

**luis agüero
juan larco
ambrosio
fornet
mario vargas
llosa**

**SORRE LA
CIUDAD Y LOS PERROS,
DE MARIO
VARGAS LLOSA¹**

Casa de las Américas, V, 30, 1965

AGÜERO:

Compañeros, esta noche nos hemos reunido aquí para conversar sobre la novela *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa, que ganó el premio *Biblioteca Breve* de Seix-Barral y fue finalista en el *Formentor*.

Aquí conmigo están los compañeros Ambrosio Fornet, cubano, y Juan Larco, peruano.

Vamos a conversar un poco sobre la novela, a decir nuestra opinión sobre la misma, y después queremos que ustedes intervengan y hagan las preguntas que quieran o estimen necesarias. Para comenzar, le cedo la palabra al compañero Fornet.

FORNET:

Bueno, he publicado recientemente en la revista *Casa de las Américas* —quizás ustedes la hayan leído ya— una crítica donde hablo muy en general sobre esta novela, y digo que me interesaba, comparando la novela de Vargas Llosa con las de los clásicos del continente, el enfoque de la violencia, tan natural en la literatura latinoamericana. Desde *El matadero*, la violencia es aquí un fenómeno completamente natural, no sólo porque el hombre se enfrenta con una realidad en bruto, sino también con una estructura social y con situaciones que son de una violencia especial.

El hombre europeo, a estas alturas, no se enfrenta con este mismo tipo de violencia en su vida cotidiana.

Decía que, al contrario que en las novelas latinoamericanas clásicas —como en *La Vorágine*, como en *Doña Bárbara*—, *La ciudad y los perros* nos remitía de pronto a un tipo de violencia que era muchísimo más sutil y sin embargo no menos tremenda que la que hasta ahora conocíamos.

Vargas Llosa nos lleva, en una ciudad, Lima, a un colegio militar, y ahí, en las relaciones humanas, nos descubre que la violencia no sólo está donde aparentemente se había localizado hasta ahora, en

¹ Mesa redonda celebrada en la Casa de las Américas el 29 de enero de 1965.

la selva, en las minas, en los latifundios, es decir, donde era más descarnada y visible, sino también en los lugares más inesperados: en el centro mismo de la ciudad descubrimos la selva. Esta selva es aquí el colegio, Leoncio Prado; podía ser también la cafetería de la esquina. Por lo pronto, es un medio donde normalmente no se localizaba, al menos en el pasado, la violencia latinoamericana.

Es una prueba más de que los jóvenes novelistas latinoamericanos han empezado a hacer la novela de la ciudad —una ciudad que se hace cada vez más compleja a medida que Latinoamérica se desarrolla— y han abandonado la novela rural, que ya parece agotada.

Por otra parte, me llamó la atención, en esta novela, el problema estrictamente literario. Tenemos novelas profesionales, hechas con bastante maestría, con muchos recursos, en las que uno advierte que el novelista ha dejado de ser subdesarrollado y se ha planteado también la literatura como un problema técnico, como un artificio. Pero en casi todas esas novelas, los recursos —ya sea el monólogo interior, las retrospectivas o la acción simultánea—, no estaban suficientemente asimilados como para que pasaran inadvertidos. La novela se destacaba entonces como una novela *de recursos* y se convertía en literatura para escritores. Esto asemejaba algunas novelas que habían alcanzado un nivel técnico, con novelas subdesarrolladas del período anterior, que por falta de ese nivel, a pesar de mostrarnos una realidad muy rica, apenas podían considerarse como literatura. Aparecía por contraste una realidad igualmente rica —la realidad latinoamericana—, pero excesivamente literaturizada, excesivamente tecnificada...

AGÜERO:

Cuando dices excesivamente, ¿lo dices en sentido peyorativo?

FORNET:

Sí, sí, peyorativo. Es que la técnica se convertía en protagonista de la novela. Y ese mundo que antes no nos llegaba del todo, simplemente porque no era suficientemente artístico, después no nos llegaba del todo porque resultaba demasiado artístico. Había un desajuste constante.

Por el contrario, en *La ciudad y los perros* se utilizan todos los recursos, pero ya se produce la fusión de las técnicas, y del estilo, con el contenido de la novela. De tal manera, que a muchos les ha parecido una novela convencional, y han dicho que si es una novela excelente, es porque se trata de una novela de «suspense», de una buena novela de aventuras.

Precisamente porque los recursos se han fundido con el propósito narrativo del autor, a uno no le parece que sean excesivos o falsos. Están bien utilizados, son eficaces. Hay asimilación de las técnicas, de los recursos literarios modernos, al servicio de una narración que puede parecer convencional. Por eso leemos el libro con facilidad.

Para nosotros eso es importantísimo, puesto que estamos hablando constantemente de una literatura nacional que explore nuestro medio, que toque nuestros problemas, en la que el lector cubano se reconozca, pero que de ninguna manera renuncie a las conquistas formales ni a la experimentación. Para nosotros es muy importante ver que un escritor joven hace una obra que sin renunciar a eso, es también actual y popular.

Otro aspecto que me interesaba destacar era el del tema mismo. El tema de la adolescencia no ha sido bien tratado en la literatura de lengua española. Y un tema que pudo haber sido insignificante, que podía haberse quedado a mitad del camino, es llevado ahora hasta sus últimas consecuencias; y es mucho más lo que queda subyacente en la novela que lo que se da como evidente. Pero todo

esto no son más que generalidades; en cuanto abro una página y empiezo a leer un capítulo, me doy cuenta que ya están surgiendo nuevos problemas, nuevas posibilidades de interpretación; es una novela de gran riqueza, que siempre genera nuevas posibilidades de interpretación.

AGÜERO:

Yo creo que *La ciudad y los perros* es una excelente novela policial...

FORNET:

Bueno, la novela policial está hecha en función de una trama, y del desenlace que se producirá en el último capítulo; sólo exige del autor suficiente habilidad para irnos llevando y al mismo tiempo desorientando, hacia el desenlace final.

En otras palabras, casi todas se proponen hacernos creer que el mayordomo es el asesino, que la viejita paralítica no podía haber matado a su tía, para demostrarnos después que todos los datos contenidos en la novela, aunque disimulados, demostraban que el asesino no podía ser otro que la viejita paralítica... Se quiere probar algo, demostrar algo con habilidad literaria. El autor está constantemente haciendo trampas y su habilidad consiste en no dejarnos ver dónde está la trampa.

Pero en una obra como la de Vargas Llosa, incluso los elementos detectivescos no son más que un pretexto para enfocar a través de ellos, para ahondar en ellos la realidad, para descubrir el carácter y las reacciones de un personaje, la complejidad de las relaciones humanas y de los individuos. Lo demás es superfluo. Si al final no se sabe quién es el asesino —y en esta novela no sabemos quién es el asesino, no sabemos siquiera si ha habido o no un asesinato—, eso no nos importa tanto, lo que nos importa es la complejidad que hemos descubierto a través de la novela. Pero es una ventaja que esta novela parezca policial, porque la novela policial tiene un público enorme...

AGÜERO:

Bueno, yo creo que has sido un poco injusto con la novela policíaca. Es decir, no creo que en casos como los de Wilkie Collins o Raymond Chandler el principal interés sea la habilidad del escritor para despistar al lector. En las novelas de esos autores, aunque no se sepa quién es el asesino, siempre quedarán una serie de elementos que son los que de verdad importan. Yo creo que en ese sentido, *La ciudad y los perros* es una novela policíaca, con todos sus elementos, desde el principio, cuando los muchachos tiran a suerte quién va a robar los exámenes. Ese es el hecho que después va a provocar la delación y posteriormente la muerte del Esclavo.

Creo también es una novela convencional. ¿Por qué? Porque es una novela policial, y en sí el género policial es convencional.

FORNET:

Estoy seguro de que si el autor te oyera se alegraría de ver que la consideres una novela policial... precisamente porque no lo es. En fin, ya es hora de que intervenga Juan...

LARCO:

Yo creí que me iba a librar... pero parece que no. Bueno, como ha dicho Ambrosio, la novela se sitúa —lo voy a decir para aquellos que no conozcan la obra—, en un colegio militar de Lima, en el colegio Leoncio Prado. El ingreso de los jóvenes, de los nuevos cadetes, que entran a partir

del tercer año de instrucción secundaria, se realiza bajo un rito bárbaro en el que sufren una gran humillación que los ha de marcar ya, pues no han de librarse de ella en su vida de estudiantes y quizás nunca. Es un rito que se llama el bautizo, que no es privativo del Perú, donde los cadetes de años anteriores someten a pruebas rituales que conllevan una gran humillación. Le llaman los perros; *La ciudad y los perros* se llama así porque a estos cadetes del primer año se les designa con ese nombre.

Entonces, de acuerdo con ese nombre de perros, se les somete a esas condiciones, los obligan a hacer toda clase de cosas de las más humillantes, los escupen, los obligan a agacharse en cuatro patas, a olerse unos a otros, en fin es un ritual bárbaro que dura mucho tiempo, creo que son tres meses; es la primera señal, el precio que tienen que pagar para ingresar en esa nueva sociedad.

Surge un personaje, el Jaguar, y con él una primera resistencia a esta humillación; de esta presión que se ejerce sobre estos jóvenes, sobre esos cadetes de primer año, surge como resistencia, como defensa, lo que se llama *el Círculo*. El Círculo lo forma un grupo de estudiantes presididos por El Jaguar, porque él no se deja humillar, él se resiste a esa humillación y se bate y se faja con los cadetes superiores. Ahí surge la vida que cuenta el autor, la vida de estos estudiantes, de ese Círculo, donde la ley que se impone es la ley del más fuerte, una vida que está señalada por la violencia, como ya advirtió Ambrosio.

Pues bien, los más débiles en esa situación, en esas circunstancias, tienen el más triste destino, y este es el caso del Esclavo, que ha de morir luego, porque es un hombre humillado, que en su vida anterior también ha sufrido una continua humillación, que tiene una vida de retraimiento, no ha podido dominar las circunstancias en ese colegio, es la víctima, el punto sobre el cual caen todos, todos lo persiguen. Y ese personaje se encuentra retraído. Hay uno, sólo uno, Alberto, que es el otro personaje importante, que se acerca a él y que en un momento determinado es el único calor humano que encuentra el Esclavo.

Ahora bien, esta circunstancia se liga con otra, que es la que inicia prácticamente la novela: el robo de los exámenes de química, que ha sido organizado por el Círculo presidido por el Jaguar. Ahora bien, cuando otro personaje, Cava, que es el que realiza lo acordado, rompe unos cristales y más adelante es descubierto el robo, es cuando se dan cuenta los militares de lo que ha sucedido. En ese momento, ellos consignan a todos los estudiantes —consignarlos significa que les suprimen todas las salidas—, no pueden salir del colegio, están anulados todos los permisos de salida.

Ante esa circunstancia, el Esclavo —para él es vital salir, porque tiene una novia, lo único que lo mueve a vivir, a hacer algo—, no puede tolerar más la situación y decide denunciar a Cava, que es miembro del Círculo. Esta situación, dentro de esas leyes de la jungla que crea esta pequeña sociedad de estudiantes, donde la delación es vista como la cosa más abominable, crea la hostilidad, la búsqueda del delator. A consecuencia de eso muere, en unas prácticas, el Esclavo, de un balazo que se supone que haya sido accidental; al final queda un incógnito, porque parece que Alberto denuncia al Jaguar como asesino, pero quedan varias posibles interpretaciones, es decir, si el Jaguar lo mató o no lo mató. Lo cierto es que el Esclavo muere y en torno a eso se crea el gran «sus-pense»...

Ahora bien, por si no lo saben, esta novela suscitó un escándalo, y una reacción, por supuesto, de los escritores más reaccionarios, quienes hicieron una campaña contraria a la publicación de la novela en el Perú. Naturalmente, también salieron defensores, y se estableció una lucha.

Aquí se encuentra un ingeniero peruano que estudió los tres años en el colegio Leoncio Prado, terminó allí sus estudios. A él ya le habían llegado noticias de los ataques que le habían hecho a

la novela, se decía que era una novela que deformaba la vida del Leoncio Prado. El —que me perdone si me está oyendo—, él... abrigaba ciertos prejuicios sobre la novela. Entonces la leyó y la novela lo ganó, la novela lo conquistó, por encima de la anécdota, por encima de las inexactitudes que pudiera haber, la novela lo ganó. ¿Por qué? Porque revelaba una verdad esencial que iba al fondo, al fondo de los problemas y que trascendía los muros del colegio Leoncio Prado, que se proyectaba, a pesar de que está centrada en la vida del Leoncio Prado, se proyectaba a la sociedad peruana en su conjunto.

FORNET:

Cuando la edición de Seix-Barral llegó al Perú, no provocó ningún escándalo, era una cantidad limitada, pero al hacerse una edición popular, fue quemada públicamente en el Leoncio Prado.

LARCO:

Quemaron mil ejemplares en el colegio Leoncio Prado. Ahora bien, para descargo de algún oyente, hubo en un año una promoción que planteó la necesidad de reconocer los valores literarios de la novela.

Evidentemente que en una discusión que era de fondo, aun plantear el reconocimiento de los valores literarios era un planteamiento atrevido. Es decir, indirectamente se tomaba partido en una lucha que ya era política, ideológica, y no meramente literaria.

Pues bien, lo que decíamos, ¿qué elementos hacen que esa novela se proyecte hacia el conjunto de la sociedad peruana?

Primero, que la acción transcurra en un colegio militar que es único en su especie en el Perú. No sé si realmente exista otro, pero aunque existiera otro, serían dos colegios militares únicos en el Perú, es decir, que se distinguen de las otras sociedades escolares, están dirigidos por militares en un país donde los militares mandan, donde la fuerza militar impone su sello.

Otro factor, el hecho de que sea un colegio donde se congregan estudiantes procedentes de varias regiones del país de distintas capas sociales; entonces se crea allí un conglomerado humano semejante al conglomerado nacional, un conglomerado que es representativo del conglomerado social del país.

Y una tercera característica, a mi modo de ver, un tercer factor, se refiere a la causa, al porqué estudian ellos allí, al porqué son enviados a estudiar a ese colegio. Hay varias razones para que las familias envíen a estudiar allí a sus hijos. Una, cuando consideran a los hijos incorregibles, y quieren que vayan al colegio militar a «hacerse hombres»; o cuando son afeminaditos, igual, a «hacerse hombres» en el colegio militar. Otra, cuando el hijo es un estorbo. Y otra, cuando las familias están lejos, están en las provincias, entonces mandan al hijo a la capital, y una forma de tenerlos bajo control, es enviándolos a un colegio militar.

Y no es por azar que en la novela, cuando se cuentan las historias de los distintos personajes, sean siempre historias complejas desde el punto de vista familiar.

Estos son, yo diría, en términos muy generales, los rasgos a que me he referido inicialmente, los materiales que utiliza el autor. Ahora bien, lo más importante es cómo el autor ha elaborado esos elementos, cómo el autor los ha estructurado.

Por un lado, describe el mundo de la superestructura, del colegio mismo, que es el mundo de los militares, de los que mandan, de los maestros; por el otro, el mundo de los estudiantes, ese mundo de la infraestructura. Durante un buen trecho de la novela, estos dos mundos parecen no tocarse, tienen contactos evidentemente, contactos duros, índice de una realidad nuestra, la actitud de los militares, sus insultos, y el concepto que tienen sobre lo que es el hombre, lo que es el macho, lo que es convertirse en patriota.

Pero el mundo de los estudiantes que pinta Vargas Llosa, transcurre al margen, ignorado, de esa estructura militar. Ahora, ¿qué ocurre? Que existe una estructura militar donde impera aparentemente el orden, la ley y la disciplina. Bajo esa estructura de orden, ley y disciplina, hay otra donde impera la ilegalidad, el desorden, la violencia, la ley del más fuerte; dentro del mundo del orden y la disciplina, surge un mundo de desorden y violencia.

Cuando Alberto denuncia al Jaguar como causante del asesinato, se desencadena todo... se ve inmediatamente todo el enjuague, toda la politiquería, y todos los manejos de los jefes para impedir que se dé el escándalo.

Yo creo que en ese momento, dentro de ese esquema general de mundos que no se tocan y luego se entrelazan y se escudan en sus interpretaciones, se produce el paralelo con la sociedad peruana.

Es ahí donde la novela proyecta toda la sociedad peruana, una sociedad donde impera la violencia, una violencia acumulada de siglos, acompañada del rencor, de la desconfianza en todos los niveles, de carácter político, de luchas de clases, de razas, entre el latifundista y el campesino, entre el blanco y el indio, entre los oficiales y la tropa. Esa es una realidad muy nuestra, muy lacerante, y eso está bien reflejado en el pequeño mundo de la novela. Por eso yo encuentro en la estructura de la novela un paralelismo, donde detrás de ese aparato de orden, patria, ley, democracia, se produce una sociedad que es la nuestra, una sociedad fragmentada, una sociedad donde impera la violencia, el desorden, y donde crece el «lumpen», la vida del hampa...

FORNET:

Uno se da cuenta entonces de que además de un fenómeno imaginativo es un fenómeno social; como suele ocurrir, la obra se desborda sobre la realidad, se alimenta de ella y al mismo tiempo la penetra... Pero, siguiendo con las interpretaciones, hay también el análisis de una personalidad, la del Jaguar, uno de los temas de la novela. Es el individuo que llega al colegio, va a ser sometido a una serie de humillaciones, y decide pelear simple y sencillamente; se entra a golpes con los que quieren que se declare perro. Al final, la novela está girando alrededor de este individuo, el hombre que decidió rebelarse y dio el ejemplo a los demás. Luego se da cuenta que su gente le ha fallado. Este individuo, como todos los héroes, tiene un código muy rígido; claro que es capaz de hacer cualquier cosa, de hacer bajezas en un momento determinado; pero al propio tiempo, tiene un código de valores: la amistad, la fidelidad entre los miembros del Círculo; y cuando esto se rompe, cuando los demás lo toman por un delator, él siente que su código ha sido violado y se ve a sí mismo como un fracasado. El, que era un líder, se convierte a los ojos de los demás en un cobarde, en un soplón. Incluso se ha dicho que si el Jaguar se confiesa culpable de asesinato, es precisamente para demostrar a los demás hasta qué punto está dispuesto a asumir esa tremenda responsabilidad sin flaquear para humillarlos. Esto hace también de la novela la historia de un héroe fracasado, pero un héroe fracasado que no fracasa ante sí mismo, que sigue aferrado a su código, cuando todos los demás parecen negarlo.

AGÜERO:

Antes de comenzar el conversatorio, hablábamos allá adentro y tú me decías que el autor había recibido como diez hipótesis diferentes sobre quién era el verdadero asesino del Esclavo. Yo creo que esto prueba lo que dije anteriormente, que *La ciudad y los perros* es una novela policíaca. Ahora, yo quisiera insistir sobre este punto, porque me parece interesante.

A través de toda la novela, el autor ha insistido en despistar al lector. En primer lugar, la novela es hasta cierto punto confusa, está hecha a base de monólogos interiores, de recuerdos de personajes, de narración en tercera persona; todo eso, mezclado, despista un poco a los lectores. Hay un personaje, Teresa, que me parece muy importante y que ustedes no han mencionado; tiene relación con el Jaguar, en su adolescencia, después con el Esclavo, y después con Alberto. Todos esos elementos los usó el autor con mucha eficacia para provocar la confusión del lector, y la sospecha de que fuera alguno de ellos el autor de la muerte del Esclavo.

Yo creo que dentro del esquema de la novela policial, una novela policial, además, muy original, Vargas Llosa ha incluido una serie de puntos que le dan verdadera trascendencia a su obra. Pero, volviendo a Teresa: al final, en el epílogo, en los dos capítulos finales, va creándose una atmósfera fabulosa, al narrar en primer lugar el rompimiento de Alberto con Teresa y su relación con la nueva novia. Alberto vuelve a su antiguo barrio, que es un barrio burgués; deja a Teresa, que es de un barrio pobre; eso se va dando paralelamente. Lo mismo sucede en el otro capítulo, donde el Jaguar está hablando con el flaco Higuera, le está contando su reencuentro con Teresa y a la vez narrando ese reencuentro. Es decir, están unidas las dos narraciones; a veces no se sabe qué es lo que está pasando.

Yo creo que se debe insistir sobre este elemento, es decir, sobre el elemento formal de la novela, porque me parece que Vargas Llosa ha utilizado, ha realizado una labor extraordinaria con todos esos elementos y ha dado una obra de gran calidad, y además con un gran interés para el lector. E insisto en que también me parece una novela policial. Hace un rato le decía a Ambrosio, que yo pensaba que el Esclavo había sido asesinado no por el Jaguar, sino por Alberto, porque éste había descubierto las relaciones del Jaguar con Teresa y pensaba que eliminando al Esclavo, que era un pretendiente de Teresa, y luego al Jaguar, pues se quedaba él con ella.

FORNET:

Ese es un tema que yo te dejo por completo a ti, pero te advierto que por ahí se puede ir muy lejos... Hay un crítico, no recuerdo si chileno o uruguayo, que asegura que el personaje principal no es el Jaguar, ni Alberto, ni el Esclavo, sino la perra, la Malpapeada. En serio, él opina que el personaje principal es la perra...

AGÜERO:

¿Por qué dice que la perra es el personaje principal?

FORNET:

Tendrá sus buenas razones para hacer una afirmación de ese tipo, ¿no?

AGÜERO:

Yo creo que en la novela no hay personajes centrales. Creo que hay una serie de personajes... en fin, que no hay ningún personaje central en la novela.

LARCO:

Yo quería referirme a lo policial. Yo discrepo. Yo creo que lo policial es secundario en la novela. Hay realmente un «suspense» en la novela, pero el problema esencial de ese «suspense» son destinos humanos, destinos humanos y destinos de grupos sociales, realidades sociales humanas. Y además, ese «suspense» aparece solamente en una parte de la novela, más o menos hacia la mitad...

AGÜERO:

Pero todo se prepara para ese momento. Yo señalaba que la novela comienza precisamente con un hecho que va a provocar después...

LARCO:

Sí, pero no es ése el interés fundamental, lo que se debate ahí no es descubrir al asesino. Y además, yo me atrevería a decir que a lo mejor el mismo autor no sabe quién es el asesino. Lo importante, lo que se pone con mucha fuerza, es ese problema al que se ha referido Ambrosio, de que el Jaguar se confiesa asesino una vez que ha sido destronado de su poder y a la vez siente que es humillado, como lo había sido antes el Esclavo, y cuando siente asco por esa sociedad que él había dominado. Por tanto, su declaración, o su confesión, es secundaria. Lo importante es que con ella está demostrando, poniendo en evidencia una realidad poderosa: la de que ya no es el mismo Jaguar, la de que su antiguo poder ha desaparecido y ahora es un destino liquidado.

Ese es el problema fundamental y por lo tanto no es un problema de novela policial. Eso por un lado. Ahora, por otro lado, a lo que tú te referías sobre el problema de si hay un personaje central o no, yo creo que lo que hay es un contrapunto. No se puede prescindir de personajes como el Jaguar o Alberto, pero también hay —yo la he sentido, es una vivencia personal— una voz colectiva, un contrapunto entre los personajes y esa voz colectiva. A mí me llamaba la atención, por ejemplo, este hecho: el monólogo, que es muy frecuente, el monólogo interior del Boa...

El Boa es un personaje que no tiene la estatura de Alberto ni del Jaguar y, sin embargo, adquiere un relieve extraordinario a través de sus monólogos. Yo decía: bueno, ¿y por qué es esto? Tal vez es un defecto de la obra. Pero luego, leyendo un poco más, llegué a la conclusión de que los monólogos del Boa nos daban un ángulo, un punto de vista sobre la realidad, es decir, eran un punto de vista.

Todos estos personajes, todos estos estudiantes, son casi objetos, no sujetos de la vida. No hay conciencia, los personajes no obedecen a una conciencia, la rebeldía se manifiesta en un estado muy primario...

Yo relacionaba esto con los monólogos del Boa. Contribuyen a decirnos que los hechos se agudizan, se agudiza esa falta como de conciencia. Es decir, no hay conciencia de esa vida, y los monólogos, representan esa falta de conciencia...

FORNET:

Es interesante ver que la única relación «humana» que se establece en la novela, de principio a fin, es la relación entre el Boa y su perra. Hay una comunicación de este individuo con su perra... a veces mucho mayor que la que se logra entre seres humanos.

LARCO:

Como se ha tocado el tema del epílogo, me acuerdo de que éste es un punto importante de la novela. Vargas Llosa, con un epígrafe del poeta peruano Carlos Germán Belli, creo que dice «en todos los linajes, el deterioro ejerce sus dominios». En ese epílogo ha sucedido todo ya... El Jaguar ha sido destronado. Alberto se reintegra a su grupo social, y casi nos da la sensación de que esta experiencia que ha vivido se va a suprimir, y volverá a ser el que fue dentro del grupo social en que ha nacido. El epílogo trata también de Gamboa. Es el único, en toda la jerarquía militar, que ha mostrado una dignidad, es decir, aunque es un hombre cuyos principios morales son absolutamente formales, al menos se ciñe a ellos, y es el único que lucha para que se respeten esos principios; los demás, los demás jefes, los oficiales, los jefes, hasta lo amenazan: «esto te va a salir muy mal», «no vas a ser ascendido el próximo año», «echa tierra a este asunto, que tú eres un tonto, un anti-cuado». Es un hombre que quiere llevar hasta el fin las cosas, y es derrotado. El resultado de toda su acción va a ser que lo envíen a un pueblo del interior, trasladado en castigo por haber tenido una actitud de principios. Cuando debe actuar, ante la confesión del Jaguar, no lo hace, ya no le interesa. Es decir, sobre este hombre también ejerce su acción el deterioro. Este hombre, el Teniente Gamboa, ya no es el mismo de páginas anteriores.

¿Y qué pasa con el Jaguar?

Yo tuve una impresión excelente de ese final... a mí me parece uno de los mejores momentos de la novela. El Jaguar ya se ha unido a Teresa, se ha casado con ella, esa misma Teresa que había sido primero enamorada del Esclavo, luego de Alberto y antes que todos, del Jaguar... Ahora el Jaguar, casado con esa Teresa, le está contando a un ladrón amigo suyo el encuentro con Teresa, y su matrimonio con ella. Y entonces aquí hay un punto en el que voy a discrepar de Ambrosio, porque él se refiere en su artículo al final optimista... decía que el asesino, al final, se casa con la heroína y viven felices.

Yo creo que no es así. Porque ese encuentro, la conversación del Jaguar con ese bandolero, se realiza en tres planos distintos: el plano del pasado, que es el que él cuenta, y el plano actual, que es la conversación con Higuera; al mismo tiempo, hay un tercer plano, al menos para mí resultó muy evidente, y que para emplear un término de teatro, diré que es el plano del extrañamiento de Brecht. Y es que el Jaguar ha salido de un contexto donde él es el héroe y ha sido llevado a otro contexto, en el que es un oscuro empleadillo de banco, es uno de tantos. Entonces, lo que le va contando al Higuera es un «final feliz», pero lo está contando en un café, tomando pisco con un maleante, y esa situación se convierte automáticamente en crítica de lo que está contando. Ya no es el héroe, es el oscuro empleado de banco que ya se casó y le está contando su vida a un bandolero.

¿Cuál es el destino del Jaguar? Para mí, que en cualquier momento se va a meter en un robo, va a acabar como un triste ladrón de segunda, de tercera o de cuarta, en una cárcel cualquiera, es decir, tiene un triste destino, no hay un final feliz.

FORNET:

Tú le das mayor complejidad. Pero cuando yo hablaba de «final feliz», lo hacía empleando un término convencional, con ironía. El ángulo tuyo le añade una nueva perspectiva, más riqueza. Pero al final no deja de ser, dentro de términos convencionales, un «final feliz», porque normalmente el asesino sería juzgado y no se casaría tranquilamente con la protagonista. A eso me refería yo.

JAIME SARUSKY:

Solamente para felicitar a los disertantes y para preguntar por qué, dada la excepcional oportunidad que tenemos de preguntarle al propio autor...

AGÜERO:

Perdón, eso viene después. ¿Por qué lo dices ahora? Esa es una sorpresa que le tenemos reservada al público.

FORNET:

Yo creo que sí, que ya debiéramos entrar en el debate, que los asistentes empezaran a hacer sus preguntas y a dar sus opiniones.

ERNESTO GONZÁLEZ BERMEJO:

Quería hacer referencia a un aspecto que me parece que ha desviado un poco la discusión. Se trata de esa división de si la novela es policial o no. En la novela aparece como secundario el «suspense», pero sin embargo, incide en la conformación de personajes, en la definición de situaciones que rebasan completamente el marco de la novela policial. En lo que dice Fornet y lo que dice el otro compañero, se ha planteado una feliz oposición...

Por otra parte, en *La ciudad y los perros* no me parece imposible que el colegio opere como algo paralelo, no mecánico, de lo que puede ser la sociedad peruana, y si nos apuramos un poco, la sociedad latinoamericana.

Ahí está, me parece, el valor de Vargas Llosa como escritor progresista; no hay necesidad de que haya un conflicto social o político determinante para hacer una novela de denuncia. Considero que dar la realidad de Latinoamérica, es escribir una novela de denuncia. Considero que Vargas Llosa ha realizado una novela de valor político, de valor revolucionario, porque con ella está colaborando a una transformación de todas esas estructuras.

Ahora, para desarrollar dos ángulos que tocó el compañero Larco, porque me parece que pueden ayudar a una ampliación de este debate... Esa pequeña sociedad del colegio militar, toma a los protagonistas no en cualquier momento de sus vidas, sino en un momento crucial, y los toma a partir de la raíz social de que provienen y de una experiencia vital previa que va a determinar en gran medida su reacción ante esa gran prueba de fuego que es el colegio militar, buscándole un valor representativo que opera en la novela de Vargas Llosa, como puede operar en la vida de cualquiera de nosotros: esa valla, esa cortina de dificultades que se levanta dentro de una estructura capitalista burguesa para frenar el desarrollo normal del hombre. Tenemos al Esclavo, al Jaguar, a Alberto, al Boa, que, dicho sea de paso, coincide con ese imponderable que Larco sitúa como el pueblo, la masa. Hay ahí una convergencia de destinos, en una prueba. ¿Cómo salen de esa prueba? ¿Cómo se proyectan a la sociedad más grande, aunque muy parecida? Eso es lo que nos va a dar la novela. No importa quién sea el asesinado ni quién lo mató. Lo que importa es cómo a partir de determinada realidad, de determinada estructura, se produce el choque del hombre, en la adolescencia, del hombre que piensa, esos «perros» que son los jóvenes en Latinoamérica, y cómo los «perros» reciben ese bautizo de humillación, en regímenes como los latinoamericanos.

Eso por un lado. El otro es el del personaje Teniente Gamboa, que me parece que tiende a mostrar cómo la clase dominante dentro del colegio, que representa las mismas clases dominantes de la so-

ciudad peruana, tiene una crisis interna, que hay una enorme distancia entre la formulación verbal o teórica de determinados principios y la total ruptura con esos principios en la realidad práctica. El teniente Gamboa es indudablemente el símbolo de esa clase, porque significa la derrota de principios que puede formular la oligarquía peruana, pero que no puede ejecutar, porque está totalmente alejada, totalmente derrotada por la misma miseria del régimen que ella trata de hacer sobrevivir.

CÉSAR LEANTE:

Aunque ya han sido tocados bastante ampliamente, voy a insistir sobre ciertos puntos, para analizar *La ciudad y los perros* a partir de un hecho: la quema del libro en el Leoncio Prado, en el Perú. Esto es determinante y anula un poco también el juicio de que se trata de una novela policial. Si fuera una novela policial, no se hubieran interesado en quemarla. Se interesan en quemarla por la denuncia que la novela hace. Y quiero llamar la atención sobre otra cosa: la novela se desarrolla en un colegio militar. No creo que sea casual la elección. Creo que es un símbolo. La mitad de los gobiernos de Latinoamérica han estado regidos por espadones y por castas militares. Es bastante clara la relación entre este colegio y los desgobiernos que se padecen en América Latina. Veo, por encima de cualquier otro mérito literario —que los tiene—, su posición de denuncia, no de una manera panfletaria, sino surgida del modo creador que lo hace la novela, de una realidad latinoamericana. Ahí, a mi entender, está el verdadero valor de esta novela. Posee riquezas mucho mayores, que han sido tocadas con exactitud. Evidentemente, el Jaguar ha sido analizado psicológicamente con profundidad. De la misma manera, los otros elementos que corresponden al medio ambiente en el cual se mueven estos personajes. Todo esto demuestra el poder literario de Mario Vargas Llosa, pero, por encima de todo, veo su mayor mérito en el hecho de la persecución de que ha sido objeto, en su acusación de un régimen, de una sociedad que lamentablemente es el panorama de América Latina.

LUIS M. SÁEZ:

Fornet, en su crítica sobre la novela de Vargas Llosa, dice que hay ahí una deshumanización. Yo pregunto si esa deshumanización se opera a partir del momento en que los muchachos vienen a estudiar a la academia militar.

FORNET:

De hecho, en la sociedad en que viven se produce gradualmente una depreciación de lo humano. Pero resulta que en el colegio eso se convierte en un rito: para pertenecer al colegio, los alumnos tienen que aceptar explícitamente que son perros. Yo hablaba del acto de violencia, sobre la conciencia del individuo, que significa tener que admitir que uno es un perro para ser aceptado en una comunidad. ¿Te das cuenta? Hay que negar primero el derecho a pertenecer a esa comunidad, puesto que si uno se reconoce como perro, no puede pertenecer a una comunidad humana, más que de favor. Se entra en la comunidad degradado, uno tiene que negarse a sí mismo para poder encontrarse en el grupo, pero cuando se reencuentre no va a ser ya la misma persona, porque entra como una cosa, como un perro.

Sólo mediante un acto de rebeldía, como el del Jaguar, el individuo se vuelve a cargar de humanidad.

AGÜERO:

Hay otro elemento que él señalaba: el problema de los prejuicios raciales. Es verdad, el Boa pertenece al mismo círculo de Cava, pero, sin embargo, desprecia a Cava porque es serrano...

LARCO:

Ese ambiente es el reflejo de toda una realidad social, donde hay una tensión, una hostilidad, una desconfianza permanente entre las distintas capas de la sociedad. Es una trama muy compleja de rencores, resentimientos y hostilidad, donde los insultos corrientes son: «cholo de tal por cual», «indio de tal por cual», «serrano de tal por cual». Eso es lo corriente, eso es lo que se ve en la vida diaria, es una realidad palpable.

Quisiera volver a referirme al deterioro. El deterioro ha ganado a Gamboa, al Jaguar, a Alberto... Para éste tampoco hay ninguna posibilidad. Y uno de los elementos que más chocan, que más impresionan en la novela, es esa vida inconciente, semianimal. Hay un momento de conciencia, cuando se rebela lo mejor de cada uno, pero eso es liquidado después.

Yo creo que es dominante esa falta de conciencia y ese callejón sin salida. Pero ahí se plantea un problema muy interesante, y es que no importa tanto que los personajes tomen conciencia de esa realidad, cuanto que el lector sí la toma. Es decir, la novela en el Perú puede provocar un rechazo instintivo de ciertas capas, pero en otras gentes provoca una conciencia, provoca un atisbo de conciencia y entonces ahí se produce un gran fenómeno, un gran objetivo, de toda literatura importante.

El problema no es que el personaje tome conciencia, a veces cuando el personaje toma demasiada conciencia no le damos crédito. Aquí nadie toma conciencia y, sin embargo, se impulsa a una toma de conciencia...

ISIDORO NÚÑEZ:

Hace unos momentos yo pensé que se había levantado la paloma, pero ahora quiero preguntar si aquello era una «pala». ¿Hasta cuándo va a estirarse?

FORNET:

Era para evitar que la intervención del autor pudiera influir en los espectadores, en cualquier manifestación que hicieran sobre la obra. Por eso hemos aguantado la noticia hasta el final, pero creo que ya es hora de que Vargas Llosa se una a nosotros y nos cuente algo sobre la novela, sobre los problemas del libro en el Perú, en fin...

(El autor se levanta y se une a los panelistas. Aplausos.)

VARGAS LLOSA:

Bueno, en realidad el libro llegó poco tiempo después de haber sido publicado en España, o sea en enero, y cuando llegó la edición española no ocurrió nada. Aparecieron algunos comentarios en los diarios y en realidad no tuvo mayor trascendencia. El escándalo ocurrió cuando se hizo una edición popular, muy barata, de muchos ejemplares, y esto motivó la manifestación, la protesta de algunos militares y de los grupos inquisitoriales del colegio.

Yo creo que este problema, este incidente que ocurrió con el libro, es bastante explicable por las condiciones en que se ha desarrollado la actividad literaria en el Perú, y, en forma general, en América Latina.

Esto no ocurre, por ejemplo, en países europeos, ni siquiera con libros que suelen ser muy violentos, de denuncia, que suelen ser libros premeditadamente escandalosos. Y la razón me parece muy simple. En realidad, la literatura en América Latina no ha sido, sino en contadas ocasiones, lo que debía

ser la literatura, es decir, una representación verbal de la realidad. Los lectores latinoamericanos han sido, y son hoy en día, lectores de ciudades, y la novela latinoamericana es una novela que ha registrado, ha representado verbalmente realidades que a esos lectores les resultaban inéditas, ignoradas.

Así, por ejemplo, en el Perú existe un tipo de novela indigenista que tiene como tema el hombre y el paisaje de los Andes. Desde luego, el hombre de los Andes no ha leído esas novelas. Esas novelas estaban escritas por hombres de la costa y eran leídas por hombres de la costa.

En realidad, una novela como *El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegría, leída por lectores limeños, por lectores de la costa, resultaba casi tan exótica como las novelas de autores franceses sobre París, o de autores ingleses sobre Londres. Entonces, la concepción involuntaria, no muy conciente, que sobre la literatura se podía formar uno de esos lectores, era, yo diría, exotista. La literatura era un sistema en el cual, por medio de palabras, se evocaban realidades históricas. Se evocaba lo ajeno, lo distinto, lo exótico.

En el caso de mi novela, ocurría fundamentalmente que los lectores del Perú podían verificar, en cierta forma, de una manera inmediata, lo que leían, de acuerdo a su propia experiencia. Las calles que aparecen en la novela eran las calles que ellos recorrían a diario. Había también el problema del lenguaje. Casi no existe una novela urbana, casi no existe una novela del hombre de la costa, ni del hombre de Lima.

Por la manera como aparecen los personajes, resultaban más o menos próximos, reconocibles para los propios lectores, y además en la novela ocurrían cosas que los lectores podían descubrir, podían verificar, puesto que eran las cosas que ellos mismos realizaban a diario.

Ver reflejada en un libro esta realidad que uno conoce, que es propia, significa siempre tomar conciencia de ella. (Realmente se ignora, aunque de una manera no premeditada, no deliberada; apenas se tiene conciencia de estas realidades en que uno se ve envuelto diariamente, casi sin darse cuenta.)

Y esto es siempre un escándalo. Descubrir una realidad que es nuestra propia realidad, en su forma viviente, es como descubrir la realidad de una literatura. La novela, dando un conocimiento absolutamente razonable, no intuitivo, de esta realidad, produce siempre una especie de escándalo.

Yo estoy convencido de que la literatura es intrínsecamente escandalosa. Permite al hombre tomar conciencia de su realidad, de esa faz oculta en la que él está sumido de una manera casi protoplásmica, casi ciega.

Yo creo que esta es una de las razones que ha provocado el escándalo de mi libro, más que ver en él una denuncia de tipo político o de tipo social. Descubrir en una novela una realidad inmediata que se ignoraba; que se ignoraba, a mi manera de ver, involuntariamente, o que tal vez, de una manera muy ambigua, se quería ignorar. Creo que ésta ha sido la razón principal del escándalo. Es decir, la falta de lectores acostumbrados a ver reflejada en la literatura la realidad en la que vive, a verse reflejados a sí mismos en la literatura, cosa que hasta ahora ha sucedido poco o sólo de una manera bastante indirecta.

Yo no quiero decir que este drama que la novela refleja es absolutamente auténtico o absolutamente veraz, pero es una tentativa en este sentido, y para lectores del medio en que transcurre la novela, eso debió de constituir un escándalo.

AGÜERO:

Por supuesto, usted estudió en el Leoncio Prado...

VARGAS LLOSA:

Sí, estuve dos años.

AGÜERO:

¿Hay elementos autobiográficos en la novela?

VARGAS LLOSA:

Bueno, en la medida en que todo autor es autobiográfico. Los escritores sólo pueden escribir sobre la realidad en función de su experiencia personal, y, claro, en la novela yo he volcado una experiencia, he tratado de ser fiel, en todo lo posible, al ambiente del Leoncio Prado que yo conocí. Desde luego, la novela es una ficción. Mi intención no era contar un hecho de mi vida, sino recrear un ambiente que a mí me impresionó y que en cierta forma me obsedía, me perseguía. Pero yo creo que este es un fenómeno muy frecuente en la literatura. Un autor que escribe sobre Marta, vuelca una experiencia personal.

AGÜERO:

Yo le hacía esa pregunta porque imaginaba que el personaje de Alberto...

VARGAS LLOSA:

Bueno, eso me han dicho... pero en realidad yo no me reconozco absolutamente en Alberto.

JAIME SARUSKY:

Hay dos cosas que quisiera preguntarle. La primera se refiere a la violencia; a mi modo de ver, su novela es algo así como una culminación de la violencia. ¿Qué puede decirme sobre eso? También quería saber si en su intención de reflejar ese microcosmos que es el Colegio Militar Leoncio Prado estaba implícita la intención de reflejar el macrocosmos de la sociedad peruana.

VARGAS LLOSA:

Respecto al problema de la violencia, debo decir que una de las cosas que más me ha sorprendido es que se vea en la novela la violencia como un elemento fundamental. Yo no creo en realidad que la novela sea particularmente violenta, o sea, que las experiencias que ella narra, que los hechos de la novela, se caractericen por esa cierta anormalidad que implica en sí misma la violencia.

Yo creo que la novela puede haber dado esa impresión por el carácter irreal que tiene con frecuencia la novelística latinoamericana. Nuestra literatura está acostumbrada a mixtificar la realidad, o sea, a presentarla en su aspecto puramente idílico, puramente sentimental, puramente rosa, o bien en un aspecto de violencia cruda, separada de las otras fases que tiene la realidad.

Lo cierto es que la violencia está inscrita en la realidad como cualquiera de nosotros, y constituye un elemento tan normal como las miles y miles de experiencias que forman eso que llamamos lo real.

Ahora, puede haber aparecido como una novela particularmente violenta, o de hechos violentos, porque daba testimonio de ciertos episodios que por lo general los escritores latinoamericanos han eludido.

Uno de esos temas de la novela sería la aparición de la sexualidad, que es un elemento que ha sido esquivado generalmente por nosotros, por nuestros autores. El despertar de la sexualidad no tiene

un carácter particularmente excepcional, es un hecho perfectamente natural en el proceso de la vida humana, y dar un testimonio literario de esto, creo, pudiera haber producido esa falsa impresión.

Pero en ese sentido la novela es absolutamente natural, son absolutamente normales y frecuentes las experiencias que en ella se relatan, son reconocibles no sólo por los cadetes del colegio militar Leoncio Prado, sino por cualquier adolescente latinoamericano, por cualquier adolescente peruano o norteamericano, y, con variantes, por los adolescentes de cualquier lugar del mundo. El descubrimiento del sexo puede producir una especie de conmoción en el hombre, porque la realidad se ensancha notablemente para él, las inhibiciones vuelan en pedazos, aparece una nueva dimensión, y eso es naturalmente violento aunque, por otra parte, es absolutamente normal.

Como la literatura no es más que una representación verbal de la realidad, no tiene por qué esquivar este dominio, este nivel. Este aspecto se ha esquivado, se ha desdeñado; o simplemente se han preferido otros aspectos. Y por eso la novela puede haber dado una impresión de violencia.

Además, nuestra literatura ha dado, en la mayoría de los casos, una visión idílica de la adolescencia. Por prejuicios de diversa índole, el adolescente que aparecía por lo regular en nuestra literatura era el hombre que no tiene noción de la crueldad, que no practica la crueldad; se identifica la crueldad con la edad adulta.

En realidad yo creo que, al contrario, la madurez da al hombre ciertos frenos que no existen en la adolescencia. El estado de inocencia en un ser humano aporta un elemento muchísimo más violento, porque es menos controlable, porque las concepciones de tipo social o filosófico que tiene el hombre maduro no las tiene un adolescente, y mucho menos un niño.

Entonces, la tentativa que hay en mi novela de dar una descripción más o menos fiel, más o menos descriptiva de la adolescencia —es decir, los traumas que aparecen en la adolescencia, esa especie de brutalidad no preconcebida, casi humorística, que no es privativa tampoco de los cadetes del Leoncio Prado—, puede haber dado una falsa impresión de violencia.

Ahora, en cuanto al otro punto, el de la premeditación. La verdad es que cuando he escrito esa novela, cuando he escrito cuentos o cualquier cosa, no me he planteado nunca una problemática de tipo social, político o moral. Yo diría que en realidad eso no constituye una excepción, sino que es lo frecuente. Es decir, que un escritor, un novelista, cuando se pone a escribir, no sólo no tiene presentes este tipo de convicciones políticas y sociales, sino que toda su conciencia se vuelca en otra dirección, que es la de contar una historia, es decir, reproducir una realidad, convertir en palabras una determinada experiencia del mundo.

Si es un creador, lo que quiere transmitir fundamentalmente es una historia, una anécdota, un argumento; pero ¿cuál es el problema? El problema es que al pasar por el lenguaje esa experiencia del mundo, automáticamente, deja de vivir, se congela. Entonces tenemos el terrible problema de la creación: cualquier escritor sabe que escribir es algo desgarrador, porque a ese cadáver, a ese cadáver que uno tiene, por así decirlo, convertido en palabras, esa porción del mundo convertida en palabras que es la literatura, hay entonces que resucitarlo, que darle vida. Entonces surge el problema de impulsar esas experiencias, de entrelazar experiencias de varios niveles de la realidad, de manipular toda esa trama, toda esa masa por medio de palabras, hasta darle una realidad propia, una personalidad propia.

Para ello el escritor tiene que prescindir de una problemática, sí, que prescindir de sus propias convicciones, o no tenerlas en cuenta. ¿Por qué? Porque si lo que él pretende es escribir una ficción, una novela para justificar o para fundamentar determinadas convicciones, las vivencias no van a

brotar nunca. ¿Por qué? Porque éstas brotan en función de un elemento que distingue a la literatura de creación de la literatura puramente intelectual.

Es un fenómeno muy frecuente en la literatura: si la historia vive, las vivencias aparecen por sí mismas en esa obra excepcional. Y eso automáticamente va a determinar la problemática y va a poner en movimiento determinada ideología, va a implicar determinada moral, determinada filosofía que puede —y de hecho ha ocurrido— no corresponder a la del autor, y no sólo no corresponder, sino incluso contradecirla y negarla.

Podría citar como ejemplo el caso de Balzac, que era un hombre ideológicamente reaccionario. Creía en la monarquía absoluta. Creía en el derecho divino de los reyes. Y, sin embargo, *La comedia humana* es una obra progresista. ¿Por qué? Porque es una descripción viviente y fiel de la realidad.

Flaubert también era un autor reaccionario. (En el caso de Balzac, él jamás se propuso denunciar una injusticia con la que estaba de acuerdo y que en definitiva quería perpetuar.)

Flaubert aspiraba a una sociedad gobernada por mandarines; si ustedes leen su correspondencia, se darán cuenta; quería el gobierno de una élite de superhombres, de seres superiores, una especie de dictadura patriarcal. Pero cuando se puso a escribir *La educación sentimental*, o cuando se puso a escribir *Madame Bovary*, esas convicciones tuyas no sólo quedaron suspensas, sino que quedaron refutadas por la propia realidad viviente de la que él dio testimonio.

Por eso yo, cuando digo que no me planteo jamás con premeditación el exponer determinados problemas políticos, sociales o morales, sino fundamentalmente contar una historia, hacerla vivir para que desaparezca la frigididad, la inmovilidad de esa experiencia convertida en palabras, hago lo que han hecho, lo que hacen y lo que harán todos los escritores de ficción.

Esto me lleva a decirles algo con respecto a la técnica.

Todas las técnicas deben proponerse anular la distancia entre el lector y lo narrado, no permitir que el lector, en el momento de la lectura, pueda ser juez o testigo, lograr que la narración lo absorba de tal manera que la vida del lector sea la vida de la narración y que, entonces, el lector viva la narración como una experiencia más.

Creo que es algo que ocurre siempre en las buenas novelas o, en todo caso, en las novelas que yo admiro. Son las novelas que absorben al lector, que convierten la lectura en una experiencia del mundo.

Yo no admiro a los novelistas que tienen a distancia al lector.

En realidad, me sorprendió mucho oír que mi novela podía ser una novela policial. Digo que me sorprendió porque yo no niego que pueda serlo o no... Mis intenciones pueden ser... no sólo ajenas al libro, sino que pueden estar contra él; pero la novela policial tiene su peculiaridad, tiene su realidad; una novela policial no es vivida jamás por el lector como una experiencia propia, sino que es contemplada a distancia como un juego, un enigma o una adivinanza.

AGÜERO:

Yo quisiera saber cuál ha sido el método empleado para escribir la novela. ¿Escribió primero toda la historia de Alberto, del Jaguar, del Boa y después fue entrelazándolas?

VARGAS LLOSA:

Bueno... Una de las pocas intenciones que tenía muy clara, al comenzar a escribir la novela, era repetir algo que ocurre en un tipo de novelas que yo admiró. La novela es un género que nace con la cultura occidental, con esta cultura. Han existido otras formas que no son propiamente novela, han existido parábolas, otras formas, pero la representación de la realidad sin ninguna intención, la simple tentativa de reproducir la realidad con palabras, surge con lo que se ha llamado novelas de caballería, tan vituperadas, tan calumniadas. ¿Cómo representaban la realidad estos primeros narradores, estos primeros escritores de nuestra lengua?

La representaban de una manera total, de una manera totalizadora, de acuerdo con su propia experiencia. Por eso es que la novela de caballería, para mí, representa una especie de momento culminante de la novela.

Lo que más sorprende al lector en las novelas de caballería, es la habilidad del narrador para capturar la realidad a todos sus niveles. Ahí vemos transcurrir la vida cotidiana de la Edad Media: la vida en los castillos, la vida cortesana en el interior de los palacios, y también una dimensión puramente mítica de la realidad: vemos aparecer los dragones, y vemos también otra dimensión de la realidad, que es la puramente militar, las batallas. En el caso de *Tirante el Blanco*, por ejemplo, vemos el grado de brutalidad a que podían llegar en sus costumbres cotidianas las gentes de la época; vemos también un nivel puramente sentimental —en todos los capítulos de estas novelas se narran los amores de sus héroes—; en fin, que estas novelas, escritas en un lenguaje a veces bárbaro, son como tentativas de abarcar la realidad a todos sus niveles, pretenden decirlo todo, quieren abarcarlo todo. Yo creo que las mejores novelas son las que se han acercado a esta posición, es decir, las que expresan las cosas desde todos los puntos de vista que se puedan expresar.

Como yo estimo mucho esas novelas, considero que en las novelas que dan sólo una dimensión de la realidad, las novelas de tipo psicológico, de un nivel exclusivamente psicológico, tienden a mutilar la realidad; las grandes novelas no mutilan la realidad, sino que la ensanchan; no sólo son novedosas, sino que dan un testimonio nuevo, son totalizadoras.

De acuerdo con estas ideas, yo quería, en la novela —en ese sentido, desde luego, se trata de un experimento completamente embrionario y probablemente frustrado—, describir una realidad a distintos niveles. A eso se deben las técnicas distintas. A eso se debe también la situación en que están representados, o atrapados, los personajes. Hay un personaje que representa, diría yo, el mundo objetivo, que es la pura objetividad, que está visto siempre desde fuera. Hay el antípoda, que es el caso del Boa, la pura interioridad. Está visto siempre como una conciencia en movimiento, como el flujo de esa conciencia.

Esta realidad permite incluir en ella el aspecto más tremendo, más fuerte, más violento de la realidad que se describe. Entonces el Boa representa un poco el personero del horror.

Hay un tercer nivel, el nivel de Alberto, que es más complejo de lo que se describe en la realidad, en sus dos fases, en sus dos caras. Alberto está visto desde el exterior y desde el interior.

Yo quería también, en ese sentido, dar una visión mítica del colegio, de una serie de actos en los que nadie cree, pero en los que todos están obligados a creer; en fin, leyes convencionales, sociales, ideas que son automáticamente incumplidas en la práctica, de hecho, pero que todos se sienten obligados a respetar de una manera externa o verbal.

La utilización de diversas técnicas tenía, en esa forma, razón de ser. El monólogo interior ha permitido describir la conciencia, la realidad interior del personaje; la utilización de diversos métodos

ha permitido describir el mundo de esa novela desde diversos niveles, desde diversos ángulos. Esa es la razón de la utilización de diversas técnicas.

OYENTE NO IDENTIFICADO:

¿Podría decirnos algo, anticiparnos algo sobre la nueva novela en que está trabajando?

VARGAS LLOSA:

Es muy distinta. Transcurre en el interior del Perú, en dos regiones muy distintas del Perú. En una factoría del Alto Marañón y en una ciudad del Norte. Es la historia de varios grupos de personajes que no están vistos nunca como individuos, sino como pequeños conglomerados, a lo largo de cuarenta años. Estos dos escenarios, que son Piura y Santa María de Nieva, están simbolizados por esas ciudades. Es también un poco una tentativa similar a la de *La ciudad y los perros*. Es una novela que trata de describir esas dos realidades a distintos niveles.

