

LA CIUDAD Y LOS PERROS, GÉNESIS DE UN CICLO NOVELESCO: ANÁLISIS ESTILÍSTICO

Recién publicada, *La ciudad y los perros*¹ suscitó sorpresa, interés, admiración, por la libertad de tono con la cual representa los conflictos psicológicos y sociales, las mentalidades y comportamientos, los tabúes, inhibiciones y complejos que constituyen la trama de su historia. Meses después, el auto de fe del « Leoncio Prado » confirmaba el carácter escandaloso de la novela.

La crítica especializada comprendió rápidamente que las estructuras narrativas eran tan responsables como el contenido temático, de la agresión de que el público lector de *LCP* se sentía víctima.²

Hoy, a casi veinte años de su publicación, *LCP* nos aparece sobre todo como una exploración exasperada de técnicas y estrategias narrativas, en la que cristalizan dos movimientos: el uno, introspectivo, tortuoso e inseguro, de rescate y exorcismo de una adolescencia turbia, y el otro, extrovertido, pujante y avasallador, de apropiación, por derecho de conquista, de todo el lenguaje de la novela contemporánea. La conjunción de ambos —y, subsidiariamente el breve lapso de la historia propiamente dicha— le confiere ese carácter de « instantánea », esa especie de garantía de « eterna juventud » que sobrevive al escándalo.

Entretanto, la crítica ha desmenuzado minuciosamente³ la alternancia de diferentes voces y puntos de vista narrativos, las distintas

1. Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*, 1963. Citamos *LCP* por la 12a. edición de la « Biblioteca Breve de Bolsillo » (Barcelona, Seix Barral, 1974). Los subrayados son siempre nuestros.

2. Cabe citar, a título de ejemplo, por lo menos dos obras que sitúan a *LCP* en una perspectiva teórica general: Leo Pollmann, *La « nueva novela » en Francia y en Iberoamérica* (Versión española de Julio Linares, Madrid, Gredos, BRH 159, 1971) y Oscar Tacca, *Las voces de la novela* (Madrid, Gredos, BRH 194, 1973).

3. En la copiosísima bibliografía vargasllosiana, destaquemos tres títulos: José Miguel Oviedo, *Mario Vargas Llosa, la invención de una realidad* (Barcelona, Barral, 1970). Rosa Boldori de Baldussi, *Vargas Llosa: un narrador y sus demonios* (Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1974) y José Luis Martín, *La narrativa de Vargas Llosa* (Madrid, Gredos, BRH 206, 1974).

modalidades y distancias de la focalización, los infinitos juegos con el tiempo *en* la narración —remotospectiva de los *flash-back* y prospectiva de las anticipaciones y prefiguraciones— y *en* la historia —aceleración del ritmo evenemencial, con acontecimientos graves, y morosidad de la evocación de nimiedades—, así como con el tiempo *de* la historia: decurso lineal y decurso interrumpido, o con el tiempo *de* la narración: variantes notables de la relación tiempo de la historia/tiempo de la narración.

Pero lo que nos interesa aquí no es reseñar, ni siquiera exponer sistemáticamente tanto análisis valioso, sino aislar y describir las particularidades que singularizan a algunos pasajes de *LCP* y que contienen, a nuestro entender, el germen de los rasgos estilísticos que caracterizan a buena parte de la obra posterior de Mario Vargas Llosa.

La primera tarea es sencilla, puesto que, en regla general, las breves secuencias que integran la novela son perfectamente coherentes y homogéneas. Salvo algún cambio más o menos discutible de punto de vista (Cf. 1, VIII, p. 153-168, Pdv de Gamboa hasta la p. 164, de Garrido luego) o alguna secuencia de focalización incierta (Cf. 1, II, 3, p. 40-42),⁴ el autor opta por un tipo de instancia narrativa, con todos sus atributos, desde el comienzo de cada secuencia y se atiene a él hasta el final —a menudo, justo es decirlo, con rigor ejemplar.

Cuatro secuencias escapan —en distinta medida y de diferente manera— a esa norma: la última secuencia del Cap. I (p. 31-34), la segunda secuencia del Cap. VI (p. 125-138), ambas en la Primera parte, y la segunda y la tercera secuencias del Epílogo (p. 327-336 y 336-343).

Analizaremos, por una parte, el primer pasaje indicado, en el cual vemos un antecedente directo de *Los cachorros*,⁵ y por otra parte, los otros tres, que dan nacimiento a las dos figuras narrativas que caracterizan a *La casa verde*⁶ y *Conversación en La Catedral*,⁷ para las cuales proponemos la designación de *contrapunto* y *contracanto*.

La última secuencia del Cap. I de la Primera parte viene asumida por un narrador interno que alterna una perspectiva colectiva

4. Rosa Bolderi de Baldussi, op. cit., p. 118-119, cita otro ejemplo (*LCP*, 1, II, 2, p. 36-40).

5. Mario Vargas Llosa, *Los cachorros*, 1967. (*LC*, en adelante).

6. Mario Vargas Llosa, *La casa verde*, 1966. (*LCV*, en adelante).

7. Mario Vargas Llosa, *Conversación en La Catedral*, 1969 (*CC*, en adelante).

(« Cava nos dijo », p. 31) y una perspectiva individual (« Pero era verdad que *me* picoteaba los dedos », loc. cit.). El colectivo remite al Círculo (Jaguar, Boa, Cava y Rulos) y el « yo » parece remitir a Boa, cuyo nombre aparece sea como vocativo, sea en frases atribuidas a otros personajes, pero nunca en la narración propiamente dicha, contrariamente a los otros (« Cava nos dijo », « dijo el Jaguar », « dijo el Rulos », loc. cit.), ya que él, indudablemente, se designa como « yo ».

Incluso una frase como « Los serranos, *decía mi hermano*, mala gente, lo peor que hay » (p. 33), parecería remitir a Boa quien, en la novena secuencia del Cap. I de la Segunda parte (p. 198-204), ilustra el tema del odio familiar a los serranos.

Sin embargo, este tipo de indicio no es concluyente, ya que —y ésta es otra de las peculiaridades del pasaje— en muchos casos el diálogo aparece vertido en estilo directo, sin marca gráfica alguna que lo distinga de la narración (« *Mientes, serrano, no es verdad. Juro que las he visto. Así que fuimos* » p. 31).

Ahora bien, siendo Boa, como es, uno de los principales narradores de la novela, podría sorprender tanta reticencia en atribuirle este pasaje. Pero es que el pasaje no viene entrecortado de esa interminable letanía a la Malpapeada que singulariza a Boa como narrador.

Sólo la salacidad del lenguaje y de las situaciones, la brutalidad y el bestialismo en que el narrador se complace, son atributos exclusivos de las secuencias narradas por Boa.

Esas características están, en general, estrechamente ligadas a la instancia, o, mejor dicho, a la circunstancia de la enunciación. Contrariamente a éste que estamos analizando, los pasajes narrados por Boa se presentan bajo forma de evocación íntima y, contrariamente a éste también, constituyen una especie de tiempo muerto de la historia.

Digamos, por fin, que, a pesar de la fuerte textualidad de la novela, esta micro-historia presenta una única relación macro-textual, bajo forma de alusión: « Pero mejor que la gallina y el enano, la del cine » (p. 59). Es Boa quien narra.

La singularidad del pasaje es estrictamente funcional. Todos esos procedimientos redundan en la construcción de una imagen del Círculo en que las individualidades se disuelven, se funden. Es el Círculo como grupo, con su dinámica interna y sus leyes propias, con su

violencia y su humor negro, con su crueldad y su terrorismo, el verdadero protagonista del pasaje.

La anécdota narrada aquí, con todos sus detalles oscuros y escabrosos, se sitúa fuera del tiempo de la historia, en cuyo desarrollo no incide de manera directa; fuera de la cronología, que la novela no siempre respeta, pero siempre representa.

De hecho, este pasaje es un adjetivo de la narración. No designa ni cuenta: describe. Y describe, fundamentalmente, una atmósfera. La atmósfera que Boa-sujeto intenta evocar —de ahí los Imperfectos— actualizándola en su conciencia —Presente—, movimiento que constituye al Boa-objeto y que se resuelve en la oposición tiempo de la historia/tiempo de la narración («Y el Jaguar todavía *se reía, me acuerdo* de su risa cuando *yo estaba machucando* a los enanos » p. 34).

Esos mismos son los mecanismos fundamentales de la narración en *LC*. Desde este punto de vista, la diferencia estriba en la radicalización de los procedimientos: lo que es excepción en *LCP*, es norma en *LC*, caracterizada por ese vaivén incesante de lo individual a lo colectivo, que penetra ahora a nivel de la frase, y por esa representación constante de la oposición entre tiempo de la historia y tiempo de la narración.

Por supuesto, otras características distinguen a ambos textos: el Círculo es una agrupación accidental, « secreta » y heterogénea, los Cachorros constituyen un grupo social homogéneo, producto de la sociedad real que hace cuajar su coherencia; el pasaje de *LCP* que venimos analizando flota en la cronología de la novela, *LC* se inscribe de manera precisa en la cronología histórica del Perú contemporáneo. Pero esto tiene más que ver con los diferentes grados de autonomía con respecto a la realidad de *LCP* como novela, y *LC* como relato, que tal es su condición, como bien lo han visto algunos críticos,⁸ y no la de cuento largo o novela corta, como aproximativamente la han denominado otros.

Si bien es cierto que el análisis estilístico de la destreza con que se realiza la fusión entre narración y diálogo, y en particular, la maestría en el manejo del estilo indirecto libre, basta para comprobar que *LC* no ha podido ser escrito sino después de *La casa verde*, es erróneo afirmar, como lo hace Oviedo,⁹ que estilísticamente aquél

8. Cf. Rosa Boldori de Baldussi, op. cit., p. 108 y 125.

9. V. José Miguel Oviedo, « Prólogo » in Mario Vargas Llosa, *Los cachorros*,

deriva de ésta, ya que incluso ese procedimiento que permite datarlos el uno con respecto a la otra, tiene su matriz en *LCP*.

Es en el segundo pasaje citado (*LCP*, 1, VI, 3, p. 125-128), donde aparecen por primera vez los procedimientos estilísticos que intentaremos analizar ahora, y que caracterizarán tanto a *LCV* como a *CC*.

A propósito de ellos, Mario Vargas Llosa ha usado las expresiones de « vasos comunicantes » y « cajas chinas » y la crítica, citando puntualmente al autor, ha reproducido esas designaciones, sin reparar en que la una describe el fenómeno que se produce al pasar el autor de la idea al texto, y la otra, el logro estético que el texto se propone realizar, pero ninguna de las dos atiende a los rasgos pertinentes de las características formales del texto en sí.

Un análisis minucioso es, por lo tanto, inevitable.

El pasaje aparece asumido por un narrador exterior y focalizado en Alberto Fernández, el Poeta. La focalización, que parece de tipo « behaviorista » al principio, cuando releemos con Alberto la frase que acaba de escribir, o en la descripción de la glorieta, penetra luego en la memoria de Alberto y termina por adentrarse en el discurrir de su conciencia. En la primera parte (p. 125-130) —y por este dato la delimitamos— Alberto se encuentra solo en la glorieta. Sin embargo, oímos las voces de numerosos personajes (Vallano, Boa, la madre de Alberto, un cadete anónimo) y diferentes escenas, ocurridas en otros lugares del colegio (el comedor, la cuadra, la pista de desfile) e incluso fuera de él (en casa de Alberto), nos son narradas por medio de una actualización directa, sin representación de la mediación señalada. Bruscos desplazamientos en el tiempo corren parejos con los desplazamientos en el espacio: a mediodía, hace tres años, hace dos (e incluso, en la segunda parte, desplazamientos al futuro, en el diálogo imaginado con Teresa).

Ahora bien, la instancia narrativa de base sólo permite, en principio, el avance de la narración, por descripción de conciencia. Los diálogos en estilo directo (en particular p. 128, por ejemplo) constituyen un desarrollo contrapuntístico con respecto a esa descripción de conciencia. La alternancia de ambas modalidades configura la definición básica del *contrapunto*.

(Barcelona, Lumen, 1973), p. 10 y *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad* (2a. ed., Barcelona, Barral, 1977), p. 187-188.

Pero no se detienen ahí las anomalías del pasaje, sino que, en medio de esa evocación ansiosa y desazonada de Alberto, las voces de Vallano y de su madre parecen dialogar entre sí (p. 127), siendo que los personajes nunca se han encontrado. La constitución de apariencias de diálogos, mediante frases proferidas en diferentes instancias de enunciación, configura la definición básica del *contracanto*.

Esta descripción, aunque somera, contiene los elementos fundamentales de evaluación de la función que ejercen los procedimientos señalados.

El personaje procede, en cierta forma, a un examen de conciencia. Intenta comprender y justificar su propia conducta.

A través de todas esas evocaciones, el narrador fabrica las claves de interpretación de esa conducta, y el aspecto caótico del pasaje no es sino una representación —que al mismo tiempo la constituye— de la profunda perturbación de Alberto. Los dos polos del diálogo que atraviesa a Alberto en el *contracanto*, designan los dos polos de atracción que lo desgarran. Vallano y la «perversión», su madre y el «deber moral». El límite de la incoherencia aparece cuando Alberto constituye en su propia conciencia (entre comillas en el texto) —*contrapunto*— una especie de diálogo alternado con su padre y con el suboficial —*contracanto*— en la frase que comienza «Pero no debió quemarlo y pisotearlo, no debió dejar la casa para correr tras de las putas» (p. 127). El padre y el suboficial representan, sin lugar a dudas, las dos formas de autoridad que pesan sobre el personaje.

Hay, pues, una raíz común en ambos procedimientos, como formas de objetivar —al tiempo que se las crea— las motivaciones más profundamente subsumidas en la subjetividad de los personajes. Su aspecto tortuoso se corresponde con la imagen habitual de la dificultad de acceso más allá de la conciencia; pero la viabilidad de la narración exige deslindes, mojones que orienten la lectura y, en adelante, ambos procedimientos aparecerán cada vez más claramente diferenciados por distintas marcas gráficas y textuales.

Tal el caso de los dos últimos pasajes que hemos señalado y que son, igualmente, los dos últimos de la novela (*LCP*, Epílogo, 2, p. 327-336 y 3, 336-343).

En el primero de ellos, después de numerosas evocaciones por vías de descripción de conciencia, con la distancia temporal representada, y donde los diálogos figuran, según las convenciones,

entre comillas, ambos procedimientos aparecen, enriqueciendo la narración « actual » de la vida de Alberto, de regreso a su barrio de Miraflores. Permiten narrar las últimas horas de Alberto en el « Leoncio Prado », pero vienen invariablemente pautados por las frases de Pluto: « —Un fantasma -dijo Pluto-. ¡Un fantasma, sí señor! » (p. 331); « —Un fantasma -repitió Pluto-. ¿No les da miedo? » (loc. cit.); « —¿No es formidable? -dijo Pluto-. ¡Un fantasma de carne y hueso! » (loc. cit.); « —Un fantasma -insistió Pluto-. ¡Vivito y coleando! » (p. 332) y « De paseo con un fantasma -dijo Pluto-. ¡Qué formidable! » (p. 333).

La narración es nuevamente rayana en la incoherencia cuando a la tercera de las frases de Pluto citadas, responde el « —Sí -dijo el teniente Huarina-. Pero vaya rápido donde el capitán. » (p. 331). Sin embargo es precisamente así como se reafirma la condición de fantasma del Poeta del « Leoncio Prado ». El lector percibe claramente esta vez el divorcio entre ambas frases, como el divorcio entre ambos mundos, porque entre la « perversión » de cholos y serranos, Teresa y las noveletas pornográficas, que funcionan bajo la autoridad de los oficiales, y el « deber moral », Miraflores, Marcela y los estudios en Estados Unidos, que funcionan bajo la autoridad de su padre, Alberto optó por estos últimos.

En el último pasaje citado (*LCP*, Epílogo, 3, p. 336-343), los dos procedimientos aparecen aún asociados, pero comienzan a diversificarse de manera más clara, se especializan, y se independizan del personaje de Alberto, al que aparecían adscriptos hasta entonces.

La narración está focalizada en Jaguar y colocada bajo el signo del diálogo con el flaco Higuera (Cf. la primera frase, p. 336). Representa el balance de Jaguar y significa su ruptura definitiva tanto con el colegio, como con el delito. *Contrapunto* y *contracanto* se desarrollan alternativamente dentro de esa situación de base, pero la coherencia viene asegurada por la homogeneidad temática y la continuidad narrativa que existen entre ambos.

En el *contrapunto*, Jaguar no « evoca » para comprender, sino que « rememora », para sí, con ternura. En el *contracanto*, no se debate con sus fantasmas, sino que « objetiviza », para el otro, con cierto lirismo.

La frase « —Sí -dijo el Jaguar-. Pobrecita ». (p. 338), que puede interpretarse como parte del diálogo « pasado », dirigida a Teresa y referida a la madre de Jaguar, o como parte del diálogo

« actual », dirigida a Higuera y referida a Teresa, y que *debe* interpretarse como síntesis del sentimiento de Jaguar frente al destino de la mujer en su mundo machista, tiene una dimensión poética, en su ambigüedad, que está indicando la madurez del procedimiento. La ductilidad con que el autor lo maneja ahora le permite hacerlo funcionar a distintos niveles.

Pero, además, en ambos pasajes, *contrapunto* y *contracanto* se integran en la economía narrativa de la novela, porque hacen avanzar la historia, al mismo tiempo que la narración. De oscura intuición que eran, se han convertido en figuras estilísticas funcionales, definitivamente integradas en todos los sistemas de significación de la novela: analizan/crean a los personajes, narran/constituyen la historia, elaboran/inventan la ficción, cristalizan una cosmovisión/glosan al mundo.

Así funcionarán en *LCV* y en *CC*.

El análisis de estos pasajes singulares de *LCP* nos ha permitido comprender la importancia de esta novela, como piedra fundacional de una narrativa o, por lo menos, de un ciclo novelesco.

El rigor metodológico en la consideración del rasgo estilístico definitorio de *LCP*, la pluralidad de voces y puntos de vista, nos ha llevado a distinguir una figura de discurso, que se resolverá en figura retórica, en *LC*, al penetrar al nivel morfosintáctico, y dos figuras narrativas mayores, el *contrapunto* y el *contracanto*. Representaciones de una voz que se hace oír integrándose a un discurso melódico, y de otra voz que se singulariza por un nuevo desarrollo temático.

Así, rastreando el nacimiento y la evolución de unas técnicas, llegamos a intuir la originalidad de unos procedimientos estilísticos que tienen vocación de transformarse en la cifra de una práctica dialéctica de la novela, como apropiación subjetiva del sentido y como objetivación impuesta al mundo de un significado.

Contrapunto y *contracanto* nos convocan, pues, a nuevas tareas.

NICASIO PERERA SAN MARTÍN
Universidad de Nantes