

*ambrosio fornet*

## LA CIUDAD Y LOS PERROS

Me había propuesto sacar algunas conclusiones sobre la nueva novela latinoamericana partiendo de *La ciudad y los perros*, pero está claro que las teorías literarias se basan en objeciones. Si pienso en *Pedro Páramo* no puedo hablar de la ineficacia de la novela rural, ni siquiera desde un punto de vista histórico; aún no se ha dicho todo sobre las relaciones humanas en nuestros campos y todavía somos países eminentemente rurales. He puesto un ejemplo que está en el ambiente, pero podría citar otros. Es que no acabamos de sentirnos satisfechos: frente a la exuberancia verbal nos decimos que es preciso ser sobrios y que el camino es el behaviorismo; ante narraciones demasiado escuetas pensamos en la necesidad de enriquecer la forma e incorporar nuevas técnicas: no hay por qué despreciar el monólogo interior, el análisis minucioso del detalle, el juego del tiempo característico de la nueva novela. Lo cierto es que una crítica a fondo se basa en los reparos: los silencios que el autor no supo hacer, las posibilidades literarias que ignoró, algunas torpezas inexplicables. Y supone una lectura maliciosa de la obra, en la que un ojo se permite juzgar lo que el otro va leyendo. Algún día volveré a leer *La ciudad y los perros* con esa mirada estrábica con que se leen entre sí los escritores. Esta vez no he podido: Vargas Llosa me convirtió de golpe en puro lector y aunque me atrevo a decir que ésta es una novela extraordinaria no podría enumerar ni la mitad de sus mecanismos literarios. Kafka afirmaba, al hablar de la angustia, que no conocía sus leyes internas, sino sólo la presión de sus dedos en la garganta.

Decir que *La ciudad y los perros* es la historia de un grupo de cadetes del Colegio Militar Leoncio Prado, de Lima, sería simplificar demasiado. Sin embargo, es eso a primera vista: la crónica de un mundo donde el más fuerte manda, el grande aplasta al chico y el que da un trapiés no vuelve a levantarse.

Los adolescentes aprenden desde su ingreso que «hacerse hombres» equivale a deshumanizarse. No todo está permitido: la delación, por ejemplo; pero esa ética lo mismo puede formar héroes que gangsters. Y de hecho sólo los fuertes juegan a ser héroes: hay una rigurosa jerarquía que se impone con toda crueldad y violencia, y muy pocos cruzan la línea sin humillarse hasta el límite de lo inhumano. El trámite es rápido y pedestre: los novatos deben empezar por renegar de su hombría y asumir la condición de animales. Véase a Arana, el Esclavo: ha cantado cien veces «soy un perro» con ritmo de corrido mexicano y al terminar, una voz le pregunta:

—¿Usted es un perro o un ser humano?

—Un perro, mi cadete.

—Entonces, ¿qué hace de pie? Los perros andan a cuatro patas.

El se inclinó; al asentar las manos en el suelo, surgió el ardor en los brazos, muy intenso. Sus ojos descubrieron junto a él otro muchacho, también a gatas.

—Bueno —dijo la voz—. Cuando dos perros se encuentran en la calle, ¿qué hacen? Responda, cadete. A usted le hablo.

El Esclavo recibió un puntapié en el trasero y al instante contestó:

—No sé, mi cadete.

—Pelean —dijo la voz—. Ladran y se lanzan uno encima de otro. Y se muerden.

El Esclavo no recuerda la cara del muchacho que fue bautizado con él. Debía ser de una de las últimas secciones, porque era pequeño... Estaba con el rostro desfigurado por el miedo y, apenas calló la voz, se vino contra él, ladrando y echando espuma por la boca y de pronto el Esclavo sintió en el hombro un mordisco de perro rabioso y entonces todo su cuerpo reaccionó y mientras ladraba y mordía, tenía la certeza de que su piel se había cubierto de una pelambre dura, que su boca era un hocico puntiagudo y que, sobre su lomo, su cola chasqueaba como un látigo.

—Basta —dijo la voz—. Ha ganado usted. En cambio, el enano nos engañó. No es un perro, sino una perra. ¿Saben qué pasa cuando un perro y una perra se encuentran en la calle?

—No, mi cadete —dijo el Esclavo.

—Se lamen. Primero se huelen con cariño y después se lamen.

Así, la historia de un grupo de adolescentes se convierte en una radiografía de la crueldad en las relaciones humanas y por extensión de la sociedad que la justifica como parte de un entrenamiento necesario. De un modo u otro se reconoce que los jóvenes deben ser duros porque la vida es dura, implacables porque la sociedad empuja a los débiles y los aplasta.

El grueso de la literatura hispanoamericana, desde las crónicas de la Conquista hasta *Doña Bárbara* —pasando por *El matadero*, *Facundo*, *La vorágine*...— no es más que una interminable reflexión sobre la violencia y en el mejor de los casos un desgarramiento del viejo dilema entre civilización y barbarie. Pero los narradores tradicionales iban a buscar el conflicto allí donde se manifestaba desnudo y en forma estrictamente esquemática: en la selva, en las minas y los latifundios, en el feudo de un cacique político... Sus obras quedan como documentos y denuncias, pero salvo raras excepciones han perdido su eficacia literaria; para decirlo francamente, ya no conmueven a nadie. Entiéndase bien: no conmueven más que una buena crónica periodística o que un documental cinematográfico. Si aún conservan un valor histórico, han perdido su razón de ser como literatura: dijeron en su momento lo que tenían que decir y lo dijeron tan esquemáticamente que ya no dicen nada. Por otra parte, hoy no sólo sabemos más sobre la extensión de la violencia que nuestros padres —disponemos de otros medios de información y de mayor lucidez sobre los conflictos sociales— sino que sabemos que la violencia adopta las formas más sutiles e inesperadas, que van desde los caprichos infantiles hasta los hornos crematorios de los nazis. La buena voluntad de los viejos novelistas les impidió ver que la realidad es a veces tan esquemática que escapa del dominio de la literatura. En ese caso las palabras sólo sirven para consignarla: es como decir «qué calor» cuando todo el mundo está sudando. Pero además se conformaron

con poco; Flaubert decía que la mayor obligación del escritor era descubrir lo nuevo y su delito más grave repetir lo que ya habían hecho sus predecesores. No podemos culpar a los viejos narradores de haberse encontrado ante una realidad monótona, hecha casi toda de opresión y sangre; pero por lo general la realidad supera los más incommovibles lugares comunes y no sólo es trágico lo que parece trágico. En *La ciudad y los perros* esta afirmación podría resumirse en otra: nada es lo que parece ser a primera vista. Vargas Llosa retoma el viejo tema de la violencia, pero las cosas han dejado de ser tan simples: la selva está en el corazón de la ciudad y la crueldad más despiadada se manifiesta entre buenos muchachos. «Tengo veinte años —dice la cita de Nizan que abre la segunda parte del libro—. No admitiré que nadie diga que ésta es la época más hermosa de la vida.» Antes de los veinte años estos muchachos del Leoncio Prado han conocido el engaño, la humillación, el robo, la injusticia y hasta el asesinato. Pero saben que los mayores esperan de ellos que sepan guardar las apariencias; están solos en un mundo que no tiene ninguna posibilidad de contacto con el de los profesores y los padres —el mundo de los avestruces respetables— y viven según sus propias leyes, con un código que no reconoce más verdad que la fuerza y los privilegios de casta. Respetan al Teniente Gamboa porque éste los trata a la patada y no les permite mirarlo de frente: «A mí sólo me miran mi mujer y mi sirvienta.» En cambio, al buenazo de Fontana, el profesor de francés, no le dan tregua:

LA CIUDAD Y LOS  
PERROS

*Profesor Fontana, ¿cómo se dice en francés cucurucho de caca? A veces da compasión, no es mala gente, sólo un poco raro. Una vez se puso a llorar, creo que fue por las «Gilletes», zumm, zumm, zumm. Traigan todos una «Gillete» y párenlas en una rendija de la carpeta, para hacerlas vibrar les meten el dedito, dijo el Jaguar. Fontana movía la boca y sólo se oía zumm, zumm, zumm. No se rían para no perder el compás, el marica seguía moviendo la boquita, zumm, zumm, zumm, cada vez más fuerte y parejo, a ver quién se cansa primero. Nos quedamos así tres cuartos de hora, quizás más. ¿Quién va a ganar, quién se rinde primero? Fontana como si nada, un mudo que mueve la boca y la sinfonía cada vez más bonita, más igualita. Y entonces cerró los ojos y cuando los abrió lloraba. Es un marica. Pero seguía moviendo la boca, qué resistencia de tipo. Zumm, zumm, zumm. Se fue y todos dijeron «ha ido a llamar al teniente, ya nos fregamos», pero eso es lo mejor, sólo se mandó mudar. Todos los días lo baten y nunca llama a los oficiales. Debe tener miedo que le peguen, lo bueno es que no parece un cobarde. A veces parece que le gusta que lo batan. Los maricas son muy raros. Es un buen tipo, nunca jala en los exámenes. El tiene la culpa que lo batan. ¿Qué hace en un colegio de machos con esa voz y esos andares? El serrano lo friega todo el tiempo, lo odia de veras. Basta que lo vea entrar para que empiece, ¿cómo se dice maricón en francés?, profesor ¿a usted le gusta el catchascán?, usted debe ser muy artista, ¿por qué no canta algo en francés con esa dulce voz que tiene?, profesor Fontana, sus ojos se parecen a los de Rita Hayworth: Y el marica no se queda callado, siempre responde, sólo que en francés.*

He citado extensamente este fragmento y el anterior porque muestran dos formas de violencia, dos maneras de humillar a los otros. Pero también porque muestran dos estilos y dos técnicas de narración diferentes. Toda la novela está escrita de ese modo, empleando distintos planos, estilos y técnicas. Pero ese eclecticismo no es gratuito: cada cambio corresponde a un personaje o a una línea determinada

en el desarrollo de la acción y, a medida que avanzamos, sabemos quién habla o en qué momento se desarrolla una escena por la técnica o el estilo de un fragmento: la narración directa en tercera persona anuncia la intervención de Gamboa o de otros oficiales, el monólogo interior identifica al Boa, uno de los cadetes; en todo caso, aunque la misma técnica se emplee con otros personajes o en situaciones distintas, acabamos reconociendo el tono de cada uno, y debajo de las palabras adivinamos los gestos. No conozco ninguna otra novela en nuestra lengua que emplee tan diversos recursos y conserve, no obstante, una unidad de tono tan completa. Alrededor de hechos insignificantes o melodramáticos —la vida en el Colegio Militar, el robo de un examen que provoca una delación que culmina a su vez en un crimen— Vargas Llosa descubre los vicios de un sistema y la hipocresía de quienes lo sostienen, el desamparo de una juventud que no tiene nada en común con sus mayores, la iniciación sexual de los adolescentes y sus turbias prácticas secretas, la niñez de muchachos pertenecientes a la aristocracia o al «lumpen», la extraña forma en que esas vidas se cruzan, entrelazan y separan... y lo hace con un rigor que lo convierte, a mi juicio, en el mejor novelista joven de nuestra lengua.

Frente a cualquier concepción maniquea del mundo y a todos los elisés consagrados, en esta novela nada se muestra a simple vista, el gesto más natural puede ser falso, los buenos no siempre triunfan e incluso el crimen paga, si hay fuerzas interesadas en encubrirlo. De hecho, ésta es quizás la primera novela que se atreve a esconder tras un final feliz —con la complicidad del lector, que descubre al cerrar el libro que *eso* es posible y está dentro del orden de cosas— nada menos que un asesinato. El criminal se casa con la heroína y nada hace sospechar que no vivirán felices por muchos años.

Con el tema de la adolescencia y la vida escolar —que es casi tradicional en otras literaturas, pero que apenas se ha tocado en español desde Quevedo— Vargas Llosa ha escrito la novela que esperábamos. No es una frase para la solapa del libro: es que *La ciudad y los perros* demuestra que la realidad más inocente en apariencia resulta, si se profundiza en ella, mucho más cruel y compleja de lo que soñaron los clásicos del Continente; demuestra que es posible no renunciar a ninguno de los descubrimientos de los narradores norteamericanos y europeos y hacer literatura nacional, una obra que por su contenido está mucho más cerca de nosotros que cualquier novela indigenista y por su lenguaje es común a todo el mundo hispánico, y no obstante no tiene nada que ver con el balbuceo folklorista ni con el casticismo tradicional. Un tema que han tratado Twain y Joyce, Hesse, Salinger y Musil, europeos y norteamericanos, entra en nuestra literatura por cuenta propia: compárese a esos cadetes con los amigos de Stephen Dédalus, esa violencia en bruto con la crueldad casi metafísica de los condiscípulos del estudiante Törless, esa ferocidad con el escepticismo precoz de Holden Caulfield. Ha pasado para la novela latinoamericana la época de las imitaciones y de la asimilación apresurada de atmósferas extrañas; ha pasado también la época ingenua de la buena voluntad que hace mala literatura. Entre los jóvenes, Vargas Llosa ha dado el salto.