mismo, que los caminos de la representación se entrecruzan con los de la autenticidad: la libertad es distancia). Con un estilo impetuoso y reflexivo a la vez, Nizan pone al descubierto las bases sociales que sustentan la impunidad de la juventud: son los hijos de la burguesía que, «como no se sentían acicateados por la deprimente necesidad de ganarse el pan inmediatamente, se decían que había que cambiar el mundo». Para ellos la revolución es una excusa justificatoria. En cambio, los obreros, que apenas salidos de

la adolescencia se encuentran ya comprometidos con el mundo circundante, trabajando por necesidad, entienden las cosas de otro modo. No conocen los «derechos» de la juventud. Esa edad postiza, prestada, hueca, esa cáscara vacía les está vedada. Tampoco saben de ella los *lumpen*, los marginales, los desechos de la sociedad. La juventud es, en definitiva, una edad de la burguesía y no, por cierto, la «más bella de la vida».

Primera parte: *On joue les héros parce qu'on est lâche et les saints parce qu'on est méchant; on joue les assassins parce qu'on muert d'envie de tuer son prochain, on joue parce qu'on est menteur de naissance.* Segunda parte: *J'avais vingt ans. Je ne laisserai personne dire que c'est le plus bel âge de la vie.* Epílogo: «...en cada linaje, el deterioro ejerce su dominio». Al *Kean* de Sartre, al *Aden Arabie* de Nizan y a Carlos Germán Belli pertenecen los tres epígrafes de *La ciudad y los perros*, la deslumbrante novela del peruano Mario Vargas Llosa. 1

- 
1. Mario Vargas Llosa: *La ciudad y los perros*, Barcelona, Seix Barral, 1963; 350 pp. Premio Biblioteca Breve 1962. Premio Crítica 1963. Único manuscrito en lengua española presentado al Premio Formentor 1963, donde resultó finalista junto al ganador definitivo, *Le long voyage* de Jorge Semprun. Los directivos de Seix Barral, en una nota periodística (*Primera Plana*, 26/I/1965, p. 36), declaraban haber agotado los 16.000 ejemplares de sus cuatro ediciones, a los que se deben agregar los de la edición Populibros peruana, que sobrepasa con mucho el tiraje

Los cito *in extenso* porque, buscando marcar el trasfondo intencional del relato, ellos nos advierten con claridad sobre los propósitos manifiestos de su autor.

Está la ciudad, los otros, el mundo del que se permanece ambiguamente marginado; están los «perros», esos jóvenes del Colegio Militar «Leoncio Prado» atravesados por la ambigüedad, pendientes de ella. Los «perros» merodean, dan vueltas a la cadena, no se atreven con la ciudad; tampoco pueden. Los jóvenes de Vargas Llosa, como los de Nizan, como todos, «conspiran», es decir, se apoderan de los gestos adustos, ensayan la dureza, el desprecio: sus sucios corazones se creen impecables. Son cobardes y se muestran héroes, o santos, cuando la maldad los corroe; representan, y «uno representa para no conocerse y porque se conoce demasiado [...], porque se ama la verdad y se la detesta» —completa Sartre—. En realidad, son los otros quienes les prescriben el camino; ellos fingen, usan máscaras, tienen actitudes, no actos. Los actos verdaderos se asumen, nos comprometen, dan sentido a nuestras vidas. En la acción el mundo nos descubre su carnalidad, y nosotros elegimos, esto es, desgarramos esa capa de posibilidades, ese

---

de aquéllas, y parte de la cual fuera «quemada en el patio de armas del liceo militar «Leoncio Prado», de Lima, como castigo simbólico (y previo a la querrela criminal) a un autor que había osado «la irreverencia de atacar la tradición y el lustre» de ese instituto» (*P. P.*, 17/XI/64, p. 78).

espesor vacío, esa distancia que constituye nuestra libertad. El Jaguar y el Poeta rozan el acto verdadero; éste se les escapa o niega. ¿Acaso el Esclavo no ha muerto? ¿O se trata solamente de una nueva mentira, una mentira más que se agrega a ese cúmulo de engaños que forma la vida de los «perros»?

Todo comienza con un golpe de dados: «Cuatro». En la noche Porfirio Cava siente frío, miedo: va a robar las preguntas para el examen de química que su sección debe rendir al día siguiente. Al hacerlo, rompe un vidrio. Regresa a las cuerdas. «El Jaguar lo miró de arriba abajo. Se rió. —Serrano cobarde —dijo—. Te has orinado de miedo. Mírate los pantalones». | Corte. | Ricardito llega con su madre a la capital. Van a reunirse con el padre, un desconocido para él. Durante el encuentro, permanece rígido. Esa noche no duerme. | Corte. | Alberto, mientras está de imaginaria, piensa en sus padres, en el examen de química, en la salida del sábado; al ser sorprendido fuera de servicio por un teniente inventa la necesidad de «una consulta moral». La respuesta llega pronto: «Es usted un tarado... Ni que fuéramos curas, qué carajo». Se ha salvado del castigo. Busca al Jaguar, encuentra en su lugar al Esclavo. Conversan: «lo que importa en el Ejército es ser bien macho, tener unos huevos de acero». Al Esclavo le han robado su sacón; por iguales medios, Alberto le procurará otro (pero su acto le embaraza: «lo hago para divertirme»). Se van a dormir. | Corte. |

Descripción del barrio Diego Ferré, al que llega Alberto con sus padres: un padre alegre, rico, despreocupado y una madre que constantemente le echa en cara a éste sus engaños amorosos. Alberto conoce a Tico y a Pluto, que pelotean en la calle. | Corte. | Retrospectiva interior del Boa: junto con sus compañeros del Círculo —el Jaguar, el Rulos, el serrano Cava— se tiran (cogen) una gallina, la destrozan: luego intentan violar a un enano (o sea, a uno de los internos más chicos). | Corte. | Segundo capítulo. | Amanecer del sábado en el Colegio Militar. | Corte. | Se levantan los cadetes y forman fila. | Corte. | Entran al aula. | Corte. | Comienza el examen; aparece el teniente Gamboa. | Corte. | En una larga secuencia el Esclavo recuerda su entrada al Colegio, las vejaciones a que lo someten —igual que a los otros «perros»— los cadetes de cuarto; la formación del Círculo, y ese tropiezo involuntario que le vale conocer los puños enemigos y aquella sentencia definitiva: «Me das asco —dijo el Jaguar—. No tienes dignidad ni nada. Eres un esclavo». | Corte. | Durante el examen, Alberto recibe un papel con las respuestas; Gamboa lo advierte; el Esclavo se declara responsable y es consignado. | Corte. | Tercer capítulo. | Recuerdos de un personaje no identificado. | Corte. | Y la línea argumental continúa en esta forma zigzagueante, intrincada, llena de repliegues; recta y disminuida quedaría así: como ha sido consignado, el Esclavo le encarga a Alberto que avise a Teresa, una chica del barrio a quien ha invitado a

salir, de su imposibilidad de acudir a la cita. Alberto traba entonces relación con Teresa: salen juntos. Se descubre el robo del examen. Toda la sección es consignada. Al mes de encierro, el Esclavo delata para poder salir. Cava es expulsado. Alberto intuye la delación de su amigo. En el curso de una campaña militar, un cadete es gravemente herido: —«Ricardo Arana, mi capitán. —Vaciló un instante y añadió:— le dicen el Esclavo». Arana muere en la enfermería. Alberto tiene una casi certeza sobre la culpabilidad del Jaguar en esta muerte. Lo denuncia a Gamboa, a quien le informa al mismo tiempo de las timbas, los robos, las *contras* y los otros abusos cometidos por los cadetes. Gamboa da curso a la denuncia y propone una investigación abierta; pero las autoridades del Colegio deciden silenciar el caso, frente a las imprevisibles consecuencias que éste podría acarrearles. El coronel amenaza con expulsar a Alberto, mostrando ciertos papeles producto de «un espíritu extraviado, pervertido», si no calla (sus compañeros llaman a Alberto «el Poeta», por su habilidad para escribir novelitas pornográficas y cartas a las novias, que luego vende). En la prevención, Alberto y el Jaguar son encerrados juntos: aquél lo acusa y ambos se golpean. Puestos en libertad, los otros compañeros, que creen que ha sido el Jaguar quien ha denunciado los excesos, lo repudian. El calla, Alberto también. Las escenas finales muestran la partida del teniente Gamboa, destinado a una guarnición del interior, la toma de

conciencia del Jaguar y la vida de éste y de Alberto al egresar del Colegio.

Esta anécdota lineal está cruzada, en la forma que antes hemos tratado de ejemplificar, por el flujo de conciencia del Boa (lo que ha ocurrido o está ocurriendo en el Colegio visto al nivel emocional, instintivo); el recuerdo borroso o relegado al subconsciente («Ha olvidado los hechos minúsculos, idénticos, que constituían su vida..., pero no ha olvidado el desánimo, la amargura, el rencor, el miedo que reinaban en su corazón y ocupaban sus noches») de la niñez de Arana; el relato que describe la vida de Alberto antes de su ingreso al Colegio (este personaje, además, es el único de quien conocemos sus pasos durante las salidas de los cadetes —excepto referencias aisladas, como ésta del Boa: «Una vez vi a Arróspide en la calle, en un carrazo rojo y tenía camisita amarilla, se me salió la lengua al verlo tan bien vestido, caracho, éste es un blanquiñoso de mucho vento, debe vivir en Miraflores»—); una retrospectiva tensa y sacudida por continuas ráfagas de ternura, no obstante amarga, sobre la infancia desamparada de un niño pobre y tímido, aprendiz de ladrón: el Jaguar (cuya identidad se revela sólo al final de la obra), y algunas descripciones, impersonales, paralelas al tema central (por ejemplo, el breve fragmento que nos ubica «La Perlitá»: adelanto del escenario desde donde se levantará poco después un tufo de semen, humo, pisco y aliento pesado, cuando el torneo de masturbación en rueda).

Con todo esto, sin embargo, apenas llegamos a dar una imagen aproximada de la rica estructura narrativa de *La ciudad y los perros*. La novela de Vargas Llosa consta de dos partes —dividida cada una en ocho capítulos, que a su vez, y tal como hemos procurado mostrarlo, se fragmentan—y de una especie de panorámica en tres secuencias, que oficia de epílogo. De fragmento a fragmento se cambia el punto de vista del relato y hay un salto espacial y temporal; pero, aun dentro de cada fragmento, y mediante una excepcional asimilación —cuando no, creación— de las modernas técnicas narrativas (un juicio de Caillois, que sintetiza otros varios semejantes: «Sin la menor duda, una de las obras maestras de la literatura en lengua española durante los últimos veinte años. Además, una innovación que va singularmente más lejos que los procedimientos a menudo mecánicos del *nouveau roman*»), se quiebra asimismo la continuidad espacio-temporal, haciendo que con frecuencia, personajes y situaciones se entrecrucen. Vargas Llosa busca sin cesar una síntesis de planos múltiples y el enlace global del sentido. Al mismo tiempo, esas abruptas rupturas, o contrastes, o simultaneidades, o meras digresiones imprimen al relato un ritmo nervioso, por momentos afiebrado, ríspico, pocas veces calmo. Un ritmo de caudal andino; vibrante. Un ritmo como de latigazos y esperas. A través suyo, Vargas Llosa logra un seguro dominio del suspenso: virtuosismo peligroso, cuando se cierra sobre sí. O, lo que es igual, cuando la ambi-

valencia de las acciones humanas termina por inscribirse en un cielo de ajedrez. Un mundo de partidas previstas se asemeja mucho a un cementerio. Trataremos de explicarnos.

El Esclavo, el Jaguar y el Poeta son como si fueran tres símbolos, pero en sus gestos, en la superficie, exteriormente, porque, en verdad, constituyen caras de un solo símbolo: la juventud, ese dolor entre el niño y el hombre. Richi será el Esclavo —esclavo, para esos jóvenes, sus compañeros, que se niegan a comprenderlo porque no se comprenden ellos mismos, porque confunden la perversidad con la camaradería, porque están aislados, en perpetua simulación; esclavo, también para sí, porque permanece atrapado en su niñez: una niñez llena de miedos, de incertidumbres, de frustraciones, acosada por la voz melosa de su madre y la sombra implacable de su padre; esclavo: un débil soplo de vida, un ser indefenso, una «muñeca», un «cuerpo cobarde», un espejo que devuelve a sus compañeros la seguridad de esas imágenes que se quieren recias y a los otros apenas un halo trasparente: ¿acaso recuerda Gamboa su presencia en el Colegio?, ¿acaso significó para Teresa algo más que un rostro indefinido?—, y el Esclavo sólo será Ricardo Arana una vez muerto: la muerte le da el nombre que no tuvo en vida, el reconocimiento que antes en vano persiguiera. Más aún, este personaje tal vez nunca haya vivido del todo. Casi una sombra, el Esclavo piensa de un

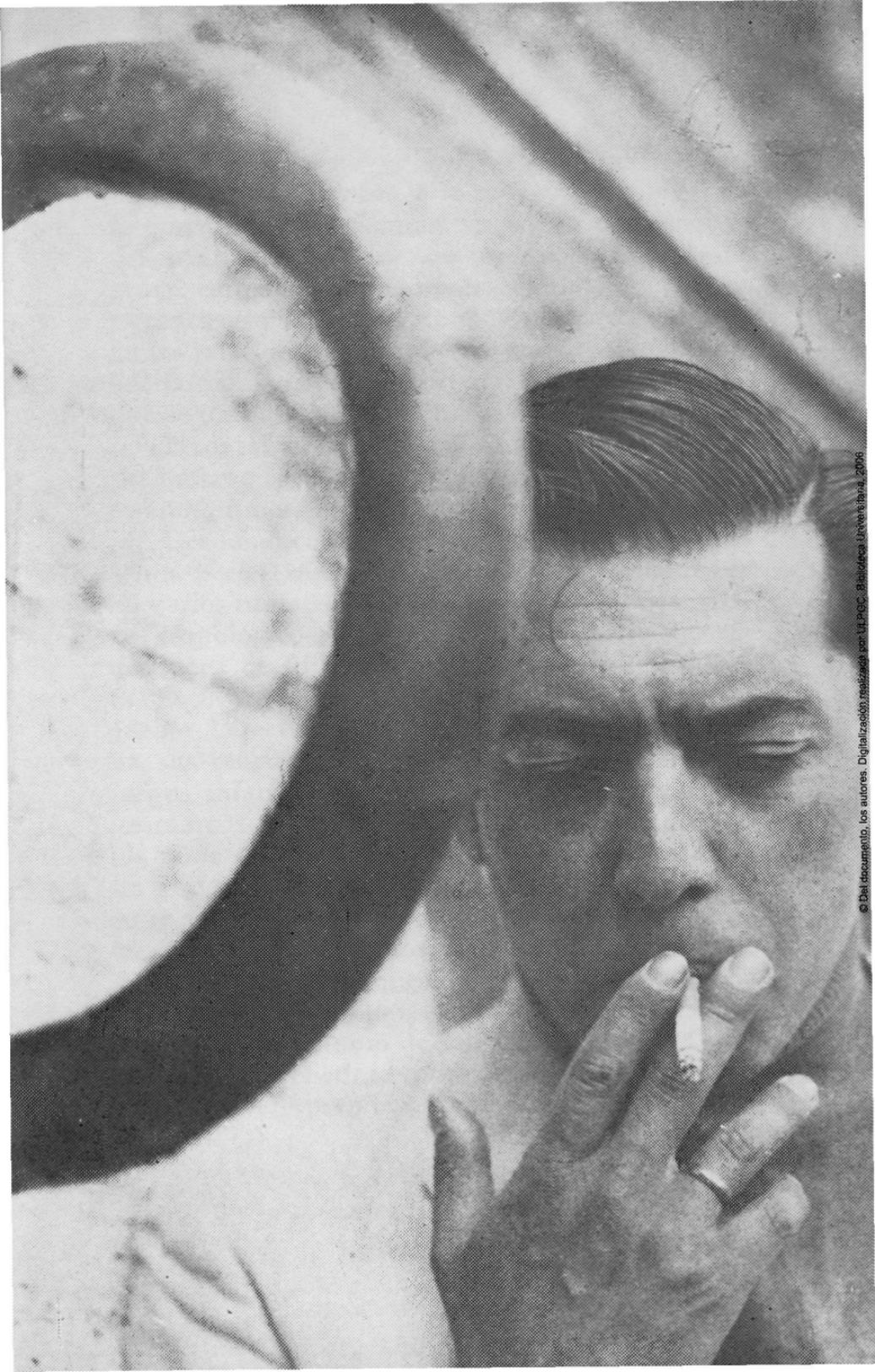
modo opaco, neutro, golpea siempre sobre el mismo punto: su aislamiento doloroso, su soledad; no tiene recuerdos definidos («ha olvidado...»), sino un solo temor opresivo, su infancia como una cárcel, como un hueco oscuro: su muerte anticipada. ¿Ha muerto ya o aún no, cuando su padre le ofrece entrar al Colegio: «Ahí te harán un hombre», y él acepta? (Repárese en la ubicación ambigua del fragmento correspondiente). El Esclavo delata para zafarse del «encierro, esa gran soledad exterior que no elegía, que alguien le arrojaba encima como una camisa de fuerza»;... «sólo la libertad le interesaba ahora para manejar su soledad a su capricho». Pero, después de haberlo hecho, «estaba sorprendido: debería sentirse excitado o aterrado, algún trastorno físico debería recordarle la delación. [...] El sólo sentía indiferencia. Pensó: «estaré seis horas en la calle. Iré a verla pero no podré decirle nada de lo que ha pasado. ¡Si hubiera alguien con quien hablar, que pudiera comprender o al menos escucharlo!». Es que la delación cierra todo acceso a la libertad. Ese único acto suyo ha sido su condena, su hundimiento definitivo, no la entrada al mundo de los hombres, sino al de los muertos. Entre la delación y la muerte de Ricardo Arana no hay solución de continuidad, ni separación, ni corte alguno; se cumple una misma, inexorable condena. (También Pluvinage —en la obra de Nizan— delata. Luego: «Estaba enteramente sin esperanza, sabía que la traición es irremediable, como la muerte, y que, como la muerte, no se bo-

rra jamás». Y reflexiona: «Una denuncia no es nada [...]; pero es mucho más irreparable que los asesinatos, mucho más profunda, es una metamorfosis en los abismos, un salto, una ruptura, una reencarnación: se queda uno *al margen del ser*, como dice Montaigne de los muertos». Otra delación que se nos muestra como situación límite es la de Astier —en *El juguete rabioso* de Roberto Arlt—; al llevar casi al paroxismo el desgarramiento entre la empresa individual de alcanzar el ser, de trascenderse absolutamente por el mal, y el fracaso de ese intento en el momento mismo que pareciera lograrse, Astier no ha hecho más que subrayar su marginalidad, su total aislamiento, confiando, como contrapartida, el triunfo a los valores sociales vigentes; y si esa ratificación del orden es también su desenmascaramiento, pues nos descubre la íntima relación entre el bien y el mal, ello no le afecta al delator: un excluido: «Y yo, ya no me pertenecía a mí mismo para nunca jamás». «...ahora estoy tranquilo. Iré por la vida como si fuera un muerto. Así veo la vida, como un gran desierto amarillo»).

La primera parte de *La ciudad y los perros* casi podría decirse que juega a modo de vasto mural introductorio: termina con la descripción de la campaña en que el Esclavo es herido mortalmente. En la segunda parte, se intensifica el análisis y pareciera que el relato adquiriese un tono más concentrado, más profundo. La muerte del Esclavo actúa como factor desencadenante. Hasta entonces

los jóvenes cadetes han representado la farsa del valor ilimitado, han aceptado las reglas de la violencia, han escondido sus rostros tras una misma máscara de cinismo y crueldad; bien que a todos ellos pudieran aplicarse estas palabras que retiene Richi: «Los zorros del desierto de Sechura aúllan como demonios cuando llega la noche; ¿sabes por qué?: para quebrar el silencio que los atemoriza». Pero, ahora, algo ha sucedido, algo que pone en duda los ademanes incontrovertibles, los gestos rotundos, la impunidad: una muerte. Un hecho que escapa a los golpes o a la burla. Un hecho que hace que las seguridades se quiebren o, por lo menos, amenacen quebrarse. Y entonces se produce en la obra de Vargas Llosa un cambio de acento en dos niveles correlativos: a la intensificación del relato corresponde una mayor densidad en cuanto a los personajes. Quizá no sea desacertado decir que éstos se interiorizan, que se repliegan sobre ellos mismos en un preocupado afán de encontrarse.

Comenzamos a percibir este giro a través de ciertos indicios un tanto externos; así, por ejemplo, el padre de Ricardo, hasta entonces —visto por su hijo— una especie de fantasma pétreo y rugiente, se nos muestra con «el rostro demacrado y los ojos llenos de zozobra». De igual modo, el informe de Gamboa —«Los cadetes de la compañía están muy impresionados»— resulta una traducción escueta del estado de ánimo que el Boa recoge caviloso: «Aunque disimulen, todos han cambiado por estas



desgracias, a mí no se me escapan las cosas»... «Todos están distintos, a lo mejor yo también, sólo que no me doy cuenta». Su propio monólogo lo prueba: ha ido adquiriendo un tono ensimismado, grave, cargado de una imprecisa inquietud; no más jactancioso y alegre; buscando distraer su atención en las relaciones que mantiene con la perra Malpapeada, como si quisiera refugiarse en este animal que se muestra ajeno al malestar que los oprime.

Pero, tal vez el más afectado por la muerte del Esclavo sea el Poeta. «Alberto Fernández, quinto año, primera sección». Alberto Fernández Temple. Desde un comienzo este personaje se nos presenta perfectamente individualizado, asumiendo en varios momentos un rol protagónico. Los enlaces cronológicos, a su respecto, carecen de las sugerencias martillantes que envuelven a la figura del Esclavo, del misterio hierático que esconde al Jaguar. Directamente: un joven burgués. La familia, sus rencillas, los compañeros del barrio, los juegos infantiles, algún romance adolescente son los marcos dentro de los cuales han transcurrido los años anteriores al internado. Años apacibles, sin graves problemas; incluso, las desavenencias entre sus padres no parecieran torturarlo mayormente: acepta los hechos, apenas se los cuestiona. Resignado a los lloriqueos de su madre, a pesar de que le molesten, lo cierto es que admira la desenvoltura, el aplomo de su padre. Ya en el Colegio habrá de repetir la consigna: «aquí uno se hace más hombre. Aprende a defenderse y conocer la

vida». En realidad, él se adapta al juego de posturas, a las convenciones de la dureza: «se hace el loco», para pasarla bien. Con todo, casi sin darse cuenta, ha ido comprendiendo la soledad del Esclavo. Habla con él. Llega a defenderlo ante los otros compañeros. Es difícil confesar una amistad. Ellos los intentan entre guiños. Alberto, sin embargo, no le cuenta su salida con Teresa. El Esclavo quiere verla; delata y muere. O es asesinado, como piensa Alberto. Y, entonces, se siente atravesado por la culpa, por una sorda angustia. No se reconoce ya más en sus gestos. «¿Estoy seguro, quién está seguro?». Se aleja de Teresa, camina, entra a un bar, llega a Barranco: por primera vez sufre, por primera vez se siente solo. Y comprende que debe asumir la responsabilidad de decirlo todo. Y lo hace. Grita entrecortado lo que cree la verdad. Arriesga. Se compromete. Gamboa lo escucha; pero nadie más. Tropieza con un orden que no tolera la discusión, que no admite la duda, ni el riesgo. El orden de la mentira y la representación, en el cual ha vivido, se le aparece de pronto no más que como un reflejo de esas reglas inmovibles que los mayores acatan; acatan, también, para no confrontarse, para tranquilizar sus conciencias. Se lo dice al Jaguar: «el coronel, y el capitán todos aquí son tus iguales, tus cómplices, una banda de desgraciados. No quieren que se hable del asunto». <sup>2</sup> Pues, en lugar de un estallido,

---

2. En este sentido, bien delimitado, creemos que Escobar

de la ira justa, ha encontrado el silencio, las grandes palabras vacías, la cólera al revés; ha sentido de nuevo «esa sensación de impotencia y humillación radical que había descubierto al ingresar al Colegio. Sin embargo, ahora es todavía peor: al menos, el bautizo se compartía». Pero Alberto acepta el chantaje. Luego, se torna indeciso y ambiguo; otra vez mentiroso.<sup>3</sup> Así, cuando el Jaguar llega a la cuadra, y los otros cadetes lo acusan,

---

tiene razón: la recusación no se dirige sólo a los jóvenes, victimarios y víctimas a un tiempo, sino que nos envuelve a todos. «Ni jóvenes ni adultos son capaces de asumir la decisión que los confirme como aspirantes de la dignidad» que aparentan; y acaban en «la ineptitud para actuar libremente». (Cf. Alberto Escobar: «Impostores de sí mismos», *Revista peruana de cultura*, N.º 2, Lima, julio 1964, pp. 119-125). Luego veremos que, para nosotros, el problema es más complejo.

3. Aunque el enfoque de *Las buenas conciencias* de Carlos Fuentes sea más particular y concentrado, también más llano, se puede observar una similitud entre esta derrota de Alberto y el fracaso de Jaime Ceballos, ese adolescente que abandona su falseado misticismo, su farsa orgullosa, para entrar definitivamente en el mundo de los hombres de bien, la gente decente, las buenas reputaciones. Es la cohesión de los honrados, de los detentores del orden; su soledad encubierta. Frente a ella, contra ella se levantan el minero Ezequiel Zuno («Pero no eres tú solo. Ese es el problema. Que no está uno solo»), el estudiante Juan Manuel («uno solo no puede lograr nada... Todos juntos...»). Menos recitadas, la entereza moral de Gamboa, la comprensión circunscripta del Jaguar distan mucho, sin embargo, de esa apertura a la lucha solidaria.

«su propia boca, detrás de los vendajes cómplices, comenzó a murmurar, bajito, «soplón, soplón». Aún cree en la culpabilidad del Jaguar; pero termina por encontrarse indefenso y totalmente desamparado al jurarle éste que no ha matado al Esclavo, negándole a un tiempo su amistad: —«No quiero ser tu amigo —dijo el Jaguar—. Eres un soplón y me das vómitos. Fuera de aquí». Alberto egresa. El Colegio ya es sólo un mal recuerdo; trata de relegarlo al olvido; sabemos que lo conseguirá. Reintegrado a Miraflores «...la vida parecía tan armoniosa y tolerable, el tiempo avanza sin sobresaltos, dulce y exitante». Todo está previsto para este joven promisorio.

Todo, también, para el Jaguar. Pero, ¿quién es este personaje o enigma? En ningún momento se lo nombra; apenas conocemos su apodo. Opuestas y convergentes son las dos historias que de él se nos narran. Por un lado, está ese recuerdo de un niño pobre, tímido y huraño, a la vez inteligente y retraído; un niño que ama calladamente a Teresa, su pequeña vecina: «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, sólo 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. Pero en cambio sí pensaba todo el tiempo en besarla». Un niño que, sin decir palabra, pelea por ella, roba por ella. Huye, y ya adolescente, entra

al «Leoncio Prado», extorsionando a su madrina. Por otro lado, entre los cadetes de quinto año, hay uno que encarna el paradigma de todos los códigos aceptados: la fiereza, la inescrupulosidad, ninguna ternura, la reciedumbre, el golpe sin lágrimas; un líder adorado, temido, odiado; un sacerdote de la violencia: el Jaguar. «El diablo debe tener la cara del Jaguar» —piensa el Boa; y el Rulos comenta: «es una bestia». Después de la muerte del Esclavo, él también «ha cambiado mucho, es para asustarse. Anda furioso». Sin embargo, cuando Alberto lo acusa de asesino, mierda, delincuente, el Jaguar, no levanta la voz y, con un tono opaco y árido, habla como para sí: «Mi madre también me decía eso. ...] Y también Gamboa. No sé qué les puede importar mi vida. Pero yo no era el único que fregaba al Esclavo. Todos se metían con él, tú también, poeta. En el colegio todos friegan a todos, el que se deja se arruina. No es mi culpa. Si a mí no me joden es porque soy más hombre. No es mi culpa». Después sus compañeros lo acusarán de soplón. En uno y otro caso él niega, no se delata ni delata. Repudiado, los repudia. Se exilia. Permanece callado; pero en su orgullo solitario, en su dureza glacial, sin desmentirse («no he cambiado de opinión»), llega a reconocer de un sólo golpe el equívoco fundamental de su acto. Muerta la solidaridad ficticia, ahora sabe lo que es vivir aplastado, «ahora comprendo mejor al Esclavo». En este punto, las dos historias se reúnen: el adolescente ha endurecido sus rasgos, pero el Ja-

guar ha vuelto a ser un niño solitario. En su soledad toca la mano fría del Esclavo, su impotencia congelada; entiende la actitud de Alberto, aunque no la comparte: «El quería vengar al Esclavo. Es un soplón y eso siempre da pena en un hombre, pero era por vengar a un amigo».

El Esclavo, que ha vivido abismado en una soledad sin horizontes, muere; y queda Alberto, solitario, para tomar su defensa; pero la debilidad de éste lo traiciona, traicionándose a sí mismo; y es sólo el Jaguar quien, a su paso, lo reivindica y, asumiendo toda la responsabilidad, comprende y rompe el nudo corredizo que acabó ahogando al Esclavo. Porque ahora, aunque repita una y otra vez: «yo les enseñé a ser hombres a todos esos», sabe que son «unos infelices, una sarta de traidores»; con lo que nos viene a decir que sólo él, el Traidor, no se ha traicionado ni traicionado. Y tiene razón, porque el Jaguar ha permanecido siempre igual a sí mismo. Jaguar: la máscara que los otros le han dado y que él ha utilizado, pero sin comprender muy bien que, mientras que a través de ella él trataba de afirmar su personalidad, los otros se refugiaban en el cartón, en la mera exterioridad, en el miedo, en los gestos del valor. De allí que su actitud de desprecio —en cierto modo el revés de su ayuda que se quiere honesta, de su amor tramposo— no sólo no se borre, sino que se acentúe hasta su límite máximo —aunque sin que desaparezca su contrapartida: confesándose culpable sabe que ayudará a Gamboa, tal vez su único

igual, y que se retraerá aún más de los otros—. Jaguar: este oficiante absoluto del mal, este maligno implacable, este símbolo de la maldad, nos muestra de repente su corazón atormentado, su tierno corazón. La bondad lo inunda y lo desborda. Y nunca ha sido de otro modo. Porque aun el asesinato del Esclavo tuvo para él el sentido de un castigo ejemplar a la cobardía y la delación —bien que tampoco haya sido fruto exclusivo del altruismo: el Jaguar fue tocado en su orgullo, al transgredirse sus normas—; sólo que este acto, al descubrirle la impotencia en el Mal y la imposibilidad de su camino auténtico, pareciera mostrarle también la sencillez del «camino recto». En el acto final, este personaje reencuentra al amor de su niñez, Teresa —que ha sido, entretanto, el sueño imposible del Esclavo y la pasión sofocada de Alberto—: se hablan por primera vez sin ocultamientos; se confiesan mutuo amor; él entra a trabajar en un Banco; se casan, y todo hace prever su eterna felicidad...<sup>4</sup> Estos actos del Jaguar marcan su

- 
4. No es mi propósito señalar los muchos recursos técnicos utilizados brillantemente por Vargas Llosa a lo largo de su novela. Me detendré, sin embargo, en uno. En el fragmento final, la escena muestra al Jaguar conversando con el flaco Higuera, el amigo mayor que lo iniciara en el robo:

«—¿Y ella qué te dijo? —preguntó el flaco Higuera.

Ella estaba inmóvil y atónita. Olvidando un instante su turbación, él pensó: «todavía se acuerda». En la luz gris, que bajaba suavemente, como una rala lluvia, hasta

reintegro al orden, su paso definitivo al Bien. Es el mismo orden que acata Alberto; pero el Jaguar no se somete en forma blanda, tráfuga, impuesta, mentirosa, sino fuerte, sabiamente. El ha representado el desorden, sabe que el orden lo sustenta. No se equivoca: su violencia ha sido pura ficción. Una violencia que no transforma nada. Solitaria. Por ella se impuso, ella constituyó su camino de acceso

---

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».

Y, desde este comienzo, la escena se va desarrollando en un juego de alternancia entre dos planos témporo-espaciales: el diálogo presente de Higuera y el Jaguar en un bar, y el pasado del mismo con Teresa en una calle de barrio. Pero esos planos se van interpenetrando de una manera tal que, al llegar la condensación a su punto culminante, el interlocutor común a ambos diálogos desaparece. La síntesis narrativa, la tensión lograda por eliminación del nexos conectivo, se hace entonces casi intolerable a fuer de perfecta.

«- Y qué más? -dijo el flaco Higuera-.  Cu ntos moscardones en su vida, cuántos amores?

-Estuve con un muchacho -dijo Teresa-. A lo mejor vas y le pegas, también».

Pero, bajo estas y otras admirables destrezas, cabe buscar significaciones más amplias. Destaquemos, del último fragmento, tres notas que confirman nuestras observaciones sobre el Jaguar: 1) indirectamente, a través del diálogo, descubrimos que el Jaguar gast  casi integro el producto de sus robos durante dos años para enviar grandes regalos anónimos a Teresa: otra presunta mal-

la verdad. Un camino que al ingresar no le era del todo desconocido, pues es el único de ese grupo de adolescentes que ha tenido una relación no mediatizada con el mundo de los mayores (compárese; por ejemplo, de qué diversas maneras «eligen» entrar al Colegio los tres personajes principales de la obra); más aún, si, como no se cansan de repetirlo unos y otros, la violencia es una afirmación de hombría, el Jaguar es un hombre. ¿Perverso? No nos asustemos, el Jaguar es bueno. No se trata de una revelación mágica, de un tránsito de medio a medio, de un salto en el vacío, que de repente trueca Mal por Bien, sino que esa impresión responde al suspenso insinuante manejado por el au-

---

dad aniquilada; beatífica en su rostro oculto. 2) Teresa ha visto pasear a Alberto, cuya fuga se ha explicado de un modo anticipado pero a la postre cierto, con una chica de su condición, «con una chica de plata, una chica decente, ¿me entiendes?» —le comenta el Jaguar a Higuera. Reaparece, en este y otros momentos del diálogo, la despectiva, segura superioridad moral del Jaguar. 3) «—Yo soy tu amigo —dijo el Jaguar—. Avisame si puedo ayudarte en algo. / Sí puedes —dijo el flaco—. Págame estas copas. No tengo ni un cobre». Con estas palabras se cierra la novela, con este alejamiento melancólico de Higuera, un ratero de buen corazón, se cierra también para el Jaguar su búsqueda del Bien. Pueden los otros haber visto en él la encarnación del Mal. Ellos ven *mal*; habría como un desajuste de ópticas. En el fondo de sí, en esa fidelidad para consigo mismo, en su sinceridad moral, en su integridad el Jaguar encuentra el camino de salvación.

tor —y ningún procedimiento literario es gratuito—, que sólo al final nos permite descubrir el verdadero carácter del Jaguar. Esta deliberada demora nos induce a prestarle una máxima atención. Consignemos algunos puntos: las infancias de Arana y Fernández aparecen en relatos yuxtapuestos a la anécdota central, cumpliendo una misión informativa e iluminante del carácter de sus respectivos protagonistas: circular y nebuloso en aquél, lineal y despejado en éste; en cambio, el relato correspondiente a la niñez del Jaguar es el único que se presenta como recuerdo actual de un personaje. Por otro lado, no tenemos la propia visión del Jaguar en cuanto a su actividad en el Colegio; sólo las miradas oblicuas de sus compañeros cubren ese hueco. Aunque con envidia, ellos lo perciben como un monstruo de maldad, mientras que —nosotros lo sabremos— él no es mucho más que su acendrado amor a una tierna muchachita. Finalmente, cuando ambas imágenes se identifican, no son las conductas el punto de vista que prevalece para juzgarlo, sino el examen introspectivo. La intimidad justifica. Otro dato: existe una extraña simetría entre las infancias del Jaguar —quien todo lo da a Teresa— y de Richi —a quien todo le quita su padre—, que las torna de algún modo complementarias (téngase presente, además, que el Esclavo es el único que no «imita al Jaguar»). Incluso, bajo ciertos aspectos, podría hablarse de una identidad. Dos chicos tímidos; donde la timidez proviene de una misma dificultad para afron-

tar el mundo. Un mundo hostil. Habrá que vencerlo, y las armas están a la vista. Pero Richi no lo logrará: en su universo sin soportes, de prohibiciones incomprensibles, de pérdidas constantes, se irá hundiendo hasta sucumbir, hasta la total negación de sí mismo: su muerte. El Jaguar, por el contrario, se apoderará de las armas que le brindan para lanzarse al asalto. No hay otra posibilidad: a este mundo hay que tomarlo por la fuerza, derrotarlo, aplastarlo. Un mundo sin amor. Dar; luego exigir. Es decir, no dar nada. Y sobre todo, no vacilar. Golpear. La violencia tiene sus leyes, seamos sus jueces absolutos. No mostremos ninguna fisura; porque, en verdad, no hemos superado la timidez. El Jaguar la ha escondido, simplemente. El miedo permanece agazapado tras la ferocidad. Excluido de todo amor («No sé qué les puede importar mi vida...»), sufre; quizá aún más cuando, muerto el Esclavo, se le revela lo que ya sabía: que entre ellos —entre *los otros*— el amor es apenas una máscara. Sigue teniendo razón: todo está falseado en este mundo, este mundo es una enorme trampa, y quienes en él no recurren al engaño son harapos, larvas, detritus, miseria humana, unos cobardes sin otro fin que la muerte, como el Esclavo. Y si los otros lo condenan, más que mejor: cumple su papel, puesto que él, el Jaguar, se ha elegido condenado. Caído o no, es el Diablo, para los otros; para sí, Dios. Un juez absoluto. Una moral solitaria. Condenado, los condena. Los amó en bloque, los repudia en bloque. Pero, una y otra

vez, el mundo sigue intocado. Su lucidez se manifiesta impotente: la violencia son los otros, aunque para los otros él sea la violencia. Así, *las conductas desmienten sus intenciones*. El Impostor ha llegado al colmo de sí mismo. Está saturado. Cansado. Agotado. No encuentra salida: en un último acto de orgullo, confiesa su crimen a Gamboa; mas, al bajar la guardia, muestra su corazón lacerado, su desesperación real. Un objetivo inútil —le responde esa otra gran conciencia solitaria—. 5

- 
5. Nuestro análisis se ha centrado sobre los tres personajes principales de la novela; no estaría de más, sin embargo, señalar las escuetas pero convincentes presencias de otros muchos personajes: los tenientes Hurina y Pitaluga, el cantinero Paulino, el negro Vallano, la tía de Teresa, Higuera, el coronel, los padres de Alberto, etcétera, cuyos rápidos dibujos participan de una certera captación de conductas. Pero, aparte de los mencionados, hay un cuarto personaje clave: el teniente Gamboa. «Es alto, macizo. Lleva la gorra ladeada con insolencia; mueve la cabeza muy despacio, de un lado a otro, y su sonrisa es burlona». Gamboa aparece, en la primera parte de la novela, como el militar inflexible. Un magnetismo subyugante se desprende de su persona. Electriza a sus subordinados; sus jefes lo respetan. Se le teme y aprecia a un tiempo, y si se impone es sobre todo porque él es el primero en cumplir las imposiciones. Hace de la disciplina militar un credo. Es, para todos, el Justo. Esta imagen se irá ahondando y perdiendo su frialdad a lo largo de la segunda parte de la obra. Aquí, Gamboa expone sus convicciones: «la importancia de la disciplina. Sin ella, todo se corrompe, se malogra. Nuestro país está como está porque no hay disciplina, ni orden. Lo

Tal vez porque lo que resulta verdaderamente inútil es el vínculo de esas dos almas solitarias que se reconocen en su soledad. Inútil, digo, en tanto ese vínculo carece de toda efectividad, pues ocurre

---

único que se mantiene fuerte y sano es el Ejército, gracias a su estructura, a su organización». Y Gamboa ha elegido ser su mejor apóstol, una antorcha del orden; como le dice el capitán Garrido: «Parece usted uno de esos curas fanáticos». Sin embargo, nosotros sabemos que él no es una pura exterioridad, un corazón de piedra: recuerda con cariño a su mujer, piensa en el hijo próximo a nacer, estudia con ahinco, sabe responder a la confianza que en él depositan los cadetes: «Gamboa es el más fregado de los oficiales, pero el único que es justo». Alberto busca su apoyo y lo encuentra, también el Jaguar. Sólo que, con ellos y como ellos, Gamboa tropieza con una barrera infranqueable. Porque el Ejército no está a salvo del desorden general, no es una isla, la corrupción lo carcome. Su orden es comedia. No obstante, Gamboa, el Incorruptible, acata sus veredictos. Obedece. Como el Jaguar, él también ha alcanzado la Lucidez, pero su lucidez es también personal, un goce tibio e íntimo: la convicción de que, a pesar de todo, suya es la razón. Sólo en esta fidelidad para consigo mismo puede ahora mantener incólumes sus principios morales. Principios que son *los* principios: *ius naturale*. Porque aquí las bases de esas normas no son puestas en duda. Porque todos las aceptan, aunque la mayoría no las respete. Y he ahí el mal: esa mayoría mezquina y falaz. No hay un orden caduco, sino un orden violado. La santificación es completa. Al despedirse, una misma seguridad melancólica invade a Gamboa y al Jaguar.

Tanto fuera como dentro del Ejército (aunque éste haya sido tomado como paradigma) la descomposición

como si existiera una imposibilidad previa de realizarlo. Estos personajes altaneros e incommunicados se encuentran demasiado pagados de sí mismos, demasiado redondos y satisfechos, seguros

---

anida. Por eso creemos que se equivocan quienes ven ante todo en la obra de Vargas Llosa un alegato antimilitarista. En este sentido es ejemplar por su incompreensión e ineptitud la nota del mediocre novelista, profesor adjunto de Literatura Iberoamericana y ex-subsecretario de Defensa Nacional, Martín Alberto Noel, para quien se trataría de, «sin lugar a dudas, una novela de ambiente militar escrita por un «intelectual», o sea por alguien ingénitamente – por no decir orgánicamente – reacio a la carrera de las armas» (cf. *La Nación*, Buenos Aires, 10/I/1965).

En cambio, nos ha llamado la atención frente a los muchos, y a veces desmedidos, elogios que recibiera *La ciudad y los perros*, la valiente crítica de Washington Delgado, a pesar de que no compartamos varios de sus reparos y desacuerdos. Atendemos – por coincidir en general con ella – a esta objeción fundamental: «El final es ambiguo también, el autor no da ninguna solución y esto que sería de poca monta en una novela estrictamente realista no lo es en el caso de una novela cuyo tema son conflictos morales. Pero más todavía, si uno lee con más atención la novela, tal vez las soluciones que se perciben sean muy diversas y aun contrarias a las que, acaso, Mario Vargas Llosa imaginó. En primer lugar hay que señalar [que] el único personaje positivo de la novela es el teniente Gamboa, es el más humano de los personajes y lo es, paradójicamente, por someterse voluntaria y decididamente a una disciplina inhumana. Cuando todos los demás se quiebran o se inclinan, cuando los altos jefes muestran el cobre disimulado por en-

hasta en sus inseguridades, como para sentirse radicalmente conflictuados y, menos aún, dispuestos a una ayuda solidaria, que no se desvanezca como el humo, que no muera al surgir. (Y en este sentido sí tiene razón Gamboa: el Jaguar no puede apelar al desgarramiento, no puede conmovernos con sus llagas, porque de ellas extrae toda su fuerza; nunca sus riesgos han cuestionado el mundo, sino que utilizó sus leyes para intentar dominarlo). «Trate en el futuro de que la muerte del cadete Arana sirva para algo».— 6 Los caminos están ce-

---

torchados y medallas, y cuando los estudiantes más duros y rebeldes se pacifican y ablandan, Gamboa permanece decidido, inquebrantable, único. Ni se dobla ni se rompe, permanece fiel a sus ideales, la disciplina no ha fracasado, fracasaron en todo caso los hombres y en el fondo de su corazón una patria viril y militar ilumina y hace llevadero el fracaso de su carrera. [...] Y bien se pudiera pensar que acaso lo mejor para templar el alma juvenil sea como en las obras de Kipling el ideal miliciano, duro y metálico» (cf. *Visión del Perú*, núm. 1, Lima, agosto de 1964, p. 28. Reproducido en *Letras*, órgano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, año XXXVI, núms. 72-73, Lima, 1.º y 2.º semestres 1964, pp. 310-315).

6. Nosotros diríamos que, ante todo, no son consejos abstractos los que necesita el Jaguar, sino más bien un acto que inserte su lucidez entre los hombres, un acto histórico, en el sentido más simple y primero de estas palabras, el de hacer algo con futuro. Se entiende, el reparo que pudiera extraerse de esta observación nuestra no pretende recaer sobre los personajes ni interferir el rela-

rrados. De nuevo ante el Jaguar se levanta el muro de los otros. No hay salida; o la salida es un regreso: «Allí había robado por primera vez». Miró abajo: «las olas reventaban en la orilla y morían casi instantáneamente». Y aquel «algo» impreciso no podrá sobrepasar el acto individual. El Jaguar niño se alejó de Teresa, al entrar por la fuerza en el mundo de los hombres; ahora regresa a ella: el ciclo de las buenas intenciones ha terminado; el mundo ya no le es hostil, conoce sus sucesos mecanismos, cree dominarlos. Repasemos este itinerario circular: el niño tímido se halla frente a un mundo que pareciera rechazar su amor silencioso e inmaculado (antes aún, la misma timidez es un modo pasivo de enfrentar la hostilidad de los otros); observa que el mundo es un lugar de pasiones crueles, donde la violencia está a flor de piel; y para entrar en él la asume, pero sin desdeñarse: cada acto malo suyo será una posibilidad de

---

to en cuanto tal, lo que sería estúpido, sino que trasciende hacia los valores que un análisis inmanente de la obra nos permite asignarle a su autor. Pues, para decirlo de una sola vez, es un acto irreversible, una acción constructiva, proyectante, la que no advertimos en el mundo cerrado y circular de *La ciudad y los perros*. El ámbito donde se concentran los perros, el Colegio Militar, se nos muestra como un lugar asfixiante, y está bien; pero la ciudad, entrevista en rápidas, bellas y precisas imágenes, tampoco pareciera mostrarnos muchos caminos fuera del que indica el dedo de Manco-Cápac. No, por lo menos, en esta novela.



hacer el bien; extraña omnipotencia: así, en el Colegio, los otros «temblaban como mujeres y yo les enseñé a ser hombres»; y cuando de pronto ellos le devuelven su propia imagen invertida, ésta habrá de servirle para redondear la trampa: esos pobres tipos no saben nada, vociferan solamente, mientras que él permanece seguro de sí; una y otra vez, su lucidez se recoge en las intenciones; la muerte del Esclavo ha sido su prueba definitiva, ya no necesitará más: la honestidad, la firmeza, la sinceridad, que se verifican en el cálido tamiz de la conciencia moral, lo libran de toda culpa; encuentra a Teresa, esa niña virgen, esa delicada abnegación; esa piedad, su alma buena (rozamos aquí una cuestión que merecería análisis aparte; los sentimientos del Jaguar hacia Teresa, como los del teniente Gamboa hacia su tierna esposa, resaltan sobre un fondo de prácticas sexuales pervertidas o meramente superficiales, ilustrando una concepción de las relaciones amorosas que, si prescindimos de calidades narrativas, puede inscribirse en la mejor tradición rosa, en tanto nos ofrece la imagen del amor que nuestra sociedad afirma como ideal mientras que en los hechos desmiente, imagen concisa de una de sus formaciones míticas más enajenantes), y decide recomenzar el camino. Mordiéndose la cola, el Jaguar se ha réencontrado; mientras que, frente a él, el mundo permanece intacto. <sup>7</sup> El mundo: un espejo para confirmarse;

---

7. «Una conciencia infernal, únicamente preocupada por *ser*

porque el Jaguar sólo se ama a sí mismo, porque ama con un amor alejado de la carne y el ruido, del «pecado». Teresa es su primero y último refugio. Entonces, trabajará en un Banco, será buen

---

*la Lucidez*, vanamente encarnizada contra un mundo que la ignora, da vueltas en redondo, prisionera de sí misma, y no destruye jamás nada sino mágicamente, a costa de una real autodegradación». (Francis Jeanson: *Sartre par lui-même*, Paris, Editions du Seuil, 1955, p. 91).

Tal vez no fuera inútil establecer los puntos de contacto —también las diferencias, como aquéllos, notables— entre el universo sartriano y el de Vargas Llosa, puesto que es indudable que el autor de *Saint Genet* ha ejercido una fuerte atracción sobre el escritor peruano. Nuestros críticos, que han sabido apuntar sus relaciones con ciertos novelistas norteamericanos, con Joyce y aun con el cine, no aluden a esta influencia, quizá porque ella se manifieste menos en los aspectos formales que aquéllas. Pero debemos rectificarnos: hallamos una breve referencia a Sartre en el comentario de un católico progresista (Pedro Altares, en *Cuadernos para el diálogo*, n.º 9, Madrid, junio 1964, p. 39), para el que compasión, delicadeza y lirismo en la pintura separan a Vargas Llosa de aquel escritor a quien sin embargo parece unirle la idea de que «el infierno son los otros»; o dicho de una manera apenas distinta, Vargas Llosa levanta su acusación contra una sociedad desindividualizadora hasta la ferocidad, pero en la cual «el ser humano es inocente». Y entonces ¿sería aventurado conjeturar que la cálida adhesión simpática que revela Altares se debe a su percepción de ciertas afinidades, llamémoslas espirituales, entre el escritor peruano y esos autores cristianos cuyos personajes encuentran a Dios en la abyección? Los personajes de Vargas Llosa —hemos tratado

esposo y, ahora sí, encaminará sus pasos por la buena senda. En el momento mismo en que el Jaguar cree dominar al mundo, éste le atrapa por detrás. Es que *su* mundo nunca ha ido más allá de la realidad dada: una costra imposible de rasgar.

El Poeta, el Esclavo y el Jaguar definen las formas de acceso al mundo de los mayores, al tiempo que a través de ese duro caminar reflejan el espesor equívoco de una realidad, sin embargo, impermeable. Entre lo que hacen y lo que piensan estos jóvenes siempre hallamos un vacío, un abismo, una caída. Porque no se nos presenta más que una sola alternativa: el acto traiciona a la intención o revierte sobre ella para encontrar la significación moral a su nivel. Un golpe quieto pareciera deformar las acciones; en realidad, las inmoviliza.

---

de mostrarlo – revalidan su propia individualidad en la afirmación empecinada y solitaria de los principios morales establecidos, palpan su dura y secreta felicidad en el seno de una moral abstracta. Las afinidades aparecerían en tanto los unos y el otro ponen al descubierto las laceras sociales, las denuncian, las condenan, las rechazan; pero, en el momento de la «puesta en cuestión», en lugar de una duda fundamental o, si se prefiere, de enfrentarnos a la necesidad de un cambio radical, allí están Dios o los Principios, esperándonos. La extrema-  
ción del mal y el rescate del «fondo bueno» del individuo resultan así dos caras de una misma impotencia. Volviendo a lo primero, dejamos al lector la comparación con Sartre, creador de héroes insatisfechos, sin cálidos refugios apaciguadores, y que cuando vislumbran un futuro saben sobre todo que deben ganarlo.

Violencia e incomunicación, violencia e imposibilidad de acceder al amor verdadero y a la verdadera solidaridad. Los jóvenes cadetes del Colegio Militar «Leoncio Prado» proclaman la felicidad, cuando el descontento, como una solapada sombra, como una oruga o un ácido, los roe por dentro. Gritan, aúllan como demonios, tratan de cubrir con voces y con gestos el palpitar incierto de sus corazones. Son impotentes. Y solitarios. Gritan. Y dejan oír un coro estridente. «*Un choeur, pour calmer l'impuissance et l'absence!*» (como quería Rimbaud).

Hasta ahora hemos intentado sucesivamente tres cosas: primero, insinuar que todo mito —en el sentido que aquí le asignamos al término, el mito de la Juventud, por ejemplo— o su correlativa denuncia responde y se inserta en una concepción global del mundo, la que fue esbozada de modo algo difuso en sus dos vertientes contrapuestas. Segundo, señalar que, en tanto Vargas Llosa busca de manera explícita, y por sobre la mentira social, descubrimos cómo se dan las relaciones entre los jóvenes y cuáles son sus condicionamientos y posibilidades, sus propósitos deben leerse justamente sobre el trasfondo de una concepción global, abrirse a esa significación originaria. Luego, para procurar una primera aproximación a *La ciudad y los perros* enfocamos su argumento, tratando simultáneamente de mostrar su estructura narrativa. En tercer lugar, intentamos desnudar el

carácter de los principales personajes de la obra mediante algo así como una relectura fenomenológica del conjunto de sus referencias o, expresado de otro modo, al percibir en éstas un contenido simbólico pretendimos develarlo. Apuntábamos ya al mundo del novelista, a su sentido; porque si bien es cierto que no hay razones para indilgarle a un autor ni las palabras ni las conductas de sus personajes, no menos cierto es que de algún modo lo podemos responsabilizar frente a ellos. Responsables, no cómplices, está claro. (El mundo imaginario de la obra literaria supone una determinada manera de ver con respecto a *este* mundo; un compromiso asumido por el autor a través del medir expresivo que ha elegido, bien que por esto no se melle en nada la peculiaridad de ese medio; y entendámonos, peculiaridad no quiere decir valor en sí. La estética no es para nosotros un recinto sagrado, ni la belleza una virgen). El autor de *La ciudad y los perros* manifestó —en el curso de una conferencia realizada en la Universidad de San Marcos— que entre sus lecturas favoritas se contaban las novelas de caballería porque en ellas estaba toda la realidad de su tiempo; y expresó también que para él el Colegio Militar constituía un reflejo de la realidad peruana, al hallarse representados en su seno todas las regiones, sectores y clases sociales del Perú. (Presumimos que Vargas Llosa ha de haber sido algo más medido en sus declaraciones, pero en líneas generales podemos admitir que ellas no traicionan lo esencial de sus

palabras). Asimismo escribió: «...la literatura sólo puede ser un instrumento en tanto que tal, es decir que un poema o una narración deben justificarse estéticamente para ser eficaces vehículos ideológicos. La significación moral y social de una obra presupone un coeficiente estético. Si no es así, no hay literatura. [...] El escritor tiene un compromiso con los demás y, a la vez, consigo mismo; con su tiempo y, simultáneamente, con su propia vocación. La literatura es un medio, pero también un fin, para ser «útil» debe primero existir [...] ser un buen poeta no consiste en ser un buen militante». De acuerdo, siempre que admitamos que ese coeficiente estético mantiene, dentro de su autonomía, una específica correspondencia e interrelación con todos aquellos elementos de la obra literaria que, de un modo genérico, podríamos llamar extraestéticos. (Y la labor del crítico se sitúa justamente sobre esta zona de nadie: debe apelar a la comunicación recíproca entre ambas partes bajo un fuego incesante).

Refiriéndose a la novela de su compatriota, Sebastián Salazar Bondy habló de un «fruto de la mano de un escritor *de race*»; Carlos Fuentes sitúa a Mario Vargas Llosa entre los tres mejores narradores latinoamericanos contemporáneos, junto a Carpentier y a Cortázar; José María Valverde dijo estas palabras muy exactas: «un escritor de excepción, increíblemente maduro en el arranque de su juventud, y capaz de incorporar todas las experiencias de la novela *de vanguardia* a un sentido

clásico del relato; *clásico*, en los puntos básicos del arte de novelar: que hay que contar una experiencia profunda que nos emocione al vivirla imaginativamente; y que hay que contarla con arte, incluso —para subrayar lo menos importante— con habilidad para arrastrar encandilado al lector hasta el desenlace»; otros muchos coincidieron con estos juicios o hicieron apreciaciones similares. Nosotros también manifestamos aquí nuestra gran admiración por esta obra escrita con furia y talento —donde los diálogos, para dar un ejemplo relevante, son de una agilidad, precisión y eficacia como pocas veces se los encuentra, y, cualidad concomitante, incorporan el lenguaje coloquial con acierto pleno—. Una obra latinoamericana, obra de un hombre de nuestra edad; sin duda una obra como para provocar nuestra envidia, si antes no estuviesen nuestro aplauso más cálido y también nuestra tristeza.

Si Vargas Llosa puede estar tranquilo —de sobra tiene asegurado su «coeficiente estético»—, nosotros, como hombres preocupados por nuestros destinos individuales al igual que por el comunitario de nuestros pueblos latinoamericanos, estamos obligados a perturbar esa tranquilidad, a no admitirla. Porque la realidad que Mario Vargas Llosa ve no es una realidad que se muestre en su totalidad, sino una realidad mutilada. Mutilada, tal vez, porque sus ojos están demasiado fijos, absortos, alucinados ante la violencia, sorda o no, de las relaciones humanas presentes, como para tener esperanzas verdaderas.

Ya que, finalmente —y resumimos, explicitando ahora nuestras observaciones— el mundo de Vargas Llosa tiene la férrea organización de un hormiguero. Los hombres cumplen allí destinos de hormigas. Angeles cobardes o canallescros, diablos virtuosos, sus personajes sucumben o agachan el lomo: están atrapados. No les pidáis el menor acto de rebeldía, de libertad, no sabrían de qué se trata. No logran nunca desgarrar una tenue capa gelatinosa que los envuelve: el presente. Un presente gomoso; y, a la vez, un presente cristalino, en el que siempre parecieran rebotar, pero hacia atrás, hacia el pasado. Un mundo cenagoso y, sin embargo, pétreo. Un mundo de almas incomunicadas, de destinos prefijados. Personajes que se deslizan sobre la Tierra como los caracteres de la tragedia griega —apenas si el suspenso nos distrae del inexorable fin sabido desde un comienzo—. Esto es lo decisivo: un mundo sin porvenir, o con un porvenir abortado de antemano. Nada de imprevistos, ni la más leve brisa: «el deterioro ejerce su dominio» en todo y sobre todo. 8

- 
8. Curiosamente, este hálito fatalista ha sido observado también, de manera bastante precisa, en una crítica empuñada sobre todo en el señalamiento de los recursos técnicos del libro: «...la trágica poesía que alienta en las páginas de la novela y cuyo último sentido no está sino en ese determinismo de la existencia humana, que convierte a los seres en entes prisioneros y sangrantes de una realidad prefijada e inmutable» (p. 418). «No sólo la violencia [...] es exhibida sin piedad, sino la esencial so-

Casi resulta paradójico comprobar que en esta obra, donde los cambios de planos temporales son continuos, el tiempo se halla estancado.<sup>9</sup> El tiempo: un lago. Un tiempo espacializado o, lo que es igual, un espacio sin tiempo, en cuanto entendemos el tiempo sobre todo por su dimensión de futuro. En *La ciudad y los perros*, es cierto, se nos habla del pasado (las infancias de los tres cadetes), del presente (la vida que se desarrolla en el Colegio) y del futuro (lo insinúan las secuencias del epílogo), pero ¿cómo? Están esas conciencias recordantes en acecho, como la larga imagen hipnótica

---

ledad del ser humano, la impotencia frente a la injusticia, el problema de la supervivencia del más apto» (pp. 421-422). Raúl H. Silva Cáceres, reseña en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 173, Madrid, mayo 1964.

9. Esta comprobación —matices más o menos— puede multiplicarse a través de varios escritores contemporáneos. Un ejemplo precursor: Joyce. «De la incansable, de la oscilante movilidad de todos los detalles, de su dinámica permanente, pero sin meta, sin dirección, sin finalidad, surge en Joyce, épicamente considerado, un conjunto que en su integridad es estático, que se propone trasuntar una pura adecuación como expresión total y lo consigue». (Georg Lukács: «Crítica del vanguardismo», *Boletín de la Universidad de Chile*, núm. 25, Santiago de Chile, octubre de 1961, p. 57). Más cercanos a nosotros, los integrantes del *nouveau roman* prodigan en sus obras los adverbios temporales justamente para destemporalizar la «acción», que se sitúa así en una especie de presente eterno. Pero, el recuerdo casi obligado, a propósito de Vargas Llosa, es, a mi parecer, el de la temporalidad faulkneriana.

del Jaguar o los estallidos emocionales del Boa, y están esos cambios espacio-temporales ininterrumpidos; notemos, sin embargo, cómo éstos se articulan: no se suceden, antes bien, se superponen: «Pero no debió quemarlo y pisotearlo, no debió dejar la casa para correr tras de las putas, no debió abandonar a mi madre, no debimos dejar la gran casa con jardines de Diego Ferré, no debí conocer el barrio ni a Helena, no debió consignar al Rulos dos semanas, no debí comenzar nunca a escribir novelitas, no debí salir de Miraflores, no debí conocer a Teresa ni amarla». Y en la disposición de los fragmentos mayores, con relación al curso general del relato, esta forma de ordenamiento es muchísimo más clara. En todo momento tenemos la impresión de que se han producido como quiebras o rajaduras en el continuo histórico; pero para poder recuperar la imagen total de este continuo debemos simplemente detenernos o volver hacia atrás la mirada. El presente aflora como a borbotones, envuelto en el halo mágico del pasado. Es así que, en el preciso instante en que cada uno de los jóvenes cadetes cumple su destino, esto es, se reencuentra con un sí mismo nunca olvidado, incólume, tiránico, incapaz de estallar, las puertas se cierran definitivamente para ellos, y para nosotros: al caer el telón todo concluye, no queda ningún cabo suelto, ningún resquicio. Desaparecida la intriga, sólo flotan incertidumbres triviales, no verdaderos interrogantes. En esta novela se trata de agotar el mundo. De ahí su fracaso; su grande-

za está en el vértigo, la saña, belleza y potencia del intento.

La juventud aparece en *La ciudad y los perros* como un estadio intermedio, como un disfraz torpe y doloroso, como un presente incongruente, donde los jóvenes buscan con una lacerante desazón acceder al mundo de los adultos; no obstante, cuando ellos lo logran, nosotros sentimos que todo su empeño ha sido vano. El mundo es una trampa sin salidas. O, tal vez, sólo fuera necesario, para abrir esa trampa, una afirmación positiva, no encerrada en ninguna cálida intimidad. Porque eso es lo que falta en esta brillante novela: un futuro, un tiempo de libertad, la posibilidad de una moral universal. La desmitificación completa. Vargas Llosa ve la realidad; sin embargo, algo de ella, cierto fondo duro, lo encandila. No acepta la mentira, mas la denuncia sin temblores; pero los principios que esgrime para enjuiciarla no son otros que aquellos que la han producido. Para él no se trataría de cambiar los propios cimientos de nuestra sociedad mentirosa, sino más bien de solidificar esas bases por sobre las ruinas, los escombros, la putrefacción. Entonces no percibe, no puede percibir otra salida que el regreso a la conciencia moral individual.

Y de aquí nuestra tristeza y nuestro pesar: que esa invitación incompañable nos sea formulada desde una novela tan lograda. Por ella, seguramente, Vargas Llosa es merecedor de mucho más

que estas líneas, bajo cuya insuficiencia nosotros intentamos, sin embargo, rescatar el fervor hacia una tarea nada fácil: escribir. Una tarea que Mario Vargas Llosa conoce a la perfección. Quizá, *demasiado* bien.

---

POST-SCRIPTUM.—Nuestro artículo data de comienzos de 1965. De entonces a la fecha el éxito de la novela ha continuado. En cuanto a la acogida muy favorable del público, baste informar que el número de ediciones de Seix Barral (cf. nota 1) se ha, por lo menos, duplicado, y que, a fines de 1967, se ha lanzado en Buenos Aires una nueva edición de gran tiraje, en la colección «Índice» de Sudamericana. Con respecto a los comentarios críticos he podido leer, luego de la publicación del mío, entre otros y sin mencionar los que se refieren específicamente a *La casa verde*, los siguientes: 1) la nota de Ambrosio Fornet en el núm. 26 de *Casa de las Américas*, octubre-noviembre 1964; 2) una transcripción, en la misma revista núm. 30, mayo-junio 1965, del «conversatorio» en que participaron Fornet, Luis Agüero, Juan Larco y el propio Vargas Llosa; 3) la reseña de Jorge Edwards en los *Anales de la Universidad de Chile*, núm. 133, enero-marzo 1965; 4) una nota de Pedro Lastra en el número siguiente de los mencionados *Anales* («Un caso de elaboración narrativa de experiencias concretas en *La ciudad y los perros*»); 5) la reproducción en el núm. 1 de *Literatura y sociedad*, octubre-diciembre 1965, del comentario que Angel Rama había publicado en *Marcha* de Montevideo; 6) una reseña conjunta de esta novela y de *En octubre no hay milagros* de Oswaldo Reynoso, firmada por Ulises Estrella en *La bufanda del sol*, núm. 3-4, Quito, marzo-julio 1966; 7) «Vargas Llosa y el problema de la realidad en la novela», de Germán Colmenares en *Eco* de Bogotá, núm. 82, febrero 1967; 8) «Vargas Llosa y su fértil escándalo», ensayo que

Mario Benedetti recoge en *Letras del Continente Mestizo*, Montevideo, Arca, 1967; «Lectura de Vargas Llosa», fragmento de un trabajo de José Emilio Pacheco, en la *Revista de la Universidad de México*, vol. XXII, núm. 8, abril 1968. También encontramos referencias a *La ciudad y los perros* en diversos textos; así, por ejemplo, en el curso de una entrevista mantenida con Rodríguez Monegal, Carlos Fuentes destaca que la citada novela «cala como ninguna otra este sentido de la justicia en América latina: esta radical ausencia de inocencia en la sociedad. Vargas Llosa —continúa Fuentes— ya no presenta a los héroes epónimos luchando contra el mal absoluto. El bien y el mal del catecismo del padre Ripalda en el que fuimos criados, se han convertido en el Bien y el Mal con B y M mayúsculas. Es decir, son bienes y males dialécticos que se enfrentan, se niegan, chocan, se funden, se sintetizan, etc.». (Cf. *Mundo Nuevo*, núm. 1, p. 17, julio 1966).

Si a todo esto agregamos el conocimiento de las obras posteriores del autor: en particular su otra gran novela, sus relatos, sus múltiples notas periodísticas, los reportajes a que fue sometido (especialmente el de Luis Harss en *Los nuestros* y el de Elena Poniatowska en *La Cultura en México*, suplemento del periódico mexicano *¡Siempre!*, julio 1965; reproducido en parte y complementado con una entrevista realizada por E. Hurtado y H. Cattolica en *Margen*, núm. 1, París, octubre-noviembre 1966), etc., y *last but not least* la amistad que aquí y allá ha ido surgiendo entre nosotros, creo que sólo una inveterada arrogancia justifica hoy reproducir mi vieja reseña. Que este acto se constituya entonces en el punto de partida para una tarea más amplia, cuyo compromiso asumo desde ahora.

LUIS LOAYZA

LOS PERSONAJES DE *LA CASA VERDE*



Fushía es el movimiento. Huye de Campo Grande a Iquitos, de Iquitos a su isla cercana a la frontera con Ecuador, y luego deja la isla y atraviesa la selva peruana para llegar a San Pablo. Fushía es también, o aspira a ser, el movimiento dentro de la sociedad. Quiere el poder y la riqueza, es el hombre de acción, el empresario, el aventurero. Como ha empezado sin capital —repítese esto una y otra vez— piensa que el crimen es el único camino para llegar donde se propone. La selva está lejos de ser esa tierra prometida, soñada por algunos, en que los hombres pueden dominar la naturaleza para enriquecerse. Fushía se convierte en un criminal y un explotador, acalla en sí toda generosidad y no comprende la generosidad de los demás. Pero el medio elegido acaba por convertirse en un fin en sí mismo. Fushía es un sádico, su pasión lo domina y lo lleva al fracaso. En cambio Julio Reátegui, que puede ser tan inescrupuloso como él, tiene éxito. Reátegui es un hombre de aire sociable y a veces hasta bondadoso. Es mucho más astuto que Fushía, su poder es real. Fushía muestra las uñas a cada momento, en tanto que Reátegui sólo recurrirá al terror cuando sea necesario. Fu-

shía es una fiera, pero una fiera enjaulada dentro del sistema: un simple instrumento, una pieza en el mecanismo de producción, a un nivel muy bajo. Sus víctimas —Lalita, Nieves, los indios— se le escapan y Aquilino es el único que no lo abandona, con lealtad para él incomprensible. En vez de servirse de los demás Fushía los ha ahuyentado, no ha sabido utilizarlos, como lo hace Reátegui. Ha elegido una violencia estéril que se vuelve contra él y la realidad confirma esta elección íntima. La lepra que lo consume es el reflejo de su egoísmo casi heroico; la impotencia sexual, el aislamiento en San Pablo revelan lo ilusorio de su poder, lo vano de su voluntaria soledad que acaba por destruirlo. (Anotemos de paso un recurso expresivo de Vargas Llosa: la palabra *lepra* no se menciona. Vamos descubriendo lentamente la enfermedad de Fushía y el descubrimiento es más atroz, de mayor eficacia literaria, porque la enfermedad no ha sido nombrada. Es el propio lector quien la designa, quien la crea a base de los datos que le ofrece el novelista: elipsis mágica).

Fushía aparece en el río, símbolo del movimiento y de la temporalidad; su historia transcurre en una constante tensión en el tiempo. Vargas Llosa la cuenta en un relato de ritmo acezante, cortado por diálogos en los que se superponen los diversos planos temporales. Un ejemplo bastará para dejar en claro el procedimiento. Fushía, haciéndose pasar por un rico comerciante, se ha hecho hospedar por don Fabio —agente de Reáte-

gui— y luego ha huído, robándole dinero. Fushía cuenta su aventura a Aquilino mientras ambos navegan hacia San Pablo. En la escena siguiente la narración tiene tres planos temporales, se mezclan tres diálogos: Aquilino-Fushía, don Fabio-Reátegui y Fushía-don Fabio:

—¿Y qué llevabas entonces en esa maleta, Fushía?

—dijo Aquilino.

—Mapas de la Amazonía, señor Reátegui —dijo don Fabio. —Enormes, como los que hay en el cuartel. Los clavó en su cuarto y decía es para saber por dónde sacaremos la madera. Había hecho rayas y anotaciones en brasileño, vea qué raro.

—No tiene nada de raro, don Fabio —dijo Fushía.

—Además de la madera, también me interesa el comercio. Y a veces es útil tener contacto con los indígenas. Por eso marqué las tribus.

—Hasta las del Marañón y las del Ucayali, don Julio —dijo don Fabio— y yo pensaba qué hombre de empresa, hará una buena pareja con el señor Reátegui.

—¿Te acuerdas cómo quemamos tus mapas? —dijo Aquilino. —Pura basura, los que hacen mapas no saben que la Amazonía es como mujer caliente, no se está quieta. Aquí todo se mueve, los ríos, los animales, los árboles. Vaya tierra loca la que nos ha tocado, Fushía.

—El también conoce la selva a fondo —dijo don Fabio. —Cuando venga del Alto Marañón se lo presentaré y se harán buenos amigos, señor.

—Aquí en Iquitos todos me hablan maravillas de él

—dijo Fushía. —Tengo muchas ganas de conocerlo.

¿No sabe cuándo viene de Santa María de Nieva?

Fushía regresa constantemente al pasado, sin solución de continuidad, pero también está lleno

de proyectos. Toda su vida ha estado vuelto hacia el futuro. Inclusive al final, recluso en el leproso-rio, sin ninguna esperanza, está obsesionado por el regreso de Aquilino, prometido para el año siguiente. Entretanto, dice, hará marcas en la pared con el pie que le queda sano y de esta manera irá contando los días. Terminará siendo lo que ha sido siempre, el hombre dividido entre el pasado y el futuro, que no puede ponerse fuera del tiempo.

Don Anselmo llega un día a Piura y ya nunca se irá de la ciudad. Nadie sabe de dónde ha venido, qué es lo que hizo antes; por lo demás no parece tener proyectos ni ambiciones; se convierte en el patrón de «La Casa Verde» pero no parece, como Fushía, decidido a enriquecerse. Fushía es el movimiento, lo temporal: el río. Don Anselmo el hombre de un sólo sitio, sin pasado y sin futuro: la casa. Ambos son figuras trágicas, pero en tanto que el destino de Fushía es la agitación inútil, que le deja el sabor de la mala suerte y de las traiciones (a la que él atribuye su fracaso) don Anselmo, en su amor por Antonia, la niña ciega, ha vivido un instante intocable fuera del tiempo, que lo ilumina y lo justifica. Fushía también ha parecido enamorarse en un momento de la niña shapra, pero, a diferencia de don Anselmo, se resiste al amor, lo niega.

La historia de don Anselmo requiere una técnica de exposición propia. La primera parte —llegada a Piura, fundación de «La Casa Verde»— está contada por una voz que representa la memoria

colectiva de los piuranos y tiene una resonancia de mito:

Se ha hablado tanto en Piura sobre la primitiva Casa Verde, esa vivienda matriz, que ya nadie sabe con exactitud cómo era realmente, ni los auténticos pormenores de su historia. Los supervivientes de la época, muy pocos, se embrollan y se contradicen, han acabado por confundir lo que vieron y oyeron con sus propios embustes. Y los intérpretes están ya tan decrepitos, y es tan obstinado su mutismo, que de nada serviría interrogarlos. En todo caso, la originaria Casa Verde ya no existe. Hasta hace algunos años, en el paraje donde fue levantada —la extensión del desierto limitado por Castilla y Catacaos— se encontraban pedazos de madera y objetos domésticos carbonizados, pero el desierto, y la carretera que construyeron, y las chacras que surgieron por el contorno, acabaron por borrar todos esos restos y ahora no hay piurano capaz de precisar en qué sector del arenal amarillento se irguió, con sus luces, su música, sus risas, y ese resplandor diurno de sus paredes que, a la distancia y en las noches, la convertía en un cuadrado, fosforescente reptil.

Vemos a don Anselmo como un hombre joven y lleno de vigor, luego como un pobre viejo ensimismado. Casi no hay transición entre estas dos figuras. En tanto hemos seguido de cerca la evolución de Fushía, unas pocas líneas bastan para contar la transformación de don Anselmo; en realidad no lo vemos cambiar sino aparecer en estampas fijas, que lo retratan en momentos distintos. Se reitera así su calidad intemporal: esta inmovilidad es la que conviene al personaje. El

tiempo devora a Fushía, pero don Anselmo se salva. Al final será un hombre oscuro y silencioso visto a través de los demás. Pero se enciende cuando evoca los momentos centrales de su vida, el amor y la muerte de Antonia, después de lo cual todo se ha detenido. El personaje que ven los otros es un fantasma; el ser auténtico de don Anselmo está fuera del tiempo, es interior:

Y una última vez pregúntate si fue mejor o peor, si la vida debe ser así, y lo que habría pasado si ella no, si tú y ella, si fue un sueño o si las cosas son siempre distintas a los sueños, y todavía un esfuerzo final y pregúntate si alguna vez te resignaste, y si es porque ella murió o porque tú eres viejo que estás conforme con la idea de morir tú mismo.

La preocupación por el tiempo no sólo se expresa en los personajes principales sino que impregna toda la novela. El comienzo cronológico de *La Casa Verde*, que se pierde casi en el mito, sucede hace unos cincuenta años; el final, en nuestros días. La narración no es lineal. Se alternan en ella diversos planos temporales: pasamos del presente al pasado lejano; asistimos a las consecuencias de un hecho antes de conocer, después de muchas páginas, el hecho mismo; dos episodios sucesivos pueden ocurrir en épocas distintas; vemos a un mismo personaje en momentos de su vida que parecen no tener relación alguna y cuyo vínculo sólo se presentará más adelante; los personajes cuentan, sumidos en la acción, lo ya ocurrido, y la acción presente y el relato o el recuerdo del pasa-

do tienen idéntica vigencia. Lo importante no es sólo que Vargas Llosa haya conseguido crear, con seguridad magistral, esta compleja estructura. La mejor prueba de su madurez es que la estructura es necesaria. El autor va graduando sus efectos: mientras en uno de los relatos la tensión se acumula o se disuelve, en otro se produce la crisis. Nuestro interés se mantiene en todo momento y, al terminar la lectura, comprendemos que *La Casa Verde* no podía escribirse de otra manera.

Don Anselmo y aún Fushía tienen cierta grandeza, siguen hasta el fin sus obsesiones. A esta visión trágica se añade otra, más realista si se quiere, de la pequeña vida hecha de concesiones y de cobardías, con algún destello de gracia o nobleza. Los inconquistables, esos ínfimos bohemios de la Mangachería, son mediocres y amables, en ellos se descarga la tensión de otros episodios de la novela. Los une el recuerdo de una infancia vivida en común:

Y súbitamente los tres comenzaron a hablar, eran tres churres y saltaban los muros de adobe de la Escuela Fiscal para bañarse en el río o, montados en un burro ajeno, recorrían arenosos senderos, entre chacras y algodones, en dirección a las huacas de Narihualá, y ahí estaba el estruendo de los carnavales, los cascarnes y los globos llovían sobre enfurecidos transeúntes y ellos empapaban también a los cachacos que no se atrevían a ir a sacarlos de sus escondites en las azoteas y en los árboles, y ahora, en las mañanas calientes, disputaban fogosos partidos de fútbol con una pelota de trapo en la cancha infinitamente grande del desierto.

Los inconquistables son todavía un poco niños, gente que se va dejando vivir, guiada tan sólo por cierto vago inconformismo, el gusto por la juerga y una decidida adversión al trabajo. El mejor de ellos es seguramente Lituma, que en la selva cumple su deber sin entusiasmo cuando entraña un abuso. A su vuelta a Piura lo absorbe otra vez ese mundo muelle hecho de astucias que es el de sus amigos. Quiere a Bonifacia, su mujer, pero pronto la maltrata y afirma su superioridad masculina. En un momento de borrachera adopta una actitud heroica que no es la suya y va a parar a la cárcel. Otro de los inconquistables, el único que no ha sido compañero de infancia de los demás, prostituye a Bonifacia. A su regreso, Lituma decide vengar la ofensa; después de una preparación inquietante el castigo se cumple sin exageraciones, con una simple paliza ritual. Lituma es débil, incapaz de perdonar, de salvar a su mujer, de salvarse a sí mismo. No hay en la historia de los inconquistables grandes pasiones o hazañas. Vargas Llosa los presenta con buen humor, sin predicar lecciones de moral.

Lo contrario de esa debilidad es la tranquila fuerza de Aquilino o del práctico Adrián Nieves. Ambos son expertos navegantes de los ríos amazónicos; tal vez esa vida en la naturaleza los ha hecho así, en tanto que la ciudad costeña corrompe a los inconquistables, de nombre irónico. Aquilino será siempre un solitario; Nieves se une durante un tiempo con Lalita, con quien ha escapado

de la isla de Fushía. Son hombres sin ambiciones y si la aventura los arrastra es un poco a pesar suyo. Nieves prefiere entregarse a la policía antes de convertirse en un fugitivo; Aquilino vuelve a su pequeño comercio fluvial. Siguen, sin muchas palabras (a diferencia de los verbosos inconquistables) un código de honor sencillo y combinan como pueden, en un mundo peligroso, la supervivencia con la lealtad. Cierta pureza los defiende: Fushía no comprende que Aquilino no lo haya engañado, como él lo hubiera hecho, pero tampoco Aquilino ni Nieves se explican la inútil crueldad de Fushía.

Los personajes femeninos tienen una dignidad semejante. Lalita vuelve a formar su hogar, una y otra vez, y logra criar a los hijos de tres hombres, imperturbable. Bonifacia asume su condición de explotada; al final ella mantiene a Lituma y a sus amigos, crea su propio orden. Hay en las dos una bondad ciega, invencible. Aún las monjas de Santa María de Nieva, que en la escena inicial raptan a niñas indias para llevarlas al convento, tienen un instante de ternura al despedirse de Bonifacia. La excepción es la Chunga, la mujer masculinizada, dura y rencorosa, solitaria.

En los episodios de *La Casa Verde* que suceden en la selva los indios son personajes secundarios, pero siempre están presentes. Es fácil engañarlos: no hablan español, creen que Iquitos es una persona y no una ciudad, venden el caucho a precios insignificantes. Al comenzar el libro se

cuenta el rapto de las niñas indias por las monjas; sólo Bonifacia, también una india, se compadece de esas niñas y les permite escapar. Esta acción resulta incomprensible para los demás, convencidos de que al arrebatarse las niñas a sus padres, al hacerlas avergonzarse de su cultura, hacen obra de civilización, aunque en realidad la sociedad no tiene para ellas un lugar que no sea el de la servidumbre. A los indios adultos los vemos desde fuera, a través de otros personajes que los desprecian y para quienes su idioma está hecho de gruñidos y escupitajos. Entre ellos se destaca la figura de Jum, el cacique de Urakusa. Un cabo ha empleado su licencia en asaltar el pueblo de Jum cuando éste no está presente, pero los indios se han defendido y lo han golpeado. Las autoridades deciden imponer un castigo ejemplar y torturan a Jum. Una y otra vez Jum pedirá que se le haga justicia; inútilmente, pues ni siquiera consigue hacerse entender. Este personaje que repite patéticamente «piruanos, piruanos» parece reclamar una nación que no se preocupa de su suerte, que no lo conoce. La indignación ante estos abusos, la compasión por las víctimas informa una parte de la novela, pero Vargas Llosa no ha escrito un libro de propaganda en que el bien y el mal se repartan fácilmente entre personajes caricaturales. El lector comprende que la situación de los indios no se debe tanto a la mala fe de algunas personas cuanto a un hecho más amplio, al encuentro de pueblos primitivos casi indefensos con una sociedad insensible y codiciosa,

más fuerte que ellos, que tiende a destruirlos. Dos personajes que conocemos sólo de oídas han tratado de organizar a los indios y darles conciencia de sus propios derechos, pero no lo han conseguido.

Quien leyera tan sólo un resumen de *La Casa Verde* podría pensar que se trata de una novela negra, de un pesimismo desesperado. Por el contrario, al terminar su lectura tenemos una impresión de profunda afirmación vital. No es fácil explicar esta impresión, que tal vez no todos los lectores comparten. Así como algunos libros nos dicen que vivimos en un mundo acabado, que el hombre no es sino una criatura angustiada o, peor aún, un animal de presa o una víctima humillada, que las relaciones humanas están envilecidas, al leer *La Casa Verde* sentimos en cambio, a pesar de la injusticia de la sociedad que describe y del destino trágico o sórdido de muchos personajes, que el hombre puede mantener su dignidad ante todos los desastres y que, contra todas las razones para el desánimo, subsiste siempre cierta obstinada esperanza, cierta alegría. Vargas Llosa parece consciente de ello, pues ha querido cerrar la novela con una memorable escena final de buen humor y de serenidad, que es como un comentario a todo lo narrado. Nadie podrá acusarlo de optimismo fácil. Su obra tiene mucho de crítica y denuncia, pero, al mismo tiempo, una enorme vitalidad. El propio tono del libro, la vivacidad del relato, el acento épico de muchos episodios revelan el tem-

peramento del autor. El análisis de los personajes nos lleva a la misma conclusión. Se diría que su creador los quiere y los respeta: son lo que han elegido ser y mantienen su identidad hasta el fin. Todos los personajes son libres y esta intuición de la libertad está en el centro de la creación de Vargas Llosa.

WOLFGANG A. LUCHTING

LOS FRACASOS DE MARIO VARGAS  
LLOSA

*The mass of men lead lives of quiet desperation*

H. D. THOREAU

Durante los meses que van de septiembre de 1968 hasta febrero de 1969, Mario Vargas Llosa estuvo de *visiting lecturer* en la Washington State University (Pullman, Washington). Dictó un curso en dos partes, la primera en español sobre la vocación del artista-novelistas y la segunda en inglés sobre las técnicas de novelar.

Fueron clases memorables para los estudiantes del curso, y meses memorables para quienes conocían las obras de Vargas Llosa, y hasta para los que no las conocían. Pero creo que nadie disfrutó de aquellos meses más que yo, pues habiendo traducido sus dos novelas y la narración *Los cachorros*, fue fascinantísimo para mí observar a su autor —el cual, además, en esa época estaba revisando la versión final de *Conversación en la Catedral*— y estudiar tanto su persona como su obra.

En efecto, fueron meses impresionantes para toda la región al sureste del Estado de Washington y al noroeste de Idaho: tanto en las clases como en las conferencias públicas y dentro de las coordenadas de la *social life* Vargas Llosa desplegaba todo su esplendor de escritor exitoso y de persona ligeramente envuelta en una especie de aura

de escándalo. Este *gentleman*, cortés, circunspecto, siempre bien peinado, vestido elegantemente; este hombre amable, discreto, modesto, este talentoso expositor de gran lucidez, tolerante hasta con los estudiantes más densos, este aparente optimista, ¿habrá él escrito esas novelas?, novelas en que pululan prostitutas, bandidos, raptos de menores, masturbadores, asesinos, explotadores, leprosos, borrachos (y eso que aún no había salido *Conversación* que, en cuanto a detalles *shocking*, fácilmente supera las dos primeras novelas de Vargas Llosa.) ¡Qué diferencia tan tremenda entre el Vargas Llosa público y aquel otro, creador de mundos en nada reconfortantes!

Esta reacción, muy parecida a la de las tías limeñas, pongamos por caso, a la «gente decente» de Miraflores y San Isidro, era genuina y en cierta manera justificada (y sigue siéndolo en la actualidad dondequiera que Vargas Llosa aparezca por primera vez dentro del ámbito académico). Pues hay pocos escritores que proyectan una persona (en el sentido psicológico) tan opuesta a la imagen que del escritor se le impone al lector de sus libros.

En una escala más extensa, esta incongruencia es típica. Típica del modo de ser del hombre latino, más precisamente del latinoamericano. Es la eterna disyuntiva entre el ser y el estar (y este es un «modo de ser»).

Vargas Llosa, en su apariencia (estar) pública, en contraste con su ser novelado, personifica por excelencia la dicotomía que caracteriza al hombre

latinoamericano, sobre todo al criollo (y también al originario —indígena— cuando éste llega a estar en contacto con el criollo). Inevitablemente, dentro de esta tensión entre el ser y el estar, la esencia y la apariencia, dentro de esta dialéctica (que aún permanece sin desembocar en una síntesis), deben surgir, deben siempre haber habido —en efecto: deben intensificarse cada vez más— enormes frustraciones.

Si miramos la obra editada de Vargas Llosa (su última novela, en dos tomos, *Conversación en la Catedral*, ha salido luego de escribirse este texto, al que por ello le agrego tan sólo algunas referencias; además, como verá de inmediato el lector que ya conozca esta última novela de Vargas Llosa, ella confirma de modo asombroso casi todas las observaciones y conclusiones que siguen en este texto, ya que, en efecto, *Conversación en la Catedral* me parece a mí una intesificación casi demasiado fuerte, hasta virtualmente insostenible de las tendencias visibles en las novelas anteriores y comentadas aquí): si miramos la obra de Vargas Llosa, repito, a la luz amarilla y amarga de este fenómeno de la frustración resultante de la tensión mencionada, resulta que efectivamente la condición existencial (¿puede considerársela como el puente entre el ser y el estar?) más irrefutablemente presente en los libros de nuestro autor es la frustración. Casi —y repito: casi— todas las empresas humanas descritas en las novelas, narraciones y en los cuentos de Vargas Llosa desembocan en fracasos. En esto su

obra se ubica ineluctablemente en el *Mainstream* de la literatura latinoamericana, cuya característica irrefutable es precisamente que sus estructuras intrínsecas son las de una o varias intentonas frustradas siempre de nuevo. <sup>1</sup> En efecto, la obra de Vargas Llosa muy probablemente puede considerarse como los rápidos más traicioneros en aquel Amazonas de pesimismo y rabia que subcorre la cosmología creada en sus obras por los escritores hispanoamericanos de los últimos cincuenta años.

En lo que sigue, baso mi análisis en los siguientes libros: *Los Jefes*, *La ciudad y los perros*, *La Casa Verde*, *Los cachorros* y, marginalmente, en *Conversación en la Catedral*. Razones de espacio exigen presuponer que el lector de estas líneas ya conozca estas obras o, al menos, algunas de ellas.

Quisiera comenzar con una breve ojeada a la narración *Los cachorros*. Está dedicada «A la memoria de Sebastián Salazar Bondy». ¿Por qué? En vista de que precisamente *Los cachorros* ha sido interpretada insistentemente en todas las dimensiones posibles —incluso en la curiosa investigación de la imagen cambiante de los perros en la literatura española y la hispanoamericana <sup>2</sup>—, y ha sido explorada en los aspectos más diversos, salvo en el más obvio, es preciso presentar el contexto dentro del cual hay que ver la dedicatoria.

Sebastián Salazar Bondy (autor de *Lima la horrible*) murió en 1965. En 1967 un grupo de amigos y parientes (el Patronato para la Publicación de las Obras de Sebastián Salazar Bondy, Francisco Mon-

cloa Editores S. A.) comenzó a publicar sus obras completas. En el primer volumen, *Comedias y juguetes* (8 de octubre de 1967, 458 páginas), encontramos una introducción escrita por Vargas Llosa y originalmente publicada en la *Revista Peruana de Cultura*. Es una introducción amarguísima, acusatoria del ambiente frívolo y frustrante del Perú, específicamente de la sociedad de Lima. Al mismo tiempo es un elogio de Salazar, que «fue un rebelde, no sólo como escritor, también lo fue como ciudadano». El título es «S. S. B. y la vocación del escritor en el Perú». En la página 14 leemos:

Porque todo escritor peruano es a la larga un derrotado. Ocurren muchas cosas desde el momento en que un peruano se elige a sí mismo como escritor hasta que se consuma esa derrota y precisamente en el trayecto que separa ese principio de ese fin se sitúa el heroico combate de Sebastián.

La primera aseveración recibió hace poco una horrorosa confirmación cuando se suicidó José María Arguedas. En la página 15, Vargas Llosa continúa así:

En una sociedad en la que la literatura no cumple función alguna porque la mayoría de sus miembros no saben o no están en condiciones de leer y la minoría que sabe y puede leer no lo hace nunca, el escritor resulta un ser anómalo, sin ubicación precisa, un individuo pintoresco y excéntrico, una especie de loco benigno al que se deja en libertad porque, después de todo, su demencia no es contagiosa —¿cómo haría daño a los demás si no lo leen?— pero a quien en todo caso conviene mediatizar con una inasible camisa de fuerza, manteniéndolo a distancia, frecuentán-

dolo, con reserva, tolerándolo con desconfianza sistemática. Sebastián no podía ignorar, cuando decidió ser escritor, el estatuto social que le reservaba el porvenir: una condición ambigua, marginal, una situación de segregado.

Diecinueve páginas después, Vargas Llosa llega a la conclusión siguiente:

... los poetas, los escritores peruanos lo son mientras son jóvenes; luego el medio los va transformando: a unos los recupera, asimila; a otros los vence y aniquila y los abandona, derrotados moralmente, frustrados en su vocación, en sus tristísimos refugios: la pereza, el escepticismo, la bohemia, la neurosis, el alcohol.

Se ve que para Mario Vargas Llosa la vida, la lucha y, finalmente, la muerte de Sebastián Salazar Bondy llegan a asumir un valor de alegoría (feroz), de una parábola (punzante), de un símbolo (aterrador), y la transfiguración de esta manera de entender la muerte de Salazar, la encontramos en *Los cachorros*.

Pichula Cuéllar, el protagonista, es el que vive —y muere— en aquella «condición ambigua, marginal, una situación de segregado.» Es estudiante —es decir, quiere «aprender la vida»— en la institución educativa de su país, el Perú. En el curso de este aprendizaje, es incapacitado para toda la vida: el perro de la institución —se llama nada menos que Judas— destruye el aparato generador, los órganos genitales de Cuéllar. O sea, aniquila la capacidad creadora originaria. El resto de la vida, muy corta, de Cuéllar no es más, desde el momento de su «expulsión» de las normas de la sociedad, que

una lucha cada vez más intensa y desesperada ya sea por una asimilación a su *peer group*, que es imposible, o por compensar su condición mediante logros extraordinarios, también fuera de las normas, pero aceptados o tolerados por su ambiente, por ser destacados o logros interesantes. La transposición de todo esto a la existencia de un artista, de un escritor, es bastante fácil. Dentro de este proceso de transposición, *Los cachorros* se desenvuelve de este modo en tres fases y narra, en los términos de Vargas Llosa, el devenir de un artista debido a: 1) la sociedad y sus instituciones —o sea, la realidad— incapacitan (o, como dice Vargas Llosa en otro contexto sobre el mismo fenómeno, «hieren») a un ser humano en formación; 2) éste entonces intenta engendrar, crear, su propia realidad, una en la que no sería un marginado; 3) a este ser marginal, observado desde el punto de vista de la realidad social —y para Vargas Llosa el artista es, como vimos, un marginado: «el escritor resulta un anómalo»— la sociedad y sus instituciones se esfuerzan en impedirle que logre la autorrealización por medio de actividades compensatorias, como es la de crear realidades verbales:

... la vocación literaria está mezclada a cierta relación «viciada» de uno con la realidad [...] Se vicia en tu infancia, generalmente... Sí, yo creo que [...] obedece a un contacto viciado de uno y la realidad en un momento dado de la vida... [...] ...el autor descubre en la vida, una carencia, un vacío que más tarde, todo el resto de su vida, va a tratar de llenar por medio de palabras, reconstituyendo esa infancia suya, esa expe-

riencia o tratando de exorcizarla por medio de los conjuros que se llaman cuentos o novelas [...] te ayuda a vivir, ¿no?... el creador, en cuanto creador, es un hombre aislado, encastillado, escapan a lo habitual, a lo que se considera lo normal. ¡Me parece irremediable...! <sup>3</sup>

Así, *Los cachorros* es una parábola no sólo de la vida de Salazar Bondy, sino en el fondo del propio Vargas Llosa, o si se quiere (y ciertamente se impone a uno querer interpretarlo así), una parábola sobre la vida frustrada y frustrante del artista en general y no sólo en el Perú, sino análogamente en América Latina toda. Incluso se podría decir que en el mundo entero, si bien la frustración es mucho más severa en América Latina. No hay novela grande contemporánea en América Latina que no trate con mayor o menor intensidad de un fracaso, de una derrota o de un logro falso (éste generalmente obtenido por medio de la aceptación de valores falsos, es decir, por medio de una traición). Muchas veces la intensidad con que están retratados esos fracasos, esas frustraciones, irrumpe en el universo del determinismo existencial del naturalismo, que se compara con el naturalismo francés o alemán como se compararía Vietnam con un duelo de los mosqueteros.

Ahora bien, *Los cachorros* representa en este contexto la expresión más pura o la más concentrada de un tipo de frustración, a saber: el estado angustiante que al final conduce al fracaso total, y en esta novela a la muerte de Pichula Cuéllar.

En las demás obras de Vargas Llosa —excep-

tuando *Conversación en la Catedral*— el fenómeno del fracaso es tratado de modo menos concentrado, menos dirigido al blanco de la existencia del creador artístico. El tratamiento en estas otras obras suyas abarca más bien la existencia humana en general. Pero es la presencia del fenómeno, tanto más frecuente y tanto más severa en América Latina, la que importa. En otras palabras, en las demás obras de Vargas Llosa el fenómeno aparece con una consistencia y una amplitud en las que cobra lo que tan vaciamente suele llamarse «universalidad», o sea: comprende la existencia del hombre latinoamericano en el sentido más amplio. Sólo en *Conversación en la Catedral*, volvemos otra vez sobre la ferocidad de *Los cachorros*. El libro es la descripción inigualablemente brutal de una larga serie de frustraciones y frustrados. Representa a sus personajes —ya casi muñecas— metidos en empresas que se frustran con consecuencias tan desgarradoramente dolorosas que al lector se le corta el aliento. Lo aparentemente nuevo en *Conversación en la Catedral* —«aparentemente», porque ya lo presenciábamos en *Los cachorros*— es virtualmente la reducción de todas las ambiciones humanas a la búsqueda de la satisfacción sexual: Vargas Llosa equipara en *Conversación en la Catedral* el deseo sexual con el deseo del poder. Satisfecho éste, no le queda a aquél sino la perversión (proceso igual se da en el instinto de poder). Así, sólo los que detentan un poder efectivo —y no importa la envergadura de ese poder (Hipólito o Cayo Ber-

múdez)— son sexualmente perversos. Vargas Llosa ha ampliado de esta manera la máxima —no comprobable pero popular— de que el que desea el poder no se interesa en el amor, al incluir ahora la desviación sexual como consecuencia de la satisfacción del deseo por el poder. El poder corrompe, transitiva e intransitivamente, incluso reflexivamente. La otra cara de la moneda es que la frustración de algún deseo «natural» conlleva la dedicación a la violencia sexual.

Veamos, pues, ahora algunas de las empresas humanas, sean de vuelo o no, que animan las novelas y los cuentos de Vargas Llosa. Y persigámoslas hasta sus respectivos finales. Puesto que al hablar de *Los cachorros* apunté la educación <sup>4</sup> y sus instituciones como coculpables de la frustración de los instintos o las potencias entelequiales, elegiré ahora, de entre toda una gama de éstos, algunos otros ejemplos de fracasos humanos, fracasos debidos a los tipos de educación reinantes en los ambientes dados: el escolar, el de la sociedad, el familiar.

Quizá no esté de más subrayar aquí que me doy perfecta cuenta de que la educación nunca obra en el vacío, sino que siempre es el producto de un gran número de factores que están en vigencia y en conjugación en una sociedad dada: la situación socio-económica del educando, de los educadores, en suma, de la sociedad; los ideales educativos tradicionales de la sociedad y, por ende, las visiones futuras de la sociedad; la historia; la

forma y estabilidad —o ausencia de estabilidad— del sistema gubernativo, etc. En efecto, es para este conjunto de factores —y para conservarlo— que la educación educa.

Los dos ejemplos más obvios de fracasos educativos son: a) la educación de los cadetes en *La ciudad y los perros*; b) la misión supuestamente civilizadora y proselitizadora de las madres españolas en *La Casa Verde*.

Poco necesita decirse sobre *La ciudad y los perros*; el fracaso de la educación, en este caso de la castrense, es total. Hasta los mismos educadores fracasan (y no sólo en el sentido de que en verdad, no son «educadores»): el teniente Gamboa. Y esto que él está perfectamente integrado en el aparato militar, aunque sólo a la manera en que este aparato profesa verse a sí mismo. Gamboa fracasa precisamente porque intenta la realización de lo que la educación castrense pretende ser, educación que está basada en la frustración entelequia! desde un principio.

Creo que aquí debo intercalar algunas observaciones sobre el problema de la educación como se presenta en *Conversación en la Catedral*. En primer lugar, se trata de la educación familiar, es decir, en el seno de la familia, del hogar. En segundo lugar, tendríamos la educación al nivel universitario, que es una educación política. Ambas educaciones fracasan (casi) totalmente. La educación universitaria, en el plano político, llega a ser viciada al perder Zavalita a su amiga y al ser rescatado

de la cárcel por su propio padre, símbolo de todo aquello que, en su actividad política, pretende aborrecer. O sea, la actividad política se frustra por factores que son de índole dijérase pre-política: el amor y el hogar. Sería interesante, dicho sea de paso, comparar el tratamiento que recibe exactamente la misma crisis de la acción y la actitud crítica en la novela de Luis Loayza (a quien, junto con Abelardo Oquendo, está dedicada la novela *Conversación en la Catedral*) que se llama *Una piel de serpiente*. En ésta no hay traición, si bien no hay tampoco efectividad política. Loayza, en su novela, *ne triche pas*. Vargas Llosa, sí creo que *triche* en *Conversación en la Catedral*. Pero este no es el momento de investigar la diferencia en cuanto a esta crisis que existe entre ambas novelas. Con respecto a la educación familiar, Zavalita sufre el *shock* acaso más grande al descubrir que su padre es, entre otras cosas, un pederasta pasivo. Este descubrimiento me parece a mí ser de una brutalidad inigualable. Es como si el autor hubiese querido demostrar que el pesimismo político —pesimismo que es la esencia de *Conversación en la Catedral*, aunque Vargas Llosa no quiera admitirlo— se debe, otra vez en el campo de las motivaciones extrapolíticas, a los factores formativos de derivación familiar a los que están expuestos todos los seres humanos. El descubrimiento mencionado, tal como lo presenta Vargas Llosa, confirma una tesis innegablemente reaccionaria, a saber: «[el arte] es la siempre renovada reacción contra la expulsión del

paraíso de la infancia» (M. Schmid, *Der Monat*, noviembre de 1968). En otras palabras: la frustración del progresista se debe a factores por los que no se le debe ni puede culpar. *Le père c'est le fils*.

Vale la pena —para continuar la investigación de las obras de Vargas Llosa anteriores a *Conversación en la Catedral*— enumerar algunas de las figuras y empresas que no fracasan; por ejemplo, en *La ciudad y los perros*, existen figuras y empresas que al menos registran éxitos de una u otra clase. Entre las primeras, evidentemente está el coronel (reaparece con el nombre de Cayo Bermúdez en *Conversación en la Catedral*) quien logra humillar y sojuzgar al poeta (y lavar la reputación del colegio militar): el coronel erradica así el sentido de justicia del poeta. («El Jaguar y el Poeta rozan el acto verdadero; éste se les escapa o niega», J. Lafforgue, en *Nueva novela latinoamericana-1*, p. 214). Luego, tenemos al Jaguar: él logra integrarse en su sociedad fuera del ambiente militar, consigue la muchacha, Tere, se casa con ella y al final vive, aparentemente contento, con su esposa, con la suegra y con un puesto de empleado bancario. («En el momento mismo en que el Jaguar cree dominar al mundo, éste lo atrapa por detrás», Lafforgue, *op. cit.*, p. 232). Nos referimos a estos «éxitos» al final de este texto.

Con respecto a las madrecitas españolas de *La Casa Verde*, el fracaso de la empresa de ellas —educar *ad maiorem Dei gloriam*, cristianizar a las

paganitas— no es menos evidente que el de la educación *manu militari*:

...habían formado una escuela para educar a las niñas aguarunas, pero claro, los padres de estas niñas no las enviaban a la misión [...] sabían que la niña, en el momento en que empezara a civilizarse automáticamente se apartaba de ellos. [Entonces] estas monjitas no tenían a quién evangelizar ni adoctrinar... (Sigue la descripción de lo que también está descrito en la novela. Continúa Vargas Llosa:) Pasan algunos años y estas niñas ya no tienen nada que ver con los aguarunas y tampoco pueden seguir en la misión. ¿Qué hacer con ellas? [...] Las regalan para que sirvan de empleadas, de sirvientas a los militares de las guarniciones de fronteras (etc.). Piensa tú en el terrible drama, en el espantoso drama ¿no?, que viven cada una de estas criaturas, y todo ello provocado por una acción y una razones realmente humanitarias... (Op. cit., p. 111).

Merece quizá ser destacado el hecho de que las circunstancias de la educación *manu sacerdotum*, tal como están descritas en *La Casa Verde*, se parecen notablemente a la educación *manu militari*: compárense las descripciones de la vida en la misión y las del Colegio «Leoncio Prado». Incluso los interiores de ambos sitios son semejantes en cuanto a su funcionalidad.

Otra vez es interesante apuntar los «éxitos» en que resulta esta situación educacional: son los de Bonifacia-Selvática. Al final de *La Casa Verde*, ella se ha reconciliado con su derivación étnica —acepta y es orgullosa de ser «selvática»— y además se ha establecido como prostituta, con un éxito tal

que hasta logra mantener a tres hombres: a Lituma y a los dos primos de éste.

Si salimos ahora del contexto de la educación, ¿cuáles otras empresas y ambiciones humanas se dan en la narrativa de Vargas Llosa? Los dos personajes que se le presentan a uno en seguida, son Fushía en *La Casa Verde*, y, casi como un símbolo del Perú, Santiago Zavala en *Conversación en la Catedral*. Se puede agregar a don Anselmo en *La Casa Verde*.

Sobre Zavala, creo que se necesita decir poco: es un frustrado, a tal grado que debe reservársele un estudio minucioso y aparte.

Fushía quiere hacerse rico y ser aceptado por los ricos (aunque fuesen sólo dos de la región de Iquitos). Fracasa de la manera más horrible: se pudre vivo. Don Anselmo, en el fondo, no quiere sino amar a Toñita. Su empresa carnal por decirlo así, «La Casa Verde», aunque también fracasa, no es originariamente una empresa esencial —promotora de su entelequia— para él. También hubiese podido instalar una fábrica de jabón o una imprenta de estampas devotas. Don Anselmo es sobre todo un pagano: aún dedicado al segundo negocio que doy como alternativa del de «La Casa Verde», le habría interesado más el negocio que la finalidad de éste. Poco le importa cuál de las flaquezas humanas explota, la religiosa o la sexual. Lo que sí llega a ser esencial para él es obtener, no sólo la posesión física —la obtiene—, sino la certidumbre de que ella le ame. Nunca la obtiene, pues Toñita

es muda y ciega. El comportamiento de ella con Anselmo, comportamiento del que muy poco sabemos pues lo observamos exclusivamente con los ojos de don Anselmo (ojos que a su vez resultan ser los de la imaginación colectiva de los Mangaches), le conduce tan sólo a atormentarse con las invencibles dudas sobre la calidad de los sentimientos de Toñita. Es en cierta manera una situación trágica.<sup>5</sup> Al final, pierde a la muchacha —muere en el parto— y pierde también «La Casa Verde». Más aún: pierde también a su hija (si es que jamás la pudo considerar suya), el único, dijérase, recuerdo de su amor por Toñita. Pasajera-mente, don Anselmo pierde incluso el respeto a sí mismo. Lo único que le es deparado, es la victoria *post mortem* que lleva sobre el Padre García: <sup>6</sup> éste, muerto aquél, entierra su animosidad casi elemental contra don Anselmo y cede a los ruegos para que dijera misa por él.

Asimismo merece ser estudiada la figura misma de Toñita. Igual que Cuéllar, aunque de otra manera, ella se ve incapacitada muy temprano en su breve vida: es la única superviviente, muda y ciega, de la matanza que los bandoleros perpetran sobre la familia (adoptiva) de Toñita. Es posible, por ello, considerar a Toñita altamente frustrada en su humanidad, como un símbolo, muy brutal, por cierto, de la condición existencial de la mayor parte del pueblo peruano: de los desvalidos explotados, los indígenas de toda especie. Ellos son como lo es Toñita, la frustración viviente. Son seres

cuya entelequia está truncada desde un principio.

Falta considerar al Padre García. En él se combinan la frustración (no logra lo que aspira ex-officio) y la realización (de cristiano). Aunque llega a destruir «La Casa Verde», no logra extirpar el paganismo sexual de sus «ovejas». «La Casa Verde», además, resucita bajo las manos de la Chunga, hija de don Anselmo. En efecto, el Padre García, en la hora de la muerte de don Anselmo, se halla en el lupanar, sitio por cierto que fue lo último que esperaba o aspiraba visitar en su vida. Por otra parte, el Padre García logra vencerse a sí mismo: le aplica la extremaunción a don Anselmo y más tarde celebra misa por él. En otras palabras: en lo que es esencial en su vocación, en el sacerdocio, el Padre García, como cristiano individual (no tanto como sacerdote) no queda frustrado; se realiza a sí mismo y cumple. Falla solamente en extirpar lo que, entre otras cosas, hace posible y necesario al sacerdocio: la existencia de la lujuria y sus atractivos.

El caso diríase «clásico» de frustración nos es presentado por Vargas Llosa en la figura de Jum. Este, de un modo muy parecido al de Toñita, está frustrado desde el principio. Su tribu y él nacen y crecen explotados, por formularlo así; son explotados por el grupo de Reátegui y permanecen explotados. Sólo una vez se les abre los ojos ante lo que su vida pudiera ser: cuando los dos estudiantes limeños les enseñan el camino que, si bien aún en forma modesta, permitiría a los «chunchos» es-

caparse del estado de explotación, por medio de la cooperativa. Es interesante, a mi modo de ver, que Vargas Llosa haya escogido un detalle de la vida comercial, de los negocios, de la existencia económica del hombre, para mostrar cómo se puede llegar a la «libertad». El camino les es cerrado brutalmente por Reátegui y su grupo, ayudados prototípicamente si pensamos en la América Latina entera por los «soldados» de la Guardia Civil. Es la combinación sempiterna en el Perú —y no sólo en el Perú— desde hace siglos, a saber: la oligarquía mantiene el *statu quo* de explotación inescrupulosa con el apoyo de las fuerzas armadas. Jum es torturado para escarmentar a cualquier nueva tentativa de resistirse al sistema explotador tradicional. Pero aún así, después, Jum sigue en busca de su reivindicación, la cual fracasa totalmente (aunque llega a creer menos en «los blanquitos», por lo menos). He aquí cómo Vargas Llosa describe este aspecto (refiriéndose al modelo real de Jum):

...volví a la selva el año pasado (1964) y... pude conversar de nuevo con Jum y mi impresión esta vez fue muy lastimosa: ese hombre tiene algo así como un sentimiento de culpa, él da la razón a las personas que lo torturaron, a las personas que lo castigaron, él trabaja de nuevo con los mismos patrones, aquellos que asaltaron su pueblo, sus mujeres, y se siente como avergonzado frente a los otros pobladores de Urcusa porque piensa que fue por culpa de él, por haber concebido esa idea de la «cooperativa», que el pueblo fue incendiado y que las mujeres fueron atropelladas. Fijense ustedes qué desenlace más triste tiene esta historia» (*Primer Encuentro de Narradores Perua-*



nos, 1965, publicado por la Casa de la Cultura del Perú y transcrito de las cintas magnetofónicas de las presentaciones durante el *Encuentro*, Lima, 1969, p. 95).

Jum está también obligado en la novela a trabajar, indirectamente, al servicio de Fushía, y, caso no muy frecuente en las novelas de Vargas Llosa, al fin «se pierde», es decir, no se sabe al final de *La Casa Verde* lo que fue de él. La suerte de Jum, su figura misma, es —aún en este último detalle— típica de un estado que todavía prevalece en muchas partes de América Latina: el estado del indígena o aborígen, retratado en su condición de explotado, ya en forma histórica el ser al que intermitentemente se trata de reivindicar sólo para «perderlo», ya sea en las novelas o en la realidad. Aquí lo pierde incluso el propio autor.

Otro fracaso, en el contexto de Jum, sería el intento de los estudiantes mencionados, que un poco como «liberadores» de otrora van a la selva con el propósito de «alfabetizar» e «ilustrar» a los aborígenes. Pero pronto se dan por vencidos:

...y Teófilo Cañas quería regresarse a Lima, hermano. Tenía fiebre, Bonino, y estas injusticias y éstos que no comprenden, mejor olvidarse... (p. 59).

Un ejemplo más complejo de fracaso es el de Lituma, el Sargento. «Más complejo», porque sufre su fracaso en una dimensión distinta a las mencionadas hasta ahora. Lituma es el único de los cuatro Inconquistables —frustrados, se podría decir, *ad initio* por su condición social (son Manga-

ches) y por los valores criollos de «viveza» que este ambiente les impone—, el único que logra salirse de la existencia inútil que distingue a los tres restantes: Lituma se hace policía, Guardia Civil; incluso llega a ser sargento. Parece, pues, tener delante suya una vida modestamente satisfactoria (dentro de sus posibilidades), ya que tiene una posición aceptada aunque no admirada por la sociedad; se casa, lleva a su mujer, Bonifacia, a su ciudad natal, Piura, y no prevé en ningún momento nada que pudiese perturbar su dicha burguesa a no ser que lo perturben, como a cualquiera, las irritaciones de la vida cotidiana. Pero Lituma padece de «machismo», igual que su contrincante momentáneo; el joven Seminario. Al tener que demostrar este machismo, ambos frustran sus vidas: Seminario irrevocablemente e intantáneamente: muere en aquella «ruleta rusa» imbécil; Lituma, a largo plazo: es llevado preso a Lima, pierde su mujer y es expulsado de la Guardia Civil. Al final lo vemos hundido en el pantano de la frustración existencial, junto con los dos restantes Inconquistables, mantenidos los tres «machos» por la prostituta Selvática. Lo interesante es, por supuesto, que en estos dos casos de fracasos, de frustración, el fracaso no se origina tanto en las respectivas situaciones socio-económicas —Seminario es hacendado—, sino en el hecho que ambas figuras compartan un valor algo pasado de vigencia: el machismo. 7

Finalmente, vale la pena echar una breve ojea-

da a la figura del piloto Nieves, otro frustrado, que termina en la cárcel, y por muchos años, porque quiso ser libre: «...no quiero [escaparme], Sargento... No voy a pasar lo que me queda de vida corriendo por el monte» (p. 335). «Me tendrán adentro unos meses pero después ya viviré tranquilo y podré volver aquí» (p. 336), por lo que el piloto se entrega a la policía. O sea, Nieves creyó en la existencia de la justicia, lo mismo que Jum (cuando reclaman las cosas que los Guardias Civiles han robado). Y le va más o menos igual.

Aún hay en *La Casa Verde* algunos personajes más que podrían verse en la perspectiva de la frustración existencial; pero son personajes menores que contribuirían poco o nada a la impresión que nos llevamos de cuanto precede, que no es esta: la condición existencial que más fuertemente se halla presente en la obra de Vargas Llosa —ciertamente en *La Casa Verde* y, explosiva, cruel, insuperable en *Conversación en la Catedral*— es la de la frustración, la del fracaso de las empresas y ambiciones humanas.

El extremo de esta condición se nos presenta en *Conversación en la Catedral*. En esta novela, virtualmente todos los personajes fracasan y frustran sus vidas, hasta tal punto que si se quisiera dar una lista de los fracasos y de las frustraciones, habría que copiar casi todas las *dramatis personae*. Mejor, por ello, mencionar tan sólo los «éxitos» (muy relativos): Cayo Bermúdez, hasta cierto punto en la trama. El es una especie de Fushía poten-

ciado, por un lado, y un Jaguar intensificado, por otro; un Jaguar que no se adhiere, como el de *La ciudad y los perros*, al *establishment*, sino que constituye un *establishment* en sí mismo. Ese Bermúdez, al final de la novela, regresa del exilio y se retira al elegante balneario de Chosica, disfrutando de sus ganancias ilícitas acumuladas durante la época de su reino de terror. Luego, Yvonne, la madame del burdel: ella también sigue en el negocio, atrayendo ahora a una clientela nueva: los nuevos gobernantes. Y, finalmente —para nombrar sólo a los personajes más obviamente «exitosos»—, el empresario de la Selva, don Hilario. También hay «éxitos» de menor envergadura, tales como las diversas *éminences grises* en el plano administrativo del gobierno y, en un plano muy inferior, los torturadores empleados por Cayo, que al final logran entrar en el «escalafón», es decir, pasan a ser empleados públicos.

Se debería preguntar ahora: ¿qué es lo específicamente peruano —o latinoamericano— de estos «éxitos»? Como no soy latinoamericano, no me incumbe responder a esta pregunta. Además, creo que las conclusiones, si vemos el conjunto de los fracasos combinado con el conjunto de los «éxitos», se le imponen al observador, latinoamericano o no, por su propia fuerza.

Enumeremos ahora los casos de «éxitos» que se dan en las otras novelas, y seguiré entrecomillándolos, puesto que son éxitos (como lo son también los que acabo de enumerar) que virtualmente

en cada caso no carecen de una fuerte dosis de ironía. El «éxito» más llamativo es, por supuesto, el de Bonifacia-Selvática: de una candidata a la vida de una «novia de Cristo», se convierte en la «novia» exitosa de muchos, en una prostituta. Incluso, como ya sabemos, llega a ser «el hombre de la familia». Además, como también ya apunté, la Selvática se reconcilia con su derivación étnica. Ella parece sacar su fuerza vital del hecho de que precisamente no se integra al proceso o al estado de «civilización» burguesa. Sería interesante comparar este hecho con los conceptos que subyacen en varios cuentos y dos novelas de Julio Ramón Ribeyro. <sup>8</sup>

Más ambigua es la figura de la Chunga. A esta hija de don Anselmo, la «fundadora» de la segunda «Casa Verde», le va mucho mejor que a su padre: el lupanar florece y, en contraste con el primero, no está expuesta a las persecuciones, que para don Anselmo terminaron con el incendio del establecimiento (y, casi, con la muerte de la misma Chunga). Al contrario, el instigador de aquella destrucción de la lujuria institucionalizada, el Padre García, hasta llega a visitar «La Casa Verde» de la Chunga; claro está, lo hace por las razones profesionales ya mencionadas. En este sentido, entonces, las empresas de la Chunga pueden considerarse como resistentes a la socavación de parte del gusano de la frustración. No es así con respecto a su vida personal, si es que tiene una. Su niñez y adolescencia se desarrollaron durante los años de

decadencia de su padre. Más tarde se casa; pero el matrimonio fracasa, nunca se sabe muy bien por qué, salvo que haya que tomar en serio el término «machona» que los Inconquistables le aplican de vez en cuando. Es a partir de ese fracaso matrimonial cuando comienza la «carrera» de la Chunga: primero dirige un pequeño restaurante y más tarde transfiere sus talentos a la construcción de la nueva «Casa Verde»; finalmente trae a su padre al lupanar, como harpista pagado. La Chunga recuerda sobre todo, en su actividad de «negocios» más o menos inescrupulosa, la figura de Reátegui.

Quedan por mencionar el viejo Aquilino y Lalita. Aquilino comenzó su vida entelequialmente frustrado: vendía agua de casa en casa en Mayobamba. Más tarde Fushía lo saca de allí y lo hace una especie de socio, fundando así la amistad fidelísima que motiva, a través de casi toda la novela, el viaje de Aquilino y Fushía a lo largo del río hasta San Pablo. Aquilino es un personaje misterioso y muy difícil de comprender por parte del lector. A mí, su comportamiento para con Fushía me resulta inexplicable. En esto Aquilino se parece un poco a la figura del loco López en *Conversación en la Catedral*. Si nos ceñimos estrictamente a la alternativa entre frustración y éxito, resulta que Aquilino termina exitoso en una ambición muy restringida: sólo quiso vivir siempre sobre el río, y esto lo logra. Aparte de esta ambición, no tiene ninguna otra. Dice Fushía: «[Acabé] mil veces peor que tú, que nunca tuviste ambiciones» (p. 342; sub-

rayada por mí). La lealtad de Aquilino para con Fushía no entra en la alternativa mencionada.

Lalita parece una demostración superficial más del verso de Goethe sobre lo *Ewig-Weibliche*. Y en este sentido, el de su autorrealización como mujer, esposa y madre, ciertamente no se puede decir que haya fracasado, ni mucho menos que haya sido frustrada. Es cierto que ella pierde por lo menos a uno de sus compañeros, al piloto Nieves; pero también lo es que abandonó a Fushía (por excelentes razones). Al final la vemos matrona, un poco mandona ya <sup>9</sup> como señora de uno de los Guardias Civiles, Huambachano, con un montón de hijos producto de sus relaciones con los tres hombres. En esencia, por tanto (en efecto, en su esencia, la de su condición de mujer), Lalita llegó a realizarse casi completamente; «casi», porque por decirlo así tuvo que hacer tres intentos (Fushía, Nieves y Hambachano) antes de obtener la formalización de su entelequia: el matrimonio.

Ahora bien, en sí los «éxitos» enumerados, por el hecho de ser tales, no quieren decir gran cosa. Incluso se podrían aducir como contrapesos —insignificantes e insuficientes— en la balanza

	(A)	(B)
<i>La ciudad y los perros:</i>	el coronel el Jaguar el poeta	
<i>Los cachorros:</i>	los amigos de Cuéllar	
<i>La Casa Verde:</i>	Chunga Reátegui y su grupo	Don Anselmo Padre García la Selvática viejo Aquilino

←———— Lalita —————→

Conversación

en la Catedral (\*):

Cayo

Yvonne

Don Hilario

Zavalita y familia

etc.

←———— Amalia —————→

A mi ver, lo que tienen en común —en grado descendente en novela tras novela— las figuras agrupadas en (A) es que su éxito se define estrictamente dentro del cuadro de valores burgueses: dentro del *statu quo* del Perú —aún hoy—, si se quiere. Cada una logra, ya sea la conservación de uno o varios valores establecidos (el coronel, Reátegui y su grupo, los amigos de Cuéllar: todos éstos no dudan de los valores preservados) o es absorbida por el sistema burgués existente (a pesar suyo o con su consentimiento final: el Jaguar, el poeta, Zavalita, etc.). En cuanto a la Chunga, cuyas ambiciones se realizan aparentemente fuera del sistema burgués, es menester tener presente que sus ambiciones están sólo en contra de algunos de los valores burgueses, a saber: contra los supuestamente morales. Todo el resto de los valores burgueses está decididamente siendo cumplido por la Chunga y su empresa: me refiero al instinto adquisitivo y empresarial. Este instinto, muy pronunciado, la Chunga lo tiene en común con Fushía, sólo que éste no obtiene lo que deseaba. La Chunga, al igual que su padre, de haber concentrado sus energías y talentos en alguna otra em-



presa explotadora de las flaquezas humanas —en un teatro o un cine, por ejemplo—, habría logrado los mismos éxitos. La Chunga es un exponente típico de la libre empresa como lo es Yvonne en *Conversación en la Catedral* y esto es decididamente un concepto de la sociedad burguesa, capitalista. Y ya sabemos lo que piensa Vargas Llosa de la sociedad burguesa.

Pero existe un factor más —fascinante a mi modo de ver—, y es el de lo que quisiera llamar la creciente toma de conciencia de las figuras de (A): parece admisible decir que, a medida que progresamos con las novelas de Vargas Llosa, aumenta en los personajes la conciencia de que los valores que conserven, acepten o a que se resignen, son valores falsos, parcialmente o por completo. El coronel nunca duda del ejército, el Jaguar acepta la vida burguesa después de haber descubierto «en lugar de un estallido, de la ira justa, ...el silencio, las grandes palabras vacías, la cólera al revés»: 10 acepta la hipocresía; el poeta, lo mismo; los amigos de Cuéllar se parecen al coronel, pero ya sienten también vagamente la tragedia de Cuéllar; la Chunga, como dije, conoce muy bien su posición en la sociedad que la rodea; Reátegui tiene cierto concepto superestructural (véase su conversación con la Superiora); Cayo Bermúdez sabe exactamente lo que está haciendo y no pretende servir a una causa; Yvonne, lo mismo; en Zavalita, por fin, tenemos el polo opuesto a su familia: ésta duda poco de los valores burgueses, y en Santiago la

toma de conciencia de cuán falsos son los valores a que él se ha sometido es total: el «refrán» del libro es, precisamente, «¿cuándo me jodí?» y «¿cuándo se jodió el Perú?». En *Conversación en la Catedral* la frustración es total. Inclusive el intento de cambiar los valores mediante esfuerzos políticos se frustra totalmente, fracasa como caído en un poco de pesimismo negrísimo. Ya no hay inocencia, ya no hay esperanza. Ni la política sirve, parece decirnos Vargas Llosa. La novela es casi un llanto, un sollozo profundísimo.

Las figuras de (B) tienen en común que sus logros se sitúan, salvo en el caso de Lalita, fuera del sistema burgués de valores. Creo que este aserto no necesita comentario alguno. Respecto a Lalita, ella, antes de llegar a la posición que ocupa entre la columna (A) y la (B), recorre igual que Amalia en *Conversación en la Catedral*, un camino de grandes sufrimientos y cada uno de éstos, en el caso de Lalita, fuera del sistema burgués, integrándose a éste tan sólo al casarse con Huambachano. Amalia, siguiendo la tónica de pesimismo total que reina en dicha novela, si bien puede decirse que vive dentro del sistema, sufre igual, si no peor, que Lalita, y al final muere. Pero existe una categoría más —acaso la que mayor importancia tiene— y resulta de la reflexión siguiente: ¿cuáles de las figuras de (A) y (B) tienen, por decirlo así, la compasión del autor? Creo que otra vez se ofrece una división en dos tipos: los que la tienen (I) y los restantes, que obviamente no la tienen (II). Quisiera

además agregar aquí algunos personajes de los que no me he ocupado en mis interpretaciones anteriores.

(I)	(II)
el Jaguar	el coronel
el poeta	los amigos de Cuéllar
la Selvática	la Chunga
don Anselmo	Reátegui y su grupo
Padre García	Cayo Bermúdez
piloto Nieves	Yvonne
don Aquilino	los agentes
Lalita	etc.
(Amalia)	
(Ambrosio)	
(López)	
etc.	

Sobre los personajes de (II) hay poco que decir: coincidiendo otra vez con los logros —*cum grano salis*— buscados y obtenidos dentro del sistema burgués de valores. No sucede así con los de (I): lo que ellos logran —si es que lograron algo— no lo habían buscado, es decir, es accidental a su entelequia. La excepción es otra vez Lalita, que sin embargo tiene en común con los otros del grupo (I) precisamente aquello que los contrasta esencialmente con el grupo (II): la mayoría de ellos han sufrido terriblemente. Y los que, como representantes de varios aspectos del sistema que conforman, han hecho sufrir a los de (I), son justamente los del grupo (II). El Jaguar y el poeta, al final, son vencidos, es decir: son «éxitos» en la visión del grupo (II).

Se notará además que en la columna (I), los personajes de *Conversación en la Catedral* están entre paréntesis. Es así porque me parece que la calidad de la compasión del autor ha cambiado (en comparación con la que haya sentido para con los otros personajes en las novelas anteriores): se ha enfriado. El pesimismo de Vargas Llosa ya no se ablanda. La Selvática, don Anselmo (éste *post mortem*), el Padre García y Aquilino salen airoso, pero de una batalla en la que no han luchado. Se podría decir que es a pesar suyo, que cada uno de estos personajes últimos encontró una realización, por lo menos parcial, de sus respectivas entelequias: el Padre García experimenta el verdadero significado de su vocación; don Anselmo es instrumental en esta experiencia del sacerdote, pero sólo por medio de su propia muerte; la Selvática acepta su derivación y logra conservar su fuerza vital; el viejo Aquilino nunca tuvo ninguna ambición predominante, pero se realiza, en la libertad (de su vida sobre el río) por escaparse, sin buscar escape, de la civilización burguesa (simbolizada, en cierto grado, por el Fushia leproso).

Todo esto nos permite ahora componer una especie de cuadro de valores que Vargas Llosa trae, probablemente sin ser consciente de ello, como un equipaje psicológico a su quehacer de escritor, un sistema que subyace sus mundos de ficción. Abstrayendo rigurosamente y esquematizando al mismo grado que esquematicé anteriormente con las clasificaciones en columnas, se llega a la si-

guiente situación: la frustración de la entelequia individual del hombre latinoamericano se debe al sistema —en el sentido más amplio posible— feudal y / o burgués que ese continente ha heredado —y que se ha perpetuado más allá de las necesidades históricas— de Europa. Este descubrimiento es algo así como el pericote que se escapa al estar de parto la montaña. Pero hay más todavía: sólo los que, consciente o inconscientemente, se rebelan contra ese sistema, los que se sitúan *velis nolis* fuera de él, logran —o ven lograda— su entelequia, parcial o completamente. Esto coincide, por supuesto, con la visión que Vargas Llosa tiene del escritor y del artista.

«...en cada linaje / el deterioro ejerce su dominio», reza el epígrafe con que comienza el epílogo de *La ciudad y los perros*, (verso a propósito, muchas veces invocado por la crítica sin que ésta se haya dado cuenta de que el poema de Carlos Germán sigue así: «por culpa de la propiedad privada, / que miro y aborrezco». <sup>11</sup> Y por ello, también los rebeldes como el Jaguar o el poeta fracasan. No sucede así a los personajes que, si se me permite es formulación, no tienen linaje en el sentido del poema: la Selvática y Aquilino, sobre todo; pero también el Padre García y Lalita. Ninguno de estos tiene padre.

En *Conversación en la Catedral*, creo, hasta la situación que acabo de describir ya no parece tener validez. Pero la exploración más extensa de esa novela necesita un estudio aparte.

En una de sus clases en la Washington State University, Vargas Llosa dijo que el miedo que todos los caracteres en *Cien años de soledad* muestran, miedo de una unión cuyo fruto pudiera nacer con una cola de cerdo, puede interpretarse como representación alegórica de la frustración que caracteriza la existencia latinoamericana.

Los latinoamericanos –dijo– siempre tienen miedo de que puedan tener hijos cuyas vidas sean ridículas, no genuinas. *Cien años de soledad* es la historia de las frustraciones de un continente.<sup>12</sup>

Respecto a esta visión de Vargas Llosa, cedo la palabra a J. Lafforgue, que en un excelente trabajo sobre las dos primeras novelas de aquél llega a decir:

Esto es lo decisivo: un mundo sin porvenir o con un porvenir abortado de antemano. Nada de imprevistos, ni la más leve brisa: «el deterioro ejerce su dominio en todo y sobre todo». (*Nueva novela latinoamericana-1*, p. 236).

Esto vale, en un grado aún mucho mayor, también para *Conversación en la Catedral*.

## NOTAS

1. Durante el semestre del otoño de 1969-70, trabajé con algunos estudiantes en un seminario sobre la novela hispanoamericana, para averiguar si era posible encontrar fórmulas (hoy se diría «estructuralistas») para una serie de novelas de América Latina. Resultó sumamente interesante el que las fórmulas tendían casi siempre a revelar ese factor de la frustración, del fracaso. Expresado en la sintaxis narrativa, se llegó a menudo a la siguiente estructura:

O(bjeto) perseguido (trabajado) por S(ujeto) elude a S. S recomienza; se da por vencido; es vencido.

Expresado más abstractamente aún, obtenemos esta fórmula:

S → O - : SI (cambiado por actividad)  
- : SO (muere o es eliminado o, en todo caso, impedido de recomenzar)

Casi nunca se da el resultado SO, es decir: objeto alcanzado.

Debe tenerse presente que la flecha (verbo actuando sobre un objeto, objeto que puede ser una persona) también puede indicar un verbo reflexivo, es decir, el sujeto (protagonista) intenta realizarse a sí mismo y bien falla o bien lo logra. Las fórmulas de una narrativa de esta índole, producen de nuevo, en casi todos los casos investigados, un sujeto frustrado. Piénsese, por ejemplo, en *El peso de la noche*, de Jorge Edwards (Joaquín fracasa y retorna a la familia; Francisco es llevado al mismo

punto donde, antes, Joaquín comenzó su afán, es decir tenemos una novela abierta y somos los lectores los que debemos depararle un futuro a Francisco); en *Hijo de hombre*, de Augusto Roa Bastos (casi todos los protagonistas fracasan; el narrador, Miguel Vera, de manera espectacular: su autorrealización termina en su autoeliminación); en *Todo verdor perecerá*, de E. Mallea (Agata nunca alcanza la «vida» que busca, y termina loca). Pero la investigación más detallada de este fenómeno, me la reservo para otra ocasión.

2. Véase la *Revista Iberoamericana*, número 68. Desde que fue escrito este texto, salió en la misma, en el número 70, un excelente estudio sobre *Los cachorros*, de José Miguel Oviedo, quien comenta las varias interpretaciones que se han dado del libro. Hace hincapié en que las interpretaciones tienden demasiado a ver sólo la dimensión alegórica o metafórica de la narración de Vargas Llosa, y que se olvidan de su base en la realidad. Discrepo con esa opinión, pues como dijo Queneau, la metáfora no es sino el *doppelgänger* inventado de la realidad. Cada metáfora, cada alegoría, tiene su base en la realidad.
3. ¡*Siempre!*, México, 7 de julio de 1965.
4. Véase mi estudio «Constantes en la obra de Mario Vargas Llosa» en *Davar*, número 120, enero-febrero-marzo 1969, pp. 145 y siguientes (versión malograda por muchos errores tipográficos) o en *Razón y Fábula*, número 12, marzo-abril 1969, pp. 36-45 (no menos malograda).
5. Hay paralelas sumamente interesantes en *La Casa Verde*, entre una serie de figuras y las de la mitología griega. Las más obvias son, tras un cierto «travestismo», la función de Anselmo como una especie de Jocasta (al revés), de Toñita con Edipo (también al revés). He dado algunas indicaciones sobre la aparente perversión de los argumentos de los mitos antiguos en mi estudio «Los mitos y lo mitizante en *La Casa Verde*», *Mundo Nuevo* (París), enero de 1970.



6. Otra victoria *post mortem* sobre ese sacerdote es la de Vargas Llosa mismo. En una conferencia que éste dictó en la Washington State University en el invierno de 1968, conferencia con el título de *Secret History of a Novel*, declaró: «We had in school a teacher of religion, Father García, an old and badtempered priest, who got angry when he knew that we went to watch the Green House. He punished us. He was a collector of stamps, and his punishment consisted, always, in having us buy and bring him some special stamp, some strange and rare stamp for his collection» (p. 6 del tipoescrito usado por Vargas Llosa para dictar la charla). Continúa en la página 21: «I punished my ancient teacher of religion for his bad temper and for all the stamps that I had to buy for his collection, converting him into a incendiary who had burned the Green House and who was hated in the Mangachería district. Father García was supposed to be one of the 'evil characters' of the novel, but, as had happened already to men on previous occasions, while writing the novel, the fanatic incendiary became, inexplicably and little by little, a tender and poor human being, a victim too, unjustly persecuted and insulted in the streets by the kids of Piura, a nice and understandable old man capable of friendship and solidarity».
7. Véase «¿Machismus moribundus?», *Mundo Nuevo*, mayo y junio de 1968.
8. Estoy preparando una monografía sobre los cuentos y las piezas de Julio Ramón Ribeyro, en la que se podrá leer más sobre estos detalles (si es que las editoriales latinoamericanas cumplen lo que prometen.)
9. Discrepo en esto de la interpretación que da Frank Daus-ter de Lalita (en *Books Abroad*, Invierno de 1970, p. 44), describiéndola como «a fat and aging caricature». El haberse vuelto gorda no es un valor negativo que yo sepa, ni mucho menos un valor caricaturesco en sí. Al contrario, si Lalita se quedase esbelta y ágil sería entonces grotesca, una caricatura. Lalita se realiza ple-

- namente sólo en estas últimas escenas de la novela.
- (\*) Menciono sólo algunos de los personajes de este libro, pues lo estudio sólo periféricamente.
10. J. LAFFORGUE: *Nueva Novela latinoamericana-1*.
  11. «¡Oh hada cibernética!» Lima, 1962, p. 41.
  12. De mis notas taquigráficas, tomadas durante las clases de Mario Vargas Llosa en la Washington State University, el día 25 de octubre de 1968. Compárese el capítulo «Hispanoamerican Literature Today», en *To Find Something New*, VSU Press, 1969.

JULIO ORTEGA

# LOS CACHORROS

Se ha señalado detalladamente las implicaciones temáticas, y la incidencia crítica que de ellas se deriva, en las novelas de Mario Vargas Llosa. Este peso temático y esas resonancias de la anécdota, en las novelas de Vargas Llosa, nacen probablemente del hecho de que sus obras parecen planteadas en un nivel literario de inmediatas relaciones entre una realidad concreta, la peruana, y una realidad literaria, la que recrea. Novelas de espacio, de ambiente, de acción, la de Vargas Llosa, sin embargo, no podrían ser simplemente reducidas a un criterio tradicional de la novela verista porque ellas tienen, de todos modos, en sí mismas sus leyes y necesidades. Es por eso que aquella narración, al parecer transparente, entre una realidad tratada y una realidad producida, resulta más compleja en estas novelas: Vargas Llosa reúne, visible o secretamente, varias líneas de creación, varias tendencias que señalan su linaje literario, y la misma curva progresiva de sus obras anuncia un proceso en estas relaciones. Su interés básico en observar al individuo en la acción espacial de la aventura tiene que ver, sin duda, con su declarada admiración por la novela de caballería: la aventu-

ra del caballero andante tiene la resonancia de un mito porque compromete a la realidad toda desde su fantasía, así como en Vargas Llosa el mundo está comprometido en la acción del personaje. También estas novelas son de estirpe flaubertiana por el culto pasmoso de una objetividad minuciosa, como por la ausencia total del narrador en los personajes de la obra. Las técnicas que Vargas Llosa utiliza tienen que ver también con esa objetividad sin relieves verbales, con ese plano fijo y continuo de un *corpus* que evoca los mecanismos del *nouveau roman*. De algún modo, Vargas Llosa también prosigue, transmutándola, una tradición narrativa latinoamericana donde el individuo está o determinado o definido por su doble medio, social y geográfico.

El crítico Wolfgang A. Luchting, por ejemplo, ha escrito que el individuo de Vargas Llosa aparece en un contexto definido por la educación, en su más amplio sentido: sea la escuela, la familia, o simplemente un banco. Y este contexto se caracteriza por su mecanismo frustrante: el colegio, religioso, militar o estatal, como la misma sociedad, llevan inexorablemente a ese individuo al fracaso de sus ambiciones porque esa inserción suya en su sociedad, esa doble relación, en estas novelas anuncia el fracaso de las empresas humanas. En este más amplio círculo serán temas o tópicos de Mario Vargas Llosa la moral conflictiva, las relaciones sin solución de padres e hijos, la violencia como máscara, señalados además por la ambigüe-

dad, por el conflicto de valores y justicia, por la opacidad de una realidad en obvio proceso de cambio.

Al margen de estas consideraciones críticas, también se han destacado otros aspectos de la obra de Vargas Llosa: una dimensión mítica y aquella dimensión de ambigüedad. Acaso sugerida por el propio autor, la crítica aceptó por dado ese mundo mítico a partir de *La Casa Verde*. Pero, como ha observado Wolfgang A. Luchting, las secuencias sobre la construcción de *La Casa Verde*, y su resonancia misteriosa y curiosa en el pueblo, pertenecen, más bien, a las propiedades de la leyenda. en una carta al mismo Luchting, que éste ha publicado en uno de sus trabajos, Vargas Llosa dice, refiriéndose al hecho de que no se puede asegurar si la muerte del Esclavo en *La ciudad y los perros* es un crimen o es un accidente: «Tal vez la ambigüedad que trata de mostrar todo el libro como característica primordial de todos los actos humanos, se halla en cierta forma «simbolizada» en este episodio anfibológico». Lo interesante aquí, me parece, radica en la visión conductista, psicológicamente objetiva, que hay en la aprehensión de la realidad en este autor. Claro que él dice «actos» en un sentido más genérico, pero es obvio que en sus novelas la realidad se da en las conductas, en la acción, en las relaciones desnudadas en su objetividad más inmediata. De allí que en casi todos sus personajes la inmediatez, la tensión del instante, los muestre sumidos en el acto. Los personajes

de Vargas Llosa a veces recuerdan ese teatro prolijo donde el actor se hinca las uñas, se muerde los labios, transpira o tiembla: quiero decir que es notable el relieve gestual de sus personajes, la evidencia de su absorción por sus actos. No es raro por eso que los personajes de estas novelas apenas asistan a su propia conciencia, a conflictos que los muestren bajo luces más complejas. Los conflictos que revelan la ambigüedad radican, en sus momentos más intensos, en una ambivalencia moral, que impregna de culpabilidad a los personajes, que los hiere en la inocencia o en algún secreto arquetipo ideal desencantado por la realidad. Y estos problemas se dan siempre en relación: la imagen del individuo está así dada por la malla de sus relaciones; es típico, por eso, que Cuéllar, por ejemplo, no esté sólo en ningún instante de *Los cachorros*: todo el espesor de su vida privada y de su conciencia está dado en relación. La inflexible objetividad con que Vargas Llosa narra sus mundos objetivos o en trance de visible objetivación, me parece que crea también esa inflexible presencia, el «estar ahí» concreto de los personajes y sus dramas como del propio lenguaje del autor. Y esta es una presencia que se quiere tangible, visible: el lenguaje de Vargas Llosa posee una connotación primordialmente designativa, presentativa, también ese lenguaje tiene que ver con esa percepción inmediata de la realidad de su propio mundo, con esa voluntad de objetivación: el lenguaje está aquí presente, se basta a sí mismo, su secreto está en su evidencia.

Del mismo modo que la realidad no es mítica en estas novelas, sino que se apoya en la leyenda, a mí me parece que la realidad no llega a ser ambigua sino que se apoya en la inmediata ambivalencia. En las novelas de Vargas Llosa hay un curioso amalgamamiento de naturalismo y realismo poético, de psicología y de esquematismo, de espacio tradicional y de tiempo conflictivo; de un mundo, en fin, que pertenece a la novela latinoamericana tradicional y de otro que pertenece a la última novela. No porque se pueda establecer una separación entre el mundo de sus obras y su formulación técnica, no porque esos mundos estén revestidos en formas tensamente actuales; acaso las evidencias de esos mundo parecen postular una crónica de la realidad inmediata, pero la complejidad de sus formulaciones, en la reelaboración formal de las evidencias.

En el caso del mito que es también leyenda, es importante observar que en el mecanismo de la escritura de Vargas Llosa *sí intenta* una resonancia mítica. Las secuencias sobre la edificación de «La Casa Verde», en esa novela, quieren sugerir esa dimensión mítica a través de una escritura crónica, apócrifa. La novela no busca la dimensión mítica que por ejemplo es tangible en novelas de Carlos Fuentes, pero esa escritura consigue sugerir esa persuasión con la sólo presencia de su materia y su lenguaje. Algo similar ocurre con el problema de la ambigüedad. Es también un mecanismo de escritura, una opacidad narrativa, la que

quiere convocarla. La muerte del Esclavo, que Vargas Llosa encuentra «simbólica» de la ambigüedad toda de *La ciudad y los perros*, es ambigua en la escritura más que en la acción de la novela, porque el autor aquí está escamoteando una declaración, escondiendo al autor del asesinato o la posibilidad del accidente. En *La Casa Verde* la ambigüedad se basa en los cambios de nombre de los personajes, nombres que equivalen a distintas acciones o etapas de sus vidas: Bonifacia es la Selvática, el sargento es Lituma, don Anselmo es el arpista; o sea que esa ambigüedad es también un mecanismo de la escritura, un doblaje del relato que luego se evidencia en el montaje del mismo relato. La complejidad del relato no es, me parece, una complejidad temática del mundo narrado, sino un mecanismo formal para explorar ese mundo complejo.

Lo que ocurre, pienso, es que de una novela a otra Mario Vargas Llosa ha ido aplicándose mayormente a las complejidades naturales de una creación novelesca, a la independencia progresiva de sus obras como hechos de ficción. Por eso de la inmediatez temática de *La ciudad y los perros* a la construcción poética de un mundo narrativo en su excelente novela *La Casa Verde*, hay un notable trecho de diferencias. Germán Colmenares, analizando el fenómeno de la realidad en las novelas de Vargas Llosa, dice de *La Casa Verde*: «Lo que convierte todas estas historias en una novela reside en su calidad puramente literaria de no

apoyarse en la realidad, y sin embargo, imitarla».

Si prefiero hablar aquí de *Los cachorros* es porque esta novela corta o relato largo me parece, de algún modo, una metáfora nuclear en la obra de Mario Vargas Llosa. En *Los cachorros* creo que el tratamiento de la realidad es íntimamente metafórico, parabólico: la recurrencia característica de los temas de la educación, la familia, la amistad, en sus marcos de violencia moral, y aún la recurrencia del contexto juvenil, están en esta novela más íntimamente trabados en la escritura, no porque sean más flúidos o transparentes, sino porque son, justamente, más contradictorios o paradójales, lo que está más cerca de una visión más compleja de la realidad en la literatura.

La primera paradoja de este libro radica en que el personaje es y no es un castrado. Es evidente que Pichula Cuéllar ha sido castrado por un perro, pero no es evidente que sea un castrado. Quiero decir que en la delgadez del relato (en su juego verbal irónico y dócil, en la conducta de los personajes basada en la otra ironía de los lugares comunes) la castración de Cuéllar adquiere una curiosa ambivalencia, una más irónica normalidad. Ambivalencia que es imposible referir a la realidad (por más que se señale el hecho de que realmente un muchacho fue castrado por un perro, hace muchos años en Lima) pues un castrado en la realidad supone un drama muchísimo más complejo, total, que revierte la realidad en una ambigüedad nerviosa, tal como se plasma en *Fiesta*, de

Hemingway. Yo diría, por eso, que la castración apenas si es aquí un tema; me parece más bien una metáfora, una alegoría de la posibilidad de que alguien sea un castrado, una curiosa desmitificación de esa atroz posibilidad. La castración de Cuéllar no pertenece a un tema de la realidad, sino que pertenece exclusivamente a la metáfora que es esta novela, a la realidad verbal en que la anécdota se sostiene. De aquí la pátina de juego e ironía de este lenguaje, como atemorizado de que se tome demasiado en serio el accidente de Cuéllar, como si reclamara que se lo adelgace en la leve secuencia de una verbosidad tierna y juvenil. Dije que Vargas Llosa, con este procedimiento, desmitifica el tema; y esto tiene que ver también con esa presencia en su narrativa de tendencias tan diversas, de herencias tan remotas y tan actuales: parecería que Vargas Llosa es un naturalista que desnaturaliza, un realista que poetiza, un curioso idealista escéptico, y también un autor tentado del efectismo y la truculencia como burla oscura a su misma proclividad temática y crítica.

Truculenta, irrisoria, la historia de Pichula Cuéllar se puede leer como un *comic story* tanto por el trazo rápido de sus escenas como por su también irrisorio y satírico uso de escenarios que son tópicos comunes de la adolescencia. Esos escenarios típicos aquí sugieren la caricatura, el pastiche. A la apócrifa selva de *La Casa Verde* corresponde aquí una Lima de vodevil. Para tomar en serio este texto hay que empezar no tomándolo en serio.

Llegué a esta nada ortodoxa conclusión analizando un problema de verosimilitud en *Los cachorros*. Nada de lo que ocurre en el texto parece verosímil y sin embargo es verosímil: a partir de la realidad parece poco posible una castración con una atmósfera como la que el libro plantea; y a partir de la realidad del libro, dentro de esa realidad literaria, también parece poco posible una gravitación verosímil sobre la realidad tangible. Esta gravitación puede ser hallada en la recurrencia temática aunque aquí esté adelgazada por la alegoría, por el hecho de que el texto es una metáfora: una realidad tangible y otra realidad literaria no en un puente, sino en una zona parabólica donde la misma literatura se adelgaza. Esto explica la composición del texto en base a lugares comunes: los deportes de la niñez, los domingos y el cine, el aprendizaje del baile, las primeras fiestas como los primeros cigarrillos o enamoradas o borracheras, etc., todo ese conductismo típico de la adolescencia, ella misma como lugar común. Y también esta composición se basa en una geografía que insistentemente se quiere precisa: el autor pasea a sus personajes por tiendas, cines, colegios, calles, y hasta un prostíbulo que son otros tantos lugares comunes de una pequeña Lima mitológica. Con esta recurrencia doble del lugar común, el texto adquiere su necesaria tersura de espacio y tiempo, de verosimilitud literaria y real para su estructura de crónica oral. Sobre esta base, que en la enumeración crea también un ritmo, entramos

ya fácilmente en la mayor convención del relato: su largo tiempo vital; la historia empieza cuando Cuéllar entra al tercero de primaria y concluye cuando los amigos tienen ya casita propia e hijos que por supuesto también estudian en el «Cham-pagnat».

*Los cachorros* tiene en este ritmo su mejor mecanismo para ser un relato independiente de la realidad e independiente de la literatura verista: la lectura corre, digamos, a 45 revoluciones por minuto; y esta medida musical no es tan gratuita porque el ritmo fluido y la melosa melodía de un habla dirigida desde y a chicos mimados, crea una propiedad musical, esa unidad de habla, irónica y piadosa a la vez.

La permanente oralidad y fluidez de este mecanismo hará que la frase se amplíe, trastocando en la misma yuxtaposición personas y tiempos. El relato está organizado sobre la base de la tercera persona, que mira hacia atrás en la perspectiva del recuento actualizado por el dinamismo de la primera persona del plural, instaurada ya en el presente del relato. Tiempo pasado y tiempo presente se unen así en la unión de dos personas distintas que narran inmediatamente dentro de la frase: «Todavía llevaban pantalón corto ese año, aún no fumábamos, entre todos los deportes preferían el fútbol y estábamos aprendiendo a correr olas, a zambullirnos desde el segundo trampolín del «*Terrazas*», y eran traviesos, lampiños, curiosos, muy ágiles, voraces. Ese año cuando Cuéllar entró al

«Colegio Champagnat». Esta unión de dos personas diferentes para el relato llega a una íntima cercanía, como en: «los seleccionados *nos* vestíamos para ir a *sus* casas a almorzar»; «su viejo se lo había contado a su vieja y aunque se secreteaban, *él*, desde *mi* cama de la clínica, los oyó»; «al principio *ellos* le *poníamos* mala cara»; lo cual indica que en el amplio corpus de la primera persona del plural («nos decía», «le dijimos» son indicaciones de la crónica) y en la objetivación que ofrece la tercera persona, asoma también la primera, el yo de Cuéllar; pero sólo el suyo, porque aquí el narrador es colectivo, múltiple: el nosotros es su curso. Esta inserción de personas en la misma frase crea el desplazamiento de la sintaxis, su amplificación, y también una curiosa actitud del narrador doblemente objetivado: apóya el relato en el plural narrativo pero también en esa tercera persona. No obstante, o por eso mismo, Vargas Llosa resulta aquí un cómplice verbal: su objetivación en la tercera persona está comprometida de todos modos con el tono de habla del narrador colectivo. Y esta complicidad verbal sí es un relieve, o sea que este lenguaje es notablemente distinto al de sus dos novelas.

La segunda frase del texto introduce ya, en el mismo nivel de recuento inmediato, el diálogo: «Hermano Leoncio, ¿cierto que viene uno nuevo? ¿para el «Tercero A», Hermano? Sí, el Hermano Leoncio apartaba de un manotón un moño que le cubría la cara, ahora a callar». Pero el diálogo no

requerirá diferenciarse: forma parte de la yuxtaposición, del recuento veloz, siendo otro relieve del lenguaje.

Así, a la metáfora del tema sucede una metáfora del lenguaje, o al revés. La imbricación, tan fluida, de tercera persona del plural (narrador actor y objetivado en el recuento) y el diálogo que actualiza el relato en el presente, es también una metáfora verbal, una unidad de dos secuencias de lenguaje para forjar otra. Esto crea una íntima dialéctica de realidad y fantasía, de veracidad y de parábola, que es central al tema mismo, que es fundamental para hacer del tema una realidad literaria original.

Y esta complejidad verbal, a diferencia del parecido tratamiento fraseológico de varias secuencias de *La Casa Verde*, está aquí modulada por una norma lingüística oral, conversacional, de modo que las transposiciones adquieren una dócil sencillez; muy diferente me parece la atmósfera verbal de aquellas secuencias de *La Casa Verde*. En esa novela una frase como ésta, elegida al azar: «Ellas se miran, cuchichean, dan brinquitos, entran a la cabaña del frente, y desde las matas que los ocultan, el Rubio apunta con un dedo al río, ya bajaron mi sargento, amarraban la canoa, ya subía mi Sargento y él calzonazos, que viniera y se escondiera, Rubio, que no se durmiera», una frase como ésta, revela una formulación semejante a la de *Los cachorros*, pero la diferencia es notoria en la intención: aquí Vargas Llosa perseguía la unifi-

cación de situaciones, voces y personajes a través de la objetivación gestual: los mismos diálogos aparecían sofocados, convertidos en elementos de la acción; los verbos estaban atados a la yuxtaposición del relato a partir de un tiempo pasado, perspectiva verbal que creaba ese dinamismo contenido, refrenado, a veces jadeante. Más libre es pues la fórmula verbal de *Los cachorros*. Y lo es por la presencia de la primera persona en el plural, que actualiza y revela la acción, así como por el profuso empleo de las conjunciones que enlazan en un ritmo rápido el largo tiempo de la historia. El ritmo reemplaza aquí al espacio y al tiempo.

La cómplicidad verbal del autor con los ritmos de la conversación adolescente se hace visible en el uso abundante de los diminutivos (están en prácticamente todas las páginas del texto) que crean esa familiaridad festiva del grupo, esa ternura compartida gratuitamente. También radica en el uso de onomatopeyas muy libres, que fácilmente asociamos al *comic story*: bauuu, uuuaauuu; guau guau (naturalmente); shhp (helados), pam pam (pistolas); fffuum (el poderoso Ford), píquiti píquiti (el chisguete); bandangán, pst pst, brrrr, chist, etc. Y también en reiteraciones calificativas, que son básicas aquí para asegurar esa melosa melodía del grupo mimado: «traviosos, lampiños, curiosos, muy ágiles, voraces»; «el interesante, el torcido, el resentido»; «se le comprendía, se le perdonaba, se le extrañaba, se le quería», reiteraciones que están también en el diálogo, sobre todo

apuntalando el juego de interrogaciones dóciles, afectivas.

Es obvio que esto no quiere ser un análisis lingüístico ni mucho menos: simplemente quiero sugerir cómo las formas verbales actúan aquí como significantes de una metáfora verbal más amplia. Así, el amplio empleo de los diminutivos no sirve solamente para crear intimidad y leve ironía, uso evidente al fin y al cabo, sino que va más allá; leyendo el relato advertimos en un primer plano la fluencia oral y el tono adolescente; pero conforme el tiempo vital del relato avanza, empezamos a advertir que esa verbosidad casi infantil (y hasta asexual en su contexto burgués, según lo sugiere el uso de «regio», exclusivamente femenino en el habla limeña), se va convirtiendo en un curioso balbuceo: se trata de una contradicción entre la edad de los personajes y el tono de habla que sigue siendo idéntico, tan andrógino o asexual como en la infancia; me parece que aquí ese íntimo contraste está postulando una especie de infantilidad permanente: el balbuceo irritante de los personajes hacia el final del texto los configura ya fuera de la anécdota, los señala como hombres estupidizados por la prolongación de reacciones privativas de la adolescencia. Y en esta configuración los diminutivos tienen su lugar; recordemos el último párrafo del texto:

Eran hombres hechos y derechos ya y teníamos todos mujer, carro, hijos que estudiaban en el Champagnat, la Inmaculada o el Santa María y se estaban constru-

yendo una *casita* para el verano en Ancón, Santa Rosa o las playas del Sur, y comenzábamos a engordar y a tener canas, *barriguitas*, cuerpos blandos, a usar anteojos para leer, algunas *pequitas*, ciertas *arruguitas*.

Es a través de esos diminutivos que el autor los caracteriza (y el lector los juzga), a partir de la norma de un lenguaje establecido por el mismo texto. *Los cachorros* es por eso, en el lenguaje y en el tema, en la unidad del tratamiento, una parábola: la parábola de la integración social, del tránsito de la adolescencia a la edad adulta y social. Y esta integración, por esos mecanismos, se resuelve en infantilismo, en inmadurez. Así, ésta es una parábola poética cuya relación con una realidad tangible, social y concreta, se produce parabólicamente a través de la verbalización de un mundo a su vez parabólico de la literatura.

Pero en el centro de esta parábola de la integración (que me parece comprende los temas de educación, amistad, traición y moral sugeridos también en el texto) hay otra parábola, o el otro lado de la misma, que corresponde a la no integración: la irrisoria suerte del personaje central, la marginación ridícula de un castrado por esa misma sociedad. (No olvidemos que el perro se llama «Judas» con justicia poética y también con la ironía que hace de Cuéllar un Cristo traicionado en ese Huerto de los Olivos que es el colegio religioso). Pichula Cuéllar (que en el texto casi siempre es Pichulita) ha perdido en el accidente el símbolo social de su integración: condenado a una margi-

nación de la vida «normal», y mal protegido por el convencionalismo de sus padres y el destino vulgar de sus amigos, Cuéllar se lanza también a una irrisoria y suicida violencia, se hace sospechoso de homosexualidad y simplemente perece en la neurótica prolongación de otro infantilismo; así a la inmadurez de la integración corresponde también la neurótica inmadurez de la no integración.

Metáfora de realidades evidentes y literarias, parábola de su propia formulación, *Los cachorros* es la obra más libre de Mario Vargas Llosa, la más abierta a las posibilidades de cuestionar una lectura más allá de los montajes.

*Los cachorros* forja su propia convención literaria y la exige del lector a través de esos niveles de metáfora y parábola, de ficción y realidad ficcionalizada.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL

MADUREZ DE VARGAS LLOSA

Tu ne dois pas conter le fait mot à mot ou ensemble si comme il tu, ainsi il te convient deviser par parties, et dire une branche chi et outre là...

BRUNETTO LATINI

*La Casa Verde*,<sup>1</sup> segunda novela del joven escritor peruano Mario Vargas Llosa que hace tres años se consagró con *La ciudad y los perros* (Barcelona, Seix-Barral, 1963), viene a confirmar todo lo que anunciaba aquel primer intento admirable. La reacción de la crítica y los lectores ante su primera novela revelaba una mezcla igual de admiración por el talento y de sorpresa por la juventud del autor (27 años entonces), pero esa admiración y esa sorpresa estaban amonestadas por la atmósfera de escándalo que envolvió al libro en el país natal del autor, por el insulto que ciertos grupos de derecha le dirigieron entonces, por la quema de ejemplares de la novela en ceremonia pública. Tales excesos tenían como pretexto la violencia con que Vargas Llosa denunciaba la organización paramilitar del Colegio «Leoncio Prado», donde se desarrollaba la acción de su novela. Por otra parte, el cuadro social que pintaba el autor también contenía fuertes elementos de denuncia. La simpatía de Vargas Llosa por la revolución cubana y su

---

1. MARIO VARGAS LLOSA: *La Casa Verde* (Barcelona, Seix-Barral, 1966), 430 pp.

adhesión a la causa de la justicia social y económica en América Latina suscitaban fuertes críticas en los grupos más conservadores del Perú. La calidad indiscutible de la novela sufrió, sin embargo, por el contexto ardiente en que fue leída. Hasta cierto punto, el libro pudo parecer a muchos lectores superficiales como una obra más de denuncia, de esas que hace tiempo abrumaban las letras latinoamericanas. La verdad es que este libro era eso, pero era también una de las pocas novelas importantes producidas en América Latina entonces.

Con la publicación de *La Casa Verde*, Vargas Llosa se sitúa (a los 30 años) en la primera línea de narradores de esta América. Junto a novelistas algo mayores pero de su misma promoción (como el mexicano Carlos Fuentes, el chileno José Donoso, el colombiano Gabriel García Márquez, el cubano Guillermo Cabrera Infante, el uruguayo Carlos Martínez Moreno) representa la vanguardia de un vasto movimiento literario que está produciendo incalculable impacto en todo el mundo. Precedidos por narradores como Borges y Asturias, como Carpentier y Onetti, como Graciliano Ramos y Guimarães Rosa, como Manuel Rojas y Ernesto Sábato; flanqueados muy de cerca por Julio Cortázar y Juan Rulfo, estos narradores más recientes, o más recientemente revelados, han concluido de una vez por todas con el realismo documental, con la novela de la tierra, con la denuncia social de tipo planfletario, con la escisión maniqueísta del mundo en personajes buenos (los explotados, siem-

pre) y personajes malos, con la mediocre prosa de altas intenciones. Conscientes de su condición de escritores, reacios a reducir la literatura a la función de Celestina de otras profesiones, pero al mismo tiempo hombres de este siglo y esta hora terrible, los narradores latinoamericanos que se revelan a partir de 1940 y tantos han producido ya varias camadas de brillantes novelas, apasionadas construcciones de ficción en que el rigor de la escritura no disimula la pasión por desenmascarar la realidad más profunda.

#### UNA VOCACIÓN EXCLUYENTE.

De todos ellos, uno de los más ardientes, de los más irreductiblemente creadores, es Mario Vargas Llosa. Moreno y serio, pero con una sonrisa de grandes dientes blancos que corta de golpe la tristeza severa del rostro, pausado y preciso para hablar, como si pensara cada vez lo que va a decir aunque siempre dice lo que ha pensado largamente, Vargas Llosa es el epítome del escritor completamente dedicado a su vocación. No en vano uno de sus grandes y confesados modelos es Gustave Flaubert, el que demostró (en la teoría y en la práctica) la condición de galeote del escritor atado a su mesa de trabajo. En una entrevista que tuve oportunidad de hacerle antes de que abandonara París hace unos meses, <sup>1</sup> ha contado Vargas Llosa

---

1. Para el semanario *Ercilla*, de Santiago, 6 de julio de 1966.

precisamente lo que debe sobre todo a su larga estancia en Europa. Vino al Viejo Mundo en 1958, después de haberse licenciado en San Marcos y con una beca para hacer el doctorado de letras en Madrid. Después de haber obtenido el título, se trasladó a París al año siguiente. Trabajando como profesor de español en la famosa Berlitz School y luego participando en las emisiones de la Radiodifusión Francesa, Vargas Llosa se fue quedando aquí, ganándose la vida en un trabajo intelectual oscuro y dedicando casi todo su tiempo a escribir. Así pudo terminar *La ciudad y los perros* (que había comenzado en Madrid), escribió morosamente toda *La Casa Verde* y ya lleva un año de trabajo sobre una tercera novela cuyo protagonista es un guardaespaldas de la época del general Odría, «época de una dictadura mediocre, a la peruana», como él mismo dice. Si ahora regresa al Perú, después del éxito internacional de *La ciudad y los perros* (una casa norteamericana le pagó ocho mil dólares de anticipo por los derechos de este libro y por la opción a cinco obras más), es porque quiere renovar un poco su contacto con la tierra natal. De su experiencia europea, lo que sobre todo destaca es el sentido de la disciplina aquí adquirido.

He aprendido a trabajar, a escribir de una manera sistemática, concentrada, como trabaja un minero del Oroya, así con horario incluso, y he aprendido a enclaustrarme.

Desarrollando un poco estas ideas, Vargas Llosa me señala entonces que

en América Latina la literatura no ha sido tomada en serio. No la ha tomado en serio la sociedad, en primer lugar, y por consecuencia tampoco la ha tomado en serio el escritor. El escritor latinoamericano no asume su vocación de manera exclusiva que es la única manera como se puede asumir, creo yo, la literatura. Como una actividad, además, excluyente. Muchas veces se la toma como un pasatiempo, como una actividad paralela, como un hobby de domingo. Creo que esto explica en parte la pobreza de la literatura hispanoamericana. Hay una especie de pecado capital en los mismos escritores.

Apunta que en Europa, las grandes figuras del siglo XIX, por ejemplo, eran gentes que vivieron la literatura como destino, como una vocación en el sentido más profundo, más íntegro de la palabra.

Aunque ellos no contaban con el estímulo del ambiente e incluso trabajaban en un ambiente hostil, eso no les impidió contraerse y vivir la literatura hasta las últimas consecuencias, digamos. En Balzac, en Flaubert, en Rimbaud incluso, se ve esto muy claro. En América Latina son muy poco frecuentes esos casos. Creo que lo que ocurre es que el escritor latinoamericano no se atreve a elegir la literatura como una vocación. Es decir, el muchacho o el joven que quieren escribir no se deciden a hacer lo fundamental, lo básico, lo que me parece a mí decisivo para poder llegar a ser realmente un escritor: pensar que hay que organizar toda la vida en función de la literatura, no que la literatura va a estar organizada en función de la vida. Que todo debe ser subordinado a la vocación. Esa es una cosa que también aprendí en Europa: que lo que yo quiero es ser escritor y que todo lo demás está subordinado y depende de eso.

A una pregunta que le hago sobre si hay ahora más escritores vocacionales en América Latina, me contesta terminantemente que sí.

Te diré más incluso [agrega]: en este sentido, uno de mis ejemplos y por eso lo admiro muchísimo y no sólo por su obra espléndida, sino por su conducta frente a su propia vocación, es Julio Cortázar. En cierta forma ha sido un modelo mío. A mí me parece admirable con qué pureza, con qué integridad, vive la literatura, cómo está dispuesto a sacrificar todo a la vocación y no está dispuesto a sacrificar la vocación a nada. Yo creo que ésta es la conducta indispensable de un escritor.

El caso Siniavski-Daniel, sobre el que ha escrito Vargas Llosa un brillante artículo reproducido en el número 1 de *Mundo Nuevo*, le permite hacer algunas precisiones sobre el papel del escritor en las sociedades socialistas.

Yo creo [me dice] que los que están más obligados a protestar por la condena de Siniavski y Daniel son los escritores hispanoamericanos que simpatizan con el socialismo y con la URSS. La justicia social no puede venir acompañada de ninguna forma de inquisición. Pretender asimilar o domesticar la literatura es imposible. La literatura es rebelión, es contracción, es crítica. El escritor es por antonomasia un rebelde. Aún en el momento del triunfo del socialismo el escritor debe seguir siendo un descontento. La literatura es una insurrección permanente. Por eso el socialismo, o suprime de una vez por todas a la literatura, o acepta que se critique de la base a la cúspide todo el edificio social. Censurar a los que condenaron a Siniavski y Daniel no es hacer la menor concesión al

capitalismo o al imperialismo. Hay que defender la libertad de creación.

Lo que es otra manera de decir, le señalo que la literatura es una vocación, a la que se debe sacrificar todo.

#### LA PRIMERA SALIDA.

Antes de publicar *La ciudad y los perros* Vargas Llosa había estrenado en Piura, Perú, una obra de teatro, *La huída* (1952), de la que poco se sabe; había escrito una tesis titulada *Bases para una interpretación de Rubén Darío*, en la Universidad de Madrid; un libro de cuentos, *Los Jefes*, con el que gana en 1958 el Premio Leopoldo Alas que edita al año siguiente Rocas, de Barcelona, y reeditado en Buenos Aires (1965) por Jorge Alvarez. Sobre esta última obra, el autor se manifiesta ahora con mucha severidad. «Es un libro malo», me dice. «En fin, yo creo que es bastante malo. Es un libro que no me gusta, que me parece muy convencional y adolescente». Reúne cinco cuentos escritos por él entre los 16 y los 18 años.

Cuando apareció el libro en España, ya no me gustó; no me sentía solidario con él. Y esa segunda edición que ha salido en la Argentina, ha salido a pesar mío, por una especie de enredo tramado por un editor peruano. Yo no la había autorizado pero el editor argentino se vio sorprendido por Manuel Scorza, un editor peruano que se presentó como dueño de los derechos de autor, y cuando yo me enteré, ya estaba el libro en la calle. Ya no había cómo dar marcha atrás y

creyendo en la buena fe de Alvarez, acepté el hecho consumado y autoricé la edición.

Cuando le observo que en el cuento que da título al volumen hay como una premonición del tema de *La ciudad y los perros*, observa Vargas:

Sí, es posible porque se trata precisamente de estudiantes pero en realidad el cuento está inspirado en un hecho real, en una especie de motín estudiantil en el Colegio de San Miguel, de Piura, una huelga contra el director, que yo viví de cerca. Pero conscientemente, yo nunca relacioné este cuento con lo que pasa en el Colegio Leoncio Prado en la novela. Probablemente hay cierta semejanza.

Le señalo que hay semejanza de clima, y también de tensiones subterráneas entre los personajes. Los muchachos en ambos relatos están motivados por un medio que es similar en ambos casos, pero también están marcados por la manera en que el autor encara el conflicto y presenta a los personajes. Precisamente, al leer *La ciudad y los perros* se reconoce (ampliada) la misma capacidad de mostrar las tensiones que suscita la convivencia, esa mirada del autor que busca infatigable en las relaciones que se van tejiendo entre los seres, y que muchas veces van a contrapelo de los vínculos de que ellos mismos son conscientes. En fin, todo ese sistema de relaciones que están por debajo de las más obvias que desarrolla el argumento. Sólo que lo que apenas aparece apuntado en *Los Jefes* está magníficamente orquestado en *La ciudad y los perros*. En este sentido se comprende que

Vargas Llosa rechace ahora, su primer libro de relatos como inferior e insatisfactorio.

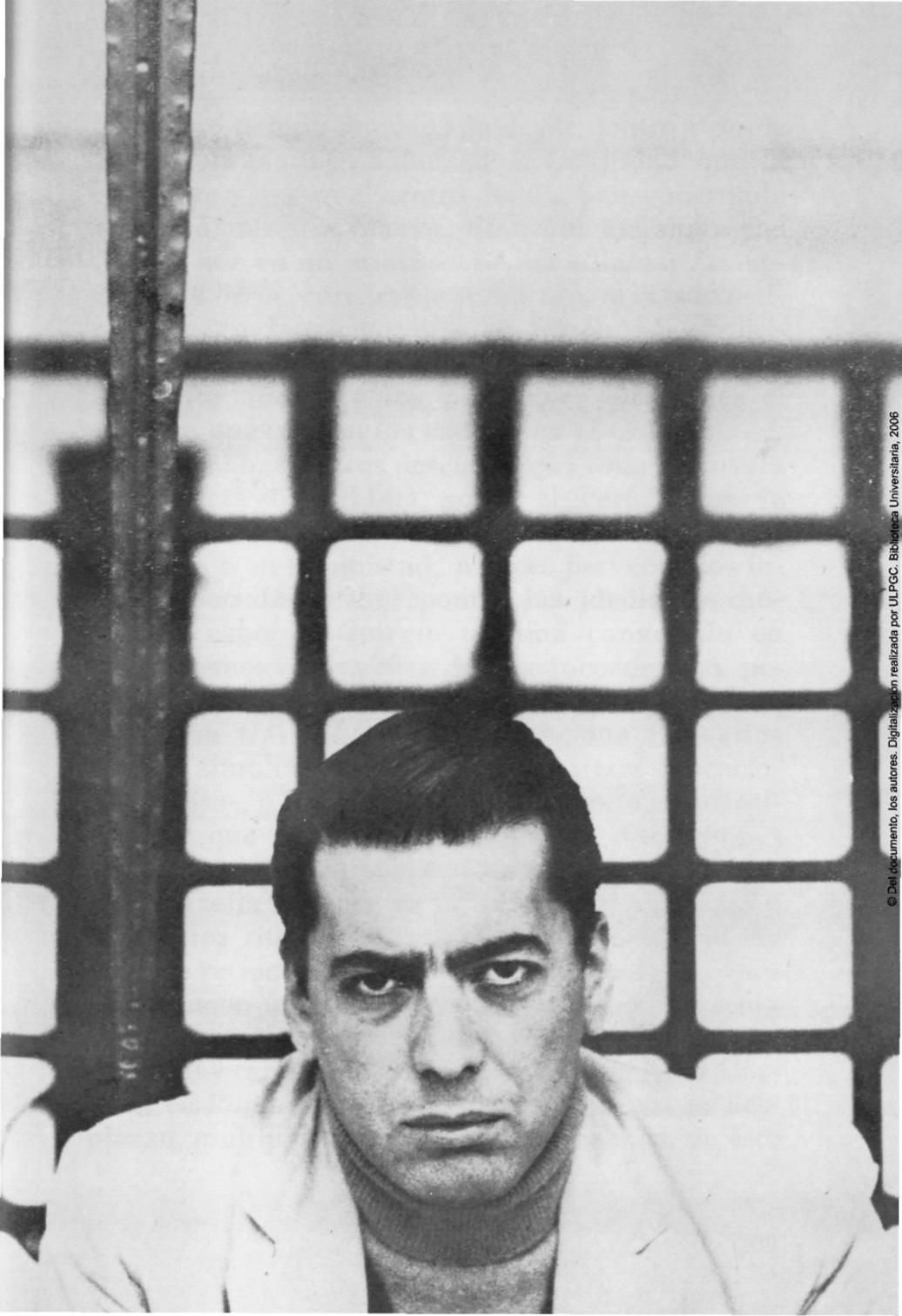
#### UNA ALEGORÍA DEL HONOR.

*La ciudad y los perros* parece proponerse tan sólo presentar una pintura de la vida en un colegio organizado a la manera militar, aunque no sea realmente militar, en las cercanías de Lima. Ese Colegio «Leoncio Prado» existe, a él asistió Vargas Llosa, y en unas páginas preliminares de la edición barcelonesa puede verse una fotografía del mismo. En su patio fueron quemados ejemplares del libro al ser publicada precisamente esta edición y como desagravio a una ofensa imaginaria hecha a la institución. La novela, sin embargo, no se propone ser únicamente documental y no quiere contar sólo cosas que ocurrieron realmente allí y entonces. Lejos de Vargas Llosa la intención testimonial que ha malogrado tantos esfuerzos de la novela latinoamericana de este siglo. Su libro se limita a utilizar la realidad peruana para ilustrar con una anécdota tal vez inventada la naturaleza profunda del mundo peruano de hoy. La anécdota en que se basa es lineal: un estudiante roba las respuestas a una prueba de examen; otro estudiante delata el robo para así conseguir un permiso el domingo y poder visitar a su novia; aprovechando unas maniobras, alguien mata al que se supone haber delatado todo; pero el verdadero delator denuncia la maniobra criminal. Sin embargo,



las autoridades militares resuelven echar tierra encima. Esas cosas no pueden ocurrir en un Colegio como éste, y dentro de una estructura de tipo castrense.

Así resumida, la novela parece referirse sólo (como tantas novelas norteamericanas de la segunda postguerra) a problemas disciplinarios dentro de una estructura rígida y paramilitar; parece interesante por describir únicamente un mundo de violentas jerarquías y códigos secretos (también los muchachos copian clandestinamente las reglas del orden castrense, e imitan a sus dominadores); parece buscar la presentación de un mundo impregnado de pasiones, que es capaz de llegar a la violencia pero que al mismo tiempo funciona autónomamente y desvinculado de la realidad circundante. Hay un orden y hay un desorden, pero el orden termina imponiéndose, así sea por medio de la violación de la justicia o el desdén de la verdad. Pero esa apariencia de la novela es sólo apariencia. Aunque ajeno, el mundo exterior rodea realmente a ese Colegio, ese cosmos clausurado, y está constantemente interfiriendo en él: los muchachos salen, tienen relaciones que pertenecen a distintas clases sociales, rivalizan entre sí por alguna muchacha; sus vidas anteriores al Colegio pesan sobre ellos y ocupan (en evocaciones, monólogos silentes, pesadillas) buena parte de la materia cotidiana de sus vidas; los mismos militares están sometidos a idénticas presiones externas. Esa realidad tan ordenada del Colegio (ordenada pero



al mismo tiempo amenazada desde dentro y desde fuera) está también a merced de la ciudad que la envuelve y que es el centro de un país gobernado por una minoría blanca. El título definitivo del libro —que en un principio se iba a llamar *La morada del héroe*, con una entonación más sarcástica, y luego *Los impostores*, en forma más explícita— indica ahora esa tensión dialéctica entre el medio (la ciudad) y los personajes (perros es el nombre que reciben los cadetes en el Colegio).

Al cabo, el lector descubre que toda la novela se proyecta sobre Lima, sobre el Perú, sobre la América Latina. Las clases se mezclan en la lid amorosa o en la amistad, a veces perversa; los intereses sociales se superponen; las ideologías chocan. Al cabo, el Colegio termina convertido en microcosmos que es cifra de macrocosmos. A pesar de su aspecto realista y de la severidad exterior de su trazado la novela funciona en varios planos simultáneos de tiempo: hay tres evocaciones básicas, a cargo de los tres personajes principales, y que permiten aumentar las dimensiones espaciales y temporales de la acción principal que se desarrolla siempre en el Colegio; el autor ata y desata los ritmos narrativos, ensaya técnicas de las más recientes, tomadas de la escuela de *Nouveau Roman* (es la primera novela latinoamericana de alguna importancia que lo hace con tanta seguridad) y también ofrece, como lo hace Julio Cortázar en *Rayuela*, un juego de espejos que se desplazan, multiplicando el efecto laberíntico de este

mundo de imágenes. Al cabo, el lector comprende que la anécdota del robo de los papeles, la muerte de un muchacho, el castigo y el perdón son sólo apariencias. Que toda la novela es realmente una alegoría: real y precisa en sus detalles (como lo es *Moby Dick*, de Melville, o ese otro libro que también deriva de allí, *The Naked and the Dead*, de Norman Mailer), una alegoría fanática en la exactitud de sus observaciones, pero al mismo tiempo subordinada a valores que no son los del realismo documental.

Porque Vargas Llosa no se queda (como tantos antes de él) en el escrutinio de la realidad social. Sabe bien que el hombre vive en varias dimensiones, no desdenna los aportes de la psicología profunda para desentrañar la madeja de frustraciones, amores reprimidos, vínculos sado-masoquistas, perversiones reales o imaginadas que su vasto tema propone. Conversando con él sobre este aspecto capital de su novela, me dice que todos los personajes,

tanto los cadetes como los oficiales, las víctimas como los victimarios, viven dentro de una alienación total. Es decir: todos son arrastrados por el sistema dentro del cual están inmersos a adoptar determinadas conductas, a realizar determinadas acciones que muchas veces contradicen su propia naturaleza, sus propias inclinaciones, sus propias ambiciones.

La sociedad del Colegio «Leoncio Prado» es una sociedad cerrada, con un sistema que se impone a todos a través de un código de honor, lo que a su

vez genera (como el autor sugiere) contracódigos o anticódigos. Muchas veces, un cierto amor por la simetría arrastra a Vargas Llosa a introducir en la anécdota lateral o complementaria situaciones que han suscitado el comentario adverso de la crítica. Así, por ejemplo, se le ha reprochado que la misma muchacha sea el personaje central en el destino de tres de los cadetes. Cuando le pregunto sobre este aspecto de su obra, Vargas me explica:

Bueno, la verdad es que yo dudé mucho; incluso cuando tenía el manuscrito terminado y lo dí a leer a algunos amigos, muchos me hicieron observar que era poco verosímil que Teresa fuera el amor de los tres personajes principales sin que dos de ellos, por lo menos, lo supieran. Pero eso era bastante delicado. Yo quería que en la novela los cuatro personajes centrales reaccionaran siempre frente a un mismo estímulo. Y que reaccionaran de una manera distinta, precisamente según su procedencia social, según sus traumas familiares, según su psicología, según su propio estatus social. Esas reacciones, yo quería que fueran frente a los mismos estímulos: el descubrimiento del sexo, digamos; el descubrimiento de la violencia como base de las relaciones humanas; frente a la injusticia y frente al amor. Esa es la razón por la que escogí a Teresa, que es un personaje de clase media. Quería que esos tres muchachos se enamorasen de ella: el muchacho que proviene de la alta burguesía, como Alberto; el que proviene de la misma clase que ella, como el Esclavo, y el que proviene justamente de una clase inferior, como el Jaguar. Quería que cada uno viera a Teresa de acuerdo a su propia situación y de una manera distinta. Eso me iba a permitir definirlos mejor.

A la objeción de la crítica, Vargas admite que se trata sin duda de un fallo de su novela.

Fíjate (me dice), yo creo que no hay tema inverosímil. Que todo tema, toda anécdota puede ser verosímil y que eso depende de cómo esté presentada. Es decir, por ejemplo, en *La metamorfosis*, de Kafka, Gregorio Samsa se convierte en un insecto. Tú lees el libro y tú crees que se convierte en un insecto. Te parece verosímil. Entonces yo creo que lo que ha fallado en mi novela no es el tema de la muchacha sino la realización misma. Es decir: que es defectuosa por razones de escritura o por razones de técnica. Que ha fallado el autor.

Le confirmo que si se le ha hecho tantas veces este reproche es porque de alguna manera hay un fallo ahí en la novela. Tal vez él no supo encontrar las articulaciones narrativas que habrían hecho creíble la coincidencia.

Se toca aquí un problema más general de la ficción de Vargas Llosa que habrá ocasión de ver con más detalle un poco más adelante. Es evidente que el joven autor peruano está muy imbuído del mundo y de la técnica de las novelas de caballería, que declara admirar profundamente. Cree con toda sinceridad que *Tirant le blanc* es superior al *Quijote*, aunque esta opinión es sin duda muy minoritaria hoy. En *La ciudad y los perros*, Vargas Llosa cede a las necesidades de un código del honor no menos riguroso que el de los auténticos caballeros andantes: ese código del que se burló la sabiduría crepuscular de Cervantes. Toda su novela está construida sobre el tema de la falsificación del honor en el mundo contemporáneo. Desde su punto de vista, la reforma social, la revolución, la justicia, constituyen los puntales modernos

de una Cruzada en la que Vargas Llosa cree firmemente y a la que dedica su adhesión de hombre y de ciudadano. Fanático del respeto debido a la literatura, Vargas Llosa no es de los que se refugian en una torre de marfil. Por el contrario, su compromiso personal es claro e indiscutible, y suscita por lo mismo la mayor simpatía.

Lo adjetivo en *La ciudad y los perros* es tal vez lo que ha asegurado el éxito de la novela: su censura del régimen militar, o paramilitar, del Colegio «Leoncio Prado»; la antipatía con que presenta los valores en decadencia del mundo burgués; su tratamiento de las relaciones perversas entre adolescentes, que está tan de moda desde *Törless*, de Robert Musil; su demostración impresionante de lo fácil que es recaer en el salvajismo, en la violencia más primitiva, como también lo había demostrado a su tiempo, esa espléndida novela de Wiliam Golding que se llama *Lord of the Flies*. También es superficial, aunque esté ejecutado con autoridad, el uso de técnicas que despistan y atraen al lector, como ese largo e intermitente monólogo que parece pertenecer a uno de los muchachos, el más intelectual, y que sin embargo pertenece a otro, más primitivo en apariencia. Aquí, una vez más, Vargas Llosa paga tributo a la mejor tradición de Robbe-Grillet y Cía.

Todo esto es lo superficial en *La ciudad y los perros*. Lo profundo es la maniática, contenida intensidad con que el joven escritor concibe ese universo claustrofóbico; la ferocidad con que lo de-

nuncia; el rígido código de honor personal que transparenta su acre censura de otros códigos de honor, más antiguos y desvalorizados. Como visión de Lima (la ciudad) el libro tiene su grandeza. Aquí Vargas Llosa se inscribe en una corriente revisionista que así mismo documenta el valioso ensayo de Sebastián Salazar Bondy, *Lima, la horrible* (publicado también en 1963). Contra la imagen tradicional, sostenida por la oligarquía, una Lima blanca y sensual, lujosa y elegante, estos nuevos peruanos muestran el envés del tapiz: la Lima de los bajos fondos, de la miseria y de la crápula, de la escuálida apariencia pequeño-burguesa. Sobria, algo desdeñosa como corresponde al verdadero hidalgo melancólico que en el fondo es Vargas Llosa, helada en su intransigencia, la visión que atraviesa a ramalazos esta compleja primera novela parece venir directamente de Quevedo. Pero sin el humor, la ancha comprensión del mundo, el grotesco salvador que impregna hasta las páginas más negras del artista español del Barroco. Este joven narrador peruano ha escrito *La ciudad y los perros* con las mandíbulas apretadas, los ojos tiesos, un desgarró interior.

Cuando le pregunto sobre este aspecto de su novela, sobre la visión de Lima y del Perú que la novela implica, Vargas Llosa me declara estar completamente de acuerdo con mis observaciones.

A mí siempre me pareció desde que estuve en el Leoncio Prado, que entrar allí era como entrar al Perú, descubrir al Perú. Por la estratificación tan rígida que

tiene la sociedad peruana, un muchacho que ha nacido como yo en la burguesía y que ha vivido dentro de la burguesía, casi no tiene conocimiento, ni siquiera intuición, del resto del Perú. Para mí, Leoncio Prado fue por ejemplo descubrir a los indios, a la gente de la selva, a la gente de la sierra, porque allí afluyen efectivamente gentes de todas las provincias del Perú, de todas las regiones y, por lo menos en mi época, de todas las clases sociales. Entonces, el Colegio era como el espejo de una realidad mucho más vasta, y esta convivencia allí de personajes que venían de medios tan distintos creaba también una multitud de tensiones. En este sentido yo creo, sí, que el Leoncio Prado es una realidad bastante representativa del Perú.

Le contesto que por eso, y sólo por eso, la novela tiene un valor alegórico que no depende de la voluntad del autor. Aunque él no haya querido hacer una alegoría, el microcosmos de su novela refleja el macrocosmos del Perú entero. Ese macrocosmos está también reflejado, aún más anchamente, en la segunda novela.

#### LAS FUENTES DE *La Casa Verde*.

Cuando grabé la entrevista con Vargas Llosa que he estado utilizando para esta crónica, todavía no se había publicado *La Casa Verde*. Le pedí entonces al autor que me contase no sólo de qué trataba la novela sino cómo había llegado a reunir en ella los distintos temas que la componen. Transcribo ahora ese diálogo tal como ha sido recogido por la cinta magnetofónica:

MVL: Está basada en cinco experiencias vi-

vidas por mí en épocas muy distintas y también en lugares muy distintos. Es como la síntesis de esas cinco experiencias o cinco momentos de mi vida. También quiere ser, como *La ciudad y los perros*, la descripción de un aspecto de la realidad peruana pero a niveles diferentes. A un nivel di-riamos objetivo, a un nivel subjetivo, a un nivel mítico incluso, que no aparecía en *La ciudad y los perros*. También a un nivel puramente instintivo. La más antigua de las experiencias ocurrió cuando yo llegué a Piura por primera vez.

ERM: ¿Dónde queda Piura?

MVL: Está en el norte del Perú, rodeada de un enorme desierto, el desierto de Sechura, y este paisaje ha impartido a la ciudad una psicología muy particular. Yo tenía diez años entonces y había en las afueras de la ciudad, al otro lado del río, en pleno desierto, una casa, una especie de ca-baña pintada de verde que es un color que no existe prácticamente en Piura. El desierto es amarillo, casi no hay árboles, las casas están pintadas de ocre o de azul o de blanco. El color verde en sí es muy raro. Me imagino ahora que eso en cierta forma ya atraía mi curiosidad y la de mis compa-ñeros de colegio. También porque la casa estaba así alejada como un emisario de la ciudad en el desierto. Y además porque había toda una especie de leyenda maligna en torno de esa casa. Era un prostíbulo. Yo no sé si sabía entonces lo que era un prostíbulo, pero sabía que era un sitio malo.

ERM: ¿Pero funcionaba entonces como tal?

MVL: Sí, sí, y me acuerdo clarito que nosotros íbamos de noche a espiar, íbamos a orilla del río, a través del viejo puente, a verlo de lejos. En la noche, claro, se iluminaba, se oían ruidos y entonces esa cabaña ejercía una especie de poder, así, fascinante sobre nosotros. Me acuerdo cuando leí por primera vez *La educación sentimental*, de Flaubert (la leí en París), al llegar al último capítulo cuando los dos amigos se preguntan cuál es el mejor recuerdo de su vida, y dicen que es la Casa de la Turca, en Rouen, o no me acuerdo dónde, que era un prostíbulo con los postigos pintados de verde. Tuve entonces como una especie de temblor, de sacudimiento.

ERM: Me imagino, con lo que te gusta Flaubert además.

MVL: Bueno, ésta es la parte más antigua. Yo me estuve en Piura sólo un año. Me fuí y regresé cuando tenía catorce, al terminar mi colegio justamente. En esa época, bueno, ya iba a burdeles y fuí por primera vez a La Casa Verde, y tú sabes que esa cabaña así medio mítica, siguió siendo muy mítica y muy misteriosa y muy poética, incluso conociéndola por dentro. Porque era un prostíbulo absolutamente *sui generis*, de un sólo salón, donde estaban las mujeres y donde había una orquesta, un trío compuesto por un viejo que tocaba el arpa, un hombre muy musculoso que le decían el Bolas, que tocaba los platillos y el tambor, y un muchacho de tipo muy piurano, o sea color aceituna, con el pelo muy negro y con unas

maneras muy lánguidas que tocaba la guitarra y que era compositor. Era el creador de esa orquesta. No había cuartos. Las parejas salían al desierto a hacer el amor. Era una cosa muy poética, realmente muy extraña. Tú sabes que esto a mí se me ha quedado. No he podido olvidar nunca ese prostíbulo y esos personajes tan curiosos. Ese recuerdo, que es de hace doce, catorce años casi, siempre había querido trasponerlo a la literatura de alguna manera. Y he escrito infinidad de proyectos de cuentos e incluso de novelas basados en ese tema.

ERM: ¿De modo que allí empezó todo?

MVL: Allí empezó. Esa fue la idea más antigua de *La Casa Verde*. Después se asoció con otro recuerdo que también proviene de Piura y que se relaciona con un barrio muy curioso, que se llama la Mangachería. Cuando yo leía las novelas de Dumas que hablan de la Corte de los Milagros pensaba en ese barrio, que no sé si existe todavía. Está también del otro lado de la ciudad, en el desierto; está hecho de cabañas, de caña brava y de barro. Los mangaches son vagabundos, mendigos, artistas. Todas las orquestas piuranas, todos los conjuntos musicales, salen siempre de ahí, de ese grupo humano que es una especie de lumpen y es además la única fortaleza que tenía el fascismo en el Perú. Porque el General Sánchez Cerro, que era piurano según la leyenda, aunque no es cierto, era una especie de santo de la Mangachería. El partido profascista que fundó ese general y que hoy día es prácticamente inexistente ha tenido siempre

fieles adherentes en ese barrio y sólo en ese barrio. Bueno, yo quería también escribir algo sobre este barrio y en cierta forma esas dos experiencias piuranas se han mezclado en la novela y dan tema a dos de las historias de *La Casa Verde*.

ERM: Y las otras historias, ¿también ocurren en Piura?

MVL: No, las otras tres ocurren en la selva, en una pequeña factoría a orillas de la confluencia del río Nieva con el Alto Marañón. Es una factoría de caucheros donde hay una misión de religiosas españolas. Poco antes de venir a Europa, hice un viaje a la selva. Había llegado al Perú un arqueólogo mexicano, Juan Comas, y el Instituto Lingüístico de verano organizó para él un viaje a la selva. Yo participé en ese viaje y pude ver las tribus, los aguarunas y los huambisas que viven todavía en la Edad de Piedra. Sufrí una conmoción. Fue como lo del Colegio Leoncio Prado, porque también aquí había un mundo bárbaro y terrible. Quedé deslumbrado. En ese ambiente se juntan tres historias. La primera es la de las religiosas del convento de Santa María de Nieva. Son casi todas españolas y viven en condiciones increíbles de dureza, las cartas tardan dos meses en llegar, los moscos se las comen vivas. Y esas madres resisten. Están allí para educar a las niñas de los indios. Una vez por año los guardias van por los pueblos y recogen a la fuerza a las niñas. Las madres las reciben, las limpian, les enseñan español, las hacen renunciar a la superstición. Luego de

tres o cuatro años ya no las pueden conservar y las entregan a quienes se las pidan para que trabajen de criadas. Las muchachas ya no quieren volver a la selva pero tampoco sirven para mucho. Hay ahí un tema que a mí me fascinó. Los sacrificios y el heroísmo de esas madres para conseguir sólo eso: unas criadas. Hace dos años volví a recorrer la región, con la novela ya escrita, porque quería estar seguro de lo que contaba. Ahora son los indios los que llevan las niñas y las monjas muchas veces las tienen que rechazar.

ERM: Todo eso parece innecesariamente cruel.

MVL: Es cierto. Pero también es muy cruel la vida de las niñas en la propia tribu. Tampoco allí las respetan, sus madres las desfloran con los dedos y se comen la telita, como en una ceremonia, o los padres mismos las violan. Es un mundo terrible. Allí también encontré la base de la cuarta historia: la de Jum, cacique del pueblo urakusa, que fue castigado y torturado por haber pretendido vender el caucho directamente en Iquitos y sin pasar por los intermediarios que los explotan. Le rompieron la frente de un golpe de linterna, fue el propio Gobernador de Santa María de Nieva el que lo hizo, y después lo azotaron y lo colgaron de dos árboles, como si fuera un enorme pescado. Le cortaron el pelo, que es una ofensa terrible para los indios. Yo hablé con los torturadores cuando estuve hace poco allí y me encontré que eran gentes muy simples y amables que no parecían en-

tender lo que habían hecho. Los soldados cayeron sobre el pueblo, agarraron a Jum, violaron a las indias en presencia de sus maridos y se llevaron al cacique. Así aprenderían a no rebelarse contra los intermediarios. Lo peor es que ya el propio Jum había aceptado el castigo y se había convertido en el ser más sumiso y servil. Los intermediarios eran también unos pobres hombres, al nivel de las larvas.

ERM: ¿Así que no era fácil separar a los malos de los buenos?

MVL: Era imposible. La última historia es una novela de caballería pura.

ERM: De esas que a tí te gustan tanto más que el Quijote.

MVL: De esas. Es la historia de Fushía o Tushía, un japonés que alguien vio pasar por el río hace unos veinte o treinta años en una barca. Se instaló en una isla del río Santiago y allí se convirtió en un señor feudal, en un *condottiero* del Renacimiento. Formó un ejército de indios y se dedicó a asaltar a las tribus que volvían de recoger el caucho y de cazar animales. El japonés vendía el caucho y las pieles a otros patrones río arriba, y de esa manera explotaba no sólo a los indios sino a los intermediarios. Además se llevaba a las niñas. Fushía tenía un harem.

ERM: Pero yo ya ví esa película. Se llamaba *Los siete samurai*.

MVL: Yo la oí en la selva. Una niña de las que se salvaron me contó algo. No se le entendía



bien pero parece que el japonés se había paganizado. Bailaba y bebía como los indios. Al fin se murió de viruela negra, una enfermedad casi extinguida.

ERM: Casi tan extinguida en la realidad como el mismo Fushía.

MVL: Antes de morir parece que mandó una carta a las monjas para que hicieran que Dios le perdonara sus pecados. Estaba dispuesto a casarse con una de las niñas y quería estar bien con Dios.

ERM: Lo que me pregunto es cómo habrás hecho para vincular esas cinco historias.

MVL: Bueno, en realidad, todo esto aparece muy transformado en el libro. Lo que te cuento ahora es la materia bruta. En el libro las cinco historias están vinculadas por el ambiente y porque hay personajes comunes, es decir, personajes que pasan de una historia a otra.

ERM: ¿Y ocurren todas a un mismo tiempo?

MVL: Ocurren en un plazo de unos cuarenta años. Desde que comienza la novela hasta que termina pasan aproximadamente cuarenta años. Pero en una novela las historias no están contadas ordenadamente, sino que se van mostrando episodios de cada una y sin respetar la sucesión cronológica. Sólo al final de las 800 páginas del texto mecanografiado el lector tiene todos los hilos en la mano.

## LA COMPLEJA ESTRUCTURA.

Las cinco historias que están en la base de *La Casa Verde* no son contadas por Vargas Llosa en forma sucesiva sino simultáneamente. La narración pasa de una a otra sin respetar la ordenación cronológica: va y viene en el tiempo con la misma comodidad con que salta de un lugar a otro del espacio; considera cada fragmento del tiempo como suficientemente autónomo y lo desarrolla hasta un cierto punto en que lo abandona para continuar examinando otro, y así sucesivamente. Las transiciones entre fragmento y fragmento son bruscas y obedecen a una técnica que el cine ha popularizado: la técnica del montaje. Por oposición o por semejanza entre un fragmento y otro, entre las imágenes de un fragmento y las de otro, entre el significado de un fragmento y el de otro, Vargas Llosa teje y desteje la complejísima trama de su larga novela (430 pp. en la edición barcelonesa). Esta técnica de montaje cinematográfico no es nueva, ya se sabe, y ni siquiera es privativa del cine. Ya estaba, y con qué extraordinarios efectos, en las formas más antiguas de la novela y hasta de la épica. Aunque en las viejas estructuras narrativas se solía respetar más el hilo cronológico, o se advertía al lector cuando el salto hacia el pasado o hacia adelante era demasiado brusco. Lo que ha hecho el cine, sobre todo, es enseñar a leer (es decir: a descifrar) cada fragmento por sí mismo y a permitir al lector (el espectador) que encuentre

por sí solo los enlaces entre un fragmento y el siguiente, que así recomponga la verdadera sucesión cronológica.

Porque el mayor problema que plantea al lector esta novela es el hecho de que sus cinco historias se mueven en varios niveles simultáneos del tiempo. Un lapso de unos cuarenta años separa las partes más antiguas de las que podríamos llamar contemporáneas del lector. Para marcar esa diferencia en los tiempos que maneja simultáneamente, Vargas Llosa no facilita (como habría hecho algún narrador clásico) ninguna indicación de fecha. Sólo las edades o la situación de los personajes permite ubicar, aproximadamente, el relato en una serie cronológica que el lector va creando por sí mismo. En este procedimiento se revela la deuda de Vargas Llosa con el cine más moderno y con las técnicas narrativas del *Nouveau Roman*. El tiempo es, como el espacio, un solo continuo: una materia fluída que no tiene una dirección inexorable sino que se moldea plásticamente a las necesidades de la narración, que va y vuelve, que teje y desteje su trama. Lo que siempre permite al lector situarse es el contenido nítido y preciso de cada fragmento. Sus coordenadas de tiempo y espacio están dadas por la situación interior de los personajes.

No se crea, sin embargo, que este libro es caótico. Por el contrario, si un defecto puede achacársele es el de ser demasiado ordenado; hasta diría, fanáticamente ordenado. Pero se trata de un orden



sutil, nada visible a primera vista, y que requiere un análisis algo pormenorizado para revelar sus claves. Desde el punto de vista más externo ese orden se impone a la mera consulta del índice. La novela aparece dividida en cuatro partes y un epílogo que corresponden a los cinco cuadernos desiguales que finalmente asumió su forma dactilografiada y que sirvieron de base a la edición barcelonesa. El examen de la primera parte, así sea en forma sintética, puede ayudar a situar mejor este problema de la estructura de *La Casa Verde*.

Abarca las páginas 9 a 109 del texto impreso y se subdivide, o desglosa, en las siguientes unidades:

(a) Las madres del convento de Santa María de Nieva van con los soldados hasta una población india y se llevan a las niñas para educarlas; las ayuda el Sargento;

(b) Las niñas se escapan del convento; una india, ya adolescente y educada, las guía; se llama Bonifacia.

(c) El viejo Aquilino ayuda a huir a Fushía, enfermo de una enfermedad que no se nombra y que tal vez sea lepra; en el viaje, Fushía le cuenta su vida, desde que llega al Perú huyendo de Campo Grande, Matto Grosso;

(d) Descripción de Piura y sobre todo de La Mangachería, barrio miserable en que se desarrollará parte de la acción de la novela;

(e) El cabo Roberto Delgado se prepara a volver a su pueblo;

(f) Josefino Rojas es invitado a ir al burdel de Piura, «La Casa Verde», por un grupo de amigos que se llaman a sí mismos los Inconquistables;

(g) Las madres reprochan a Bonifacia haber dejado escapar a las indiecitas;

(h) Continúa la conversación de Aquilino con Fushía: poco a poco se va revelando la historia del japonés;

(i) Llega Anselmo a Piura; es joven y trae un arpa;

(j) Julio Reátegui y otros intermediarios discuten el problema de la cooperativa que han tratado de crear los indios para vender directamente el caucho en Iquitos; esto perjudica su negocio;

(k) Los Inconquistables en la Mangachería recogen a Lituma que acaba de salir de la cárcel;

(l) Las madres expulsan a Bonifacia;

(m) Fushía cuenta a Aquilino sus relaciones con Lalita;

(n) Anselmo compra en Piura un terreno en un lugar desierto, fuera de la ciudad;

(o) El cabo Delgado se detiene en una población india; lo acompaña el práctico Adrián Nieves;

(p) Lituma se entera de que su amante, La Selvática, está en «La Casa Verde»;

(q) Bonifacia habla con las madres; quiere conocer la historia de la tortura de Jum, el aguarruna;

(r) Sigue la historia de Fushía y de Lalita, contada por el primero a Aquilino;

(s) Anselmo construye «La Casa Verde» en

el terreno desértico; el padre García lo denuncia vigorosamente;

(t) Los aguarunas atacan al cabo Delgado; Adrián Nieves huye;

(u) Los Inconquistables van a buscar a La Selvática.

Estas veintiuna partes están articuladas a su vez en cuatro capítulos y un prólogo, a saber: I (a) prólogo; y (b) a (f) primer capítulo; II (g) a (k) segundo; III (l) a (p) tercero; IV (q) a (u) cuarto. Un rápido examen de las partes permite comprobar ciertas líneas narrativas constantes: así, la historia de Bonifacia aparece contada, con algún desorden cronológico es cierto, en las partes (b), (g), (l) y (q): es la historia de una indiecita que las madres del Convento de Santa María de Nieva han criado y que no reniega del todo de sus orígenes; aunque el autor no lo dice claramente en este primer cuaderno de su novela, es evidente que la niña recuerda su pasado indio y que se siente identificada con Jum, aquel caudillo que torturaron los intermediarios. Otro núcleo anecdótico lo constituye la historia de Fushía, que se relata a partir de su largo epílogo, con la huida del japonés y el racconto de su vida, en las partes (c), (h), (m) y (r). Un tercer núcleo anecdótico está dado por la visita de los Inconquistables a La Mangachería y el comienzo de un relato sobre las relaciones de Lituma con La Selvática. Este episodio, que abarca las partes (f), (k), (p) y (u), es uno de los menos claros de este primer cuaderno, aunque irá adquiriendo importancia

a medida que se desarrolle la novela y llegará a convertirse en central. El misterio es necesario al principio porque Vargas Llosa ha utilizado ese episodio para dar una profundidad temporal a toda la novela, como se verá luego. Otros episodios aparecen también esbozados en este primer cuaderno: (e), (j), (o) y (t) enlazan dos momentos de la misma historia: el cabo Delgado va a una población india, es atacado por los aguarunas, ese ataque servirá de pretexto a los intermediarios para castigar brutalmente a Jum y eliminar así de raíz todo intento de los indios de vender su caucho directamente en Iquitos. Pero en este primer cuaderno, el episodio sólo aparece esbozado y puede resultar oscuro. Otra historia que empieza a contarse también aquí es la de Anselmo, el arpista, el constructor de «La Casa Verde». Aparece en las partes (i), (n) y (s). Esta historia es la única que ya tiene en este primer cuaderno un sentido completo, aunque se ampliará mucho en los restantes.

Como se puede advertir por el resumen, el primer cuaderno arroja un balance complejo: tres historias centrales aparecen suficientemente desarrolladas, aunque no en forma muy clara; otras tres aparecen esbozadas. La lectura de los sucesivos cuadernos aportará elementos complementarios, irá permitiendo ver el enlace entre las distintas articulaciones de la misma historia (tal como lo ha indicado el propio Vargas Llosa en la entrevista), y sobre todo revelará el enlace profundo entre las distintas historias. Se podrá ver, al tér-

mino del libro, que la historia de Bonifacia y el Sargento que habrá de conquistarla, es la misma historia de La Selvática y Lituma. Quiero decir: que Bonifacia se habrá de convertir en prostituta bajo el nombre de la Selvática, y que el verdadero nombre del Sargento es Lituma. Pero esta revelación sólo se produce al final de la novela. También se descubre, o comprende, al final que hay dos Casas Verdes: una construída por Anselmo en el desierto fuera de Piura (su construcción ocupa la parte (s), como se ha visto) y una segunda Casa Verde, que construye en La Mangachería una hija de Anselmo.

Desplegada a lo largo de cuarenta años y desarrollada sobre varios escenarios principales (la selva, Santa María de Nieva, Piura, Iquitos, hasta la remota Lima), esta novela tiene una amplitud de tiempo y espacio que justifica la técnica compleja empleada por Vargas Llosa para ir dando a conocer sus múltiples hilos. Al hacer avanzar casi simultáneamente las cinco o seis historias principales, el joven autor peruano ha conseguido mantener vivo el interés por la historia entera, al tiempo que ha logrado una mayor profundización de cada episodio por el efecto de contaminación que produce el uno sobre el otro, gracias a la vecindad creada por ese montaje que se suele llamar cinematográfico, pero que Vargas Llosa ha ido a buscar algo más lejos.

## UNA TÉCNICA RECOBRADA.

No sólo por su visión caballescaca de un código de honor se vincula la narrativa de Vargas Llosa a las famosas novelas que Cervantes parodió en el Quijote. Hasta en la misma técnica, el autor peruano ha aprovechado ciertos principios que aplica con renovada originalidad en sus novelas, y sobre todo en *La Casa Verde*. Esa vasta trama de encuentros accidentales, de separaciones inexplicadas, de reconocimientos trágicos, que constituyen por lo general el argumento de las novelas de caballería son también la materia prima sobre la que ahora trabaja Vargas Llosa. Toda su novela se basa sobre algunas identidades ocultas. En un plano puramente superficial, y que cabe relacionar con la simetría deliberada de que sea Teresa el amor de los tres muchachos de *La ciudad y los perros*, Vargas Llosa presenta ahora esa doble identidad de Bonifacia y el Sargento. Mostrar en forma paralela las dos historias, hace creer al lector que se trata de cuatro personajes distintos y no de dos parejas que son la misma. Más profundamente corren otras identidades. Así, por ejemplo, casi no hay paternidad en este libro que no plantee algún problema. Es casi seguro que Bonifacia (*La Selvática*) es hija de aquel Jum torturado por decisión de los comerciantes de caucho. También se descubrirá al final que la Chunga es hija de Anselmo y de Antonia, aquella cieguita que un buen día el arpista rapta para tenerla consigo en

el piso alto de «La Casa Verde». Otras relaciones son más complejas y se van descubriendo a medida que progresa la historia. La amante de Fushía, esa Lalita, que es sin duda uno de los personajes más fuertes y vivos del libro, había sido antes de Julio Reátegui, y después que abandona a Fushía y huya con el práctico Adrián Nieves, tendrá todavía un cuarto marido, ese soldado que llaman el Pesado. Las sucesivas metamorfosis del personaje no están presentadas por Vargas Llosa como distintas etapas en la vida del mismo ser, sino como verdaderos avatares diferentes. Cada una de las Lalitas es una mujer distinta. Esta concepción de los cambios radicales en la naturaleza del personaje deriva, sin duda, de la novela moderna. No otra cosa hace Proust en su vasta *Recherche du Temps Perdu* sino mostrar a distintas alturas vitales distintos personajes que acaban siendo la misma persona. ¿Cómo identificar al Barón de Charlus en el viril caballero que Marcel entrevé junto a Odette cuando recorre el muchacho el camino de Swann? ¿Cómo creer que esa vieja marica de *Sodome et Gomorrhe*, o la aún más decrepita ruina de *Le Temps Retrouvé*, pudo haber sido ese hombre de mundo, seductor de mujeres y amigo de Swann? Las metamorfosis que opera el destino sobre los seres humanos es el tema profundo de la novela de Proust. Similares metamorfosis ocurren también en *La Casa Verde*. Sólo que mientras Proust arma y desarma psicológicamente a sus personajes, explicándolos con fanática minucia, Vargas

Llosa se limita a presentarlos como seres distintos. Lo que nos devuelve a la novela de caballería.

El dividir una larga historia en fragmentos narrativos que se entrecruzan, se iluminan unos a otros, permiten toda clase de sorpresas y bruscos reconocimientos, pertenece a la esencia misma de la técnica de las novelas de caballería. Un retórico como Brunetto Latini, maestro de Dante, ya la recomendaba en su *Livres dou Tresor*. Esa técnica es en definitiva la que inspira *La Casa Verde*. Lo curioso es que la misma técnica (es decir: la misma concepción del destino) está detrás de otra gran novela latinoamericana de este tiempo. Me refiero a *Grande Sertão: Veredas*, del brasileño João Guimarães Rosa. La historia de Riobaldo, que ha sido uno de los más famosos bandidos del desierto mineiro, y que ahora está convertido en pacífico hacendado, aparece narrada a través de un interminable monólogo en que el protagonista va revelando fragmentos de su historia pero reservándose siempre un par de datos: el nombre de su verdadero padre, la identidad del hermosísimo compañero que siempre lo custodia, como ángel tutelar. La crítica brasileña, y sobre todo el profesor Cavalcanti Proenza, han señalado la vinculación profunda de esta novela con las de caballería. Lo mismo podría decirse de Vargas Llosa. Una circunstancia que hace más curiosa la aproximación es el hecho de que, a pesar de haberse publicado originariamente la novela de Guimarães Rosa en 1956, lo más probable es que Vargas Llosa no la

haya leído. El portugués en que está escrito es sumamente arduo, aún para los brasileños; es una obra en que el lenguaje oral de la región de Minas Gerais, donde se ambienta la novela, aparece trabajado con una riqueza y exigencia equiparables a la de un James Joyce en el *Ulysses*. De ahí que esta semejanza entre Vargas Llosa y Guimarães Rosa se deba sobre todo a una coincidencia de los mundos que ambos describen: en un caso, el vasto escenario de los Gerais; en el otro el desierto peruano, la selva, las pequeñas poblaciones de fronteras. Es en una identidad profunda entre el mundo feudal del Brasil de Guimarães Rosa y el mundo feudal del Perú de Vargas Llosa donde hay que encontrar la causa de esta coincidencia.

#### UNA NARRACIÓN APASIONANTE.

No conviene, sin embargo, exagerar el análisis crítico. Hay un nivel, muy importante, en que *La Casa Verde* puede ser leída por el interés indiscutible de su historia, por el vigor de muchos de sus episodios, por la rica caracterización de la mayoría de sus personajes. Ese nivel (que funcionaba para los lectores de la novela de caballería) es el nivel en que se colocan sus consumidores naturales. No el nivel de la crítica sino el del mero goce de la lectura. Para ese nivel, Vargas Llosa ha logrado una larga novela que a pesar de todas sus audacias técnicas, o de sus renovaciones de un género que se creía perdido, es sobre todo una nove-

la novelesca. Para el lector corriente, ese *common reader* que trató de definir Virginia Woolf en sus ensayos críticos, *La Casa Verde* es sobre todo una narración apasionante. Con mano muy segura, el autor la lleva de una historia a otra; las va orquestando hábilmente; hace crecer tensiones paralelas; desarrolla grupos que se corresponden, y logra al final una suma de todas las historias en un esforzado crescendo. Como sabía hacer también D. W. Griffith en los comienzos del cine mudo, los varios hilos narrativos se unen al cabo y definen totalmente el universo de Vargas Llosa. Porque él no trata sólo de contar cinco o seis historias, sino que trata principalmente de mostrar que esas historias se responden, o corresponden, como decía Beaudelaire, en una tenebrosa y profunda unidad. Así el enfrentamiento del Sargento con el guapo Seminario, que constituye el centro épico de la novela, encuentra su asordinado equivalente en el enfrentamiento final de Lituma (que es el Sargento) con Josefino Rojas; del mismo modo que el destino de Bonifacia, educada por las monjas y luego echada por ellas, recogida por Lalita, seducida por el Sargento, corrompida por Josefino y metamorfoseada al fin en esa prostituta que llaman La Selvática, responde en una gama mucho más compleja a la historia de la cieguita Antonia. Secretas correspondencias, cruces misteriosos de temas, resonancias y ecos, atraviesan toda la novela hasta llegar a una orquestación en que la muerte de Antonia, como consecuencia de

un parto, está contada al mismo tiempo que el aborto de Bonifacia. Las identidades son aún más sutiles de lo que podría pensarse. Y no sólo Bonifacia y La Selvática son la misma persona, sino que personas distintas (Bonifacia y Antonia) acaban por solaparse mágicamente

El epilogo une todas las historias, aclara todos los temas, revela las correspondencias visibles y las secretas. Entonces, el lector corriente, el lector hedonista, puede cerrar el libro con la convicción de que ha participado honda y completamente en una experiencia importante. De la mano de Vargas Llosa ha penetrado en la entraña novelesca del Perú, ha visitado las fuentes, ha examinado las huellas primeras y los orígenes. En su vastedad, en su rigor, en su delicadeza, la novela le ha permitido llegar a la matriz misma de un universo complejo. A diferencia de una obra concebida en términos puramente intelectuales, como *El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegría, en el que el horrible destino de los indios de la sierra aparece reducido a una oposición entre los malos (los blancos explotadores) y los buenos (los indios sufridos y nobles), Vargas Llosa consigue presentar aquí los distintos niveles de miseria y explotación, de crueldad y de barbarie, de belleza y horrible amor, sin que sus personajes sean violentados en dos categorías inexistentes. El Bien y el Mal no están escindidos higiénicamente en dos bandos sino que luchan dentro de cada ser. Por eso mismo, es singular que esta novela que se atreve a mostrar sin

discursos la ineficacia social de la caridad cuando no va acompañada de verdadera justicia; que desnuda la explotación a que es sometido el indio; que se atreve a mirar lo que muchos pasan por alto en el sistema feudal del Perú, es también una novela en que no hay villanos puros. Dos de los personajes más responsables del atraso y de la explotación, el padre García y Julio Reátegui están presentados en toda su sombra pero también en toda su luz. Así Reátegui no es sólo el explotador sino que es también un hombre delicado que se conmueve por la suerte de una indiecita (Bonifacia) y ayuda a que llegue intacta a manos de las madres. En cuanto al padre García, después de atravesar la novela como un fanático de la peor especie, acaba por cerrarla con una imagen de atendida compasión cristiana. Por el camino que indica Vargas Llosa, la compleja entraña humana y natural del Perú aparece visible.

Por eso la novela se sitúa en la línea mayor de las creaciones narrativas que ahora está produciendo la América Latina. No porque no tenga defectos muy claros que podrían sintetizarse así: la historia de Fushía, una de las que más seducen al autor, resulta contada algo confusamente; el personaje nunca acaba por dibujarse con precisión; cierta sentimentalidad que ya era visible en *La ciudad y los perros*, domina buena parte de la historia de Bonifacia y estropea ciertas descripciones eróticas; todo el final muestra a Vargas Llosa, arrastrado por su tema a una entonación emocio-

nal tal vez excesiva. Pero no son estos defectos, y otros menores que cabría apuntar, los que deciden al cabo la calidad de la novela. Ellos quedan subsumidos en el conjunto que revela una autoridad, una madurez, una maestría inexplicables en un narrador tan joven. El libro está ahí y conviene saludarlo desde ya como definitivo.

## REFERENCIAS

- MARÍA ROSA ALONSO: *La Casa Verde* y el idioma.  
*El Nacional* (Caracas), 1 de agosto de 1967.
- MARÍA ROSA ALONSO: Sí a *Conversación en la Catedral*.  
*El Noticiero Universal* (Barcelona), 12 de mayo de 1970.
- JUAN JESÚS DE ARMAS: Fidelidad de Vargas Llosa.  
*Fablas* (Las Palmas), 1970.
- CARLOS FUENTES: El afán totalizante de Vargas Llosa.  
*La nueva novela hispanoamericana* (México), Joaquín  
Mortiz, 1969, pp. 35-48.
- DAVID GALLAGHER: Vargas Llosa: la fecunda aventura.  
*Marcha* (Caracas), 9 de octubre de 1970.
- JORGE LAFFORGUE: *La ciudad y los perros*, novela moral.  
*Nueva novela latinoamericana-1* (Buenos Aires), Paidós,  
1969, pp. 209-240.
- LUIS LOAYZA: Los personajes de *La Casa Verde*.  
*Amaru* (Lima, Perú), 1968.
- WOLFGANG A. LUCHTING: Los fracasos de Mario Vargas Llosa.  
*Mundo Nuevo* (París), núms. 51-52; septiembre-octubre  
de 1970, pp. 61-72.
- JULIO ORTEGA: *Los cachorros*.  
*La contemplación y la fiesta* (Caracas), Monte Avila,  
1969, pp. 135-148.
- EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL: Madurez de Vargas Llosa.  
*Mundo Nuevo* (París), núm. 3; septiembre de 1966, pá-  
ginas 62-72.

## INDICE

Nota preliminar . . . . .	7
La casa verde y el idioma . . . . .	11
Sí a Conversación en la Catedral . . . . .	21
Fidelidad en Vargas Llosa . . . . .	31
El afán totalizante de Vargas Llosa . . . . .	43
Vargas Llosa: La fecunda aventura . . . . .	63
La ciudad y los perros, novela moral . . . . .	79
Los personajes de La casa verde. . . . .	127
Los fracasos de Mario Vargas Llosa. . . . .	141
Los cachorros. . . . .	179
Madurez de Vargas Llosa . . . . .	197
Referencias . . . . .	239

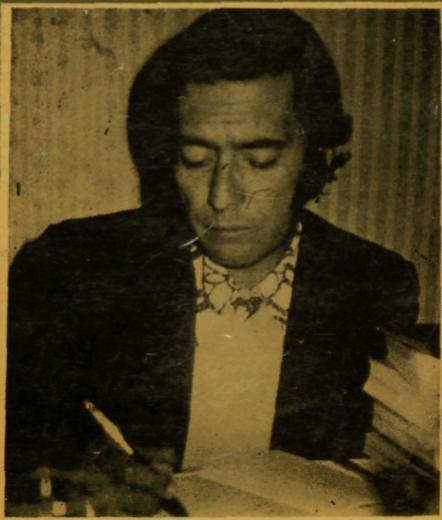


**AGRESION A LA REALIDAD:**  
**Mario Vargas Llosa, de varios,**  
número 1 de la  
**SERIE *letras a su imán***  
cuya edición consta  
de tres mil ejemplares,  
fue compuesta a mano  
en caracteres Baskerville, 10 : 12,  
por Juan Hernández,  
al cuidado de Pablo Mexías,  
y se terminó de imprimir  
el 7 de marzo de 1972 en la  
Tipografía Lezcano  
Las Palmas,  
Islas Canarias

200

La obra novelística del peruano Mario Vargas Llosa ha logrado —entre detracciones y diletancias— el refrendo universal en un corto espacio de tiempo. Una autoexigencia de ilimitado personalismo creativo, una falta absoluta de prejuicios, un afán sin límites de torpedear a conciencia las viejas y áridas técnicas de la narración decadente, el rechazo de cualquier tipo de coacción intelectual, hacen de Vargas Llosa uno de los novelistas más notables de la literatura latinoamericana y universal. El presente volumen recoge solamente algunos de los artículos críticos que han sido escritos a partir de la lectura y estudio de sus novelas.

portada de P. Calvo  
fotos de S. Torres



# INVENTARIOS PROVISIONALES EDITORES