

Cuadernos Hispanoamericanos, N^o 173.
(Madrid, mayo de 1964).

6163

Sección Bibliográfica

MARIO VARGAS LLOSA: *La ciudad y los perros*. Biblioteca Breve (Barcelona, Editorial Seix Barral, 1963); 343 págs.

Dos elementos siguen siendo importantes en la consecución de una buena novela: el contar una historia, entendida a la manera expresada por Edwin Muir en *The structure of the novel*—lo que en nuestros días se ha olvidado bastante, como sucede a menudo con la novela francesa actual—, y al mismo tiempo el procedimiento que se ha de elegir para convertirla en realidad literaria profunda. La elección de un modo narrativo, por lo demás, no es ni tan simple ni tan arbitraria como pudiera pensarse; más aún, es el único camino posible que el escritor se ve impulsado a tomar cuando elige un sector del mundo y, dentro de él, formula su fábula o asunto. Es, por tanto, una imposición intrínseca y una relación solidaria con su modo de concebir el mundo.

Todo esto se hace evidente en la obra de Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*, recientemente galardonada con el Premio Biblioteca Breve 1962 y llevada por el jurado español como único manuscrito en lengua española al Premio Formentor 1963, en donde fuera finalista junto con el ganador definitivo, la novela *Le long voyage*, de Jorge Semprun.

El joven novelista peruano ha elegido, pues, un sector material determinado, el Colegio Militar Leoncio Prado, de la ciudad de Lima; ciertos barrios de esa capital sudamericana relacionados con la vida de los estudiantes—anterior o simultáneamente al desarrollo de la narración—para trasladar al lector, por medio de una serie de recursos técnicos de jerarquía y eficaz empleo, al drama personal que ellos exteriorizan. La multiplicidad de personajes, la alteración permanente del espacio y del tiempo, la diversidad de focos narrativos, dan a la novela una andadura modernísima y tienden a mostrar un ámbito del mundo cuya sustancia apunta a medir de manera principal el espacio, constituyendo lo que Wolfgang Kayser llamaría una novela espacial (1). La historia central puede enunciarse brevemente.

Los cadetes del Colegio Militar roban un examen de Química antes de que éste sea rendido. Las autoridades sorprenden un vidrio roto en

(1) Cf. WOLFGANG KAYSER: *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Editorial Gredos, 1961 (Biblioteca Románica Hispánica); pp. 480 y ss.

el lugar del robo y consignan a toda la sección. Uno de ellos—llevado por razones específicas—denuncia al ladrón después de muchos días. Se levanta el castigo y el culpable es expulsado. En las maniobras militares posteriores, el soplón es herido de un balazo en la cabeza y muere en la enfermería. Otro cadete sospecha de un compañero y hace la denuncia del homicidio. Esta compromete al colegio, a toda la oficialidad y al prestigio de las fuerzas militares del Perú, de modo que el asunto es silenciado por el coronel. El oficial que dió curso a la denuncia y proponía una investigación abierta del caso es trasladado a una guarnición de la selva. La finalización del año dispersa a los estudiantes a su ambiente—su barrio, sus hogares—, cada cual en busca de su destino. El epílogo alcanza a mostrar girones de la vida de dos de ellos y la clase social que les rodea en Lima.

Pero la condición espacial de la novela—narrada la mayoría de las veces en tercera persona—se hace presente en la atracción de otros sectores materiales a medida que el relato central se desenvuelve. Mencionaremos los más importantes:

1. La infancia del cadete Arana, su trasplante de la provincia hacia la capital, interpuesta como correlato iluminante del carácter del joven en la vida del colegio.

2. Idéntico proceder con respecto al cadete Alberto Fernández, que se eleva, a ratos, al rango de protagonista (profusión de monólogo y diálogo interior).

3. Mostración de la vida anterior al ingreso del personaje llamado Jaguar y en función develadora del presente narrativo.

4. Relato en que aparece con frecuencia el monólogo interior del personaje llamado Boa, sin que en este caso se haga mención al pasado personal, sino más bien al pasado del colegio; muchas veces este narrador, que opera siempre en primera persona, tiene la función específica de enriquecer el espacio por medio de la atracción de sectores temporalmente pasados y asume el papel de comentarista del nivel emocional del grupo.

Así el *sujet* de la obra—disposición artística de los motivos en la estructura general al decir de los formalistas rusos (2)—provoca una andadura de apariencia inestable en lo que a procesos atencionales se refiere; pero en el fondo, obliga a una coparticipación, a una recreación permanente por parte del lector del universo narrativo. A veces un momento de alta tensión es abandonado para cambiar el punto de vista a otra perspectiva espacio-temporal, sea ésta exterior, o bien

(2) WELLEK Y WARREN: *Teoría literaria*. Madrid, Gredos, 1953. Vid.: pp. 380 y siguientes.

ocurrída en la conciencia de alguno de los narradores; luego de un lapso muy medido, se retoma el hilo central. Ello es notorio en toda la novela, pero particularmente en la primera parte, que culmina con la muerte del cadete Arana. En la segunda parte el procedimiento se interioriza hasta el punto de que muchas veces la causalidad de los hechos determina los cambios, por lo que la obra ofrece una mayor cohesión interna. La primera parte comienza con el planeamiento y el robo del examen, en el primer fragmento del capítulo primero. Pero varios correlatos son interpuestos luego de esta tensión inicial, y la secuencia sólo se reanuda en el primer fragmento del capítulo segundo. (Cada capítulo consta de por lo menos cinco fragmentos, en cada uno de los cuales se cambia de tiempo, espacio, narrador y situación.) En tanto se ha interpuesto el pasado de Arana, de Alberto, y en un *flash back*, la vida anterior del grupo en el colegio.

Se trata, pues, en último término, de que las formas de inconexión típicas de la novela contemporánea se realizan en el sentido de la secuencia múltiple y no específicamente del *stream of consciousness*, determinado por una sola perspectiva narrativa.

La multiplicidad de focos de narración permite el libre juego de un resorte muy usado por la novela actual—recogido también por Vargas Llosa—y se refiere a la elusión de ciertos desarrollos de la acción que culminan iluminando el desenlace o su proximidad inmediata, como acontece, por ejemplo, en *El Dr. Jivago*, de Pasternak, aunque en este caso no exista la misma variedad narrativa. Diversas acciones sucesivas o simultáneas de personajes que se desconocen o ignoran contactos comunes, terminan por converger en un momento, de manera que algún sutil vínculo los ha unido sin que ellos hayan tomado conciencia de la situación. Tal sucede con Juguar y Alberto, que han amado—sin saberlo—a Teresa en distintos momentos; uno, antes del ingreso al colegio, y otro, durante su estancia en él. Por otra parte, toda la narración del primero de ellos se efectúa sin identificar al personaje; sólo el epílogo revela su verdadera identidad, produciendo el efecto iluminante. Es uno de los resortes de 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.

A lo ya anunciado en cuanto a la estructura general de *La ciudad y los perros*, se podrían enumerar muchos de los modernos recursos técnicos asimilados por Vargas Llosa y que exigen del lector una función primordial, como Kayser afirmara en *Origen y crisis de la novela*

moderna (3). Veamos, por ejemplo, cómo funciona un procedimiento derivado de la corriente de la conciencia y que designaremos como diálogo interior:

En la quinta sección, poco antes de llegar a la puerta de baño, se detiene. Alguien desvaría: distingue apenas, entre un río de palabras confusas, un nombre de mujer. «Lidia. ¿Lidia? Parece que se llamaba Lidia la muchacha esa del arequipeño, ese que me enseñaba las cartas y las fotos que recibía, y me contaba sus penas, *escribele bonito que la quiero mucho.*»

(Pág. 21.)

El narrador ha desaparecido violentamente luego que da ubicuidad material a su personaje, para mostrar, sin transición, el fenómeno de conciencia de éste. Pero ello no es todo. Nuestra cursiva final señala el diálogo que se produce con el locutor imaginario. El resultado, como se ha expresado en numerosas ocasiones, es la rápida marcha del relato por eliminación de elementos que, al interiorizar un procedimiento narrativo, acogen sólo lo esencial del mismo.

Otro caso de origen y de efectos iniciales diferentes es el que permite ubicar en un diálogo de dos personajes el contexto anterior, el supuesto de situaciones ya pasadas. Jaguar e Higuera conversan sobre el reencuentro fortuito del primero de ellos con Teresa:

—¿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 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.

—Nada. Se quedó mirándome con unos ojazos asustados, como si yo le diera miedo.

—No creo —dijo el flaco Higuera—. Eso no creo. Algo tuvo que decirte. Al menos ¡hola!, o qué ha sido de tu vida, o como estás; en fin, algo.

No, no le había dicho nada hasta que él habló de nuevo.

(Pág. 336.)

Dos momentos y dos lugares diferentes son atraídos para configurar una simultaneidad en la percepción del lector, provocando alta expre-

(3) KAYSER apunta a la omnisciencia del narrador tradicional y a la pasividad del lector, junto con señalar la poca vigencia del contenido cósmico revelado por aquél, que negaría la relación del ser existente con el mundo. Cf. WOLFGANG KAYSER: *Origen y crisis de la novela moderna* «Cultura Universitaria» núm. 47 (Caracas, enero-febrero de 1955), pp. 5-47.

sividad debido a la síntesis violenta que conllevan. Lo tradicional implicaría la presencia de dos secuencias diferentes, pero luego de la interrogación inicial—cuyo cauce normal es la respuesta—el narrador se interpone para incorporar un pasado más remoto. La visión de la tarde está impregnada del punto de vista del muchacho, ya que su desaliento y turbación ante el impacto del encuentro son recogidas por el narrador, que ha visto una calle en que «todo parecía de ceniza: la tarde, las viejas casas, los transeúntes»... Ahora se retorna al diálogo directo y recién vendrá la respuesta sin mayores indicaciones de verbo introductor. El relato, moroso por el aumento de sectores agregados, se repite a continuación con el mismo efecto en el fragmento que comienza: «No, no le había dicho nada»...

El mismo procedimiento llevado a su máxima tensión—se interponen dos tiempos y situaciones diversos, pero el narrador desaparece como nexo visible—conduce a la condensación excepcional del diálogo siguiente. Una simultaneidad opera en el diálogo de Higuera y Jaguar y en el de Teresa y éste. La interiorización supera todo lo previsto, puesto que es posible un puente imaginario entre Higuera y la muchacha:

—¿Te acuerdas cuando ibas a esperarme a la salida del colegio?
—dijo Teresa.

El Jaguar asintió. Caminaba muy cerca de ella, y a veces su brazo la rozaba.

—Las chicas creían que eras mi enamorado—dijo Teresa—. Te decían «el viejo». Como siempre estabas tan serio...

—¿Y tú?—dijo el Jaguar.

—Sí—dijo el flaco Higuera—. Eso. ¿Y ella qué había hecho todo ese tiempo?

—No terminó el colegio—dijo el Jaguar—. Entró a una oficina como secretaria. Todavía trabaja ahí.

—¿Y qué más?—dijo el flaco Higuera—. ¿Cuántos moscardones en su vida, cuántos amores?

—Estuve con un muchacho—dijo Teresa—. A lo mejor vas y le pegas también.

Los dos se rieron. Habían dado varias vueltas a la manzana. Se detuvieron un momento en la esquina, y sin que ninguno lo sugiriera, iniciaron una nueva vuelta.

(Pág. 340.)

La ciudad y los perros representa dentro de la literatura del Perú un enriquecimiento de la temática cultivada hasta hoy por sus creadores. La aparición de los problemas urbanos había quedado siempre relegada en importancia ante la rica tradición de la novela rural, ante la fuerza siempre actual del criollismo, a la inversa de lo que sucede

desde hace tiempo con la narrativa de Chile, Méjico y Argentina. Al respecto, es interesante señalar el juicio de Ricardo Latcham: «El costumbrismo todavía domina en un fuerte sector de la novelística nacional, pero la preocupación de los nuevos escritores por la existencia urbana es un signo promisorio de la mayor complejidad de sus métodos estilísticos y de la técnica empleada... Sin embargo, no ha aparecido recientemente ninguna gran novela de la capital peruana que supere a las que continúan la línea del criollismo campesino» (4).

La novela premiada por Seix Barral es, pues, esa gran novela que viene a señalar un camino propicio para el desarrollo de formas más modernas en el novelar. Como había sucedido a la narrativa europea y norteamericana, también el creador hispanoamericano sintió la insuficiencia de los procedimientos que servían para captar la realidad cada vez más confusa y enmarañada de su contorno inmediato. El quiebre de la unidad temporal, la desatención a la linealidad de las historias, la multiplicidad de puntos de vista, la aparición de narradores objetivos, terminaron por darle un matiz nuevo y enriquecido a la novela. Así Vargas Llosa viene a sumarse al camino señalado por Mallea y Arlt en Argentina, por Manuel Rojas y José Donoso en Chile, por Carlos Fuentes y Agustín Yáñez en Méjico, y a colocar las letras de su país en auspicioso nivel. Como ellos, ha asimilado la influencia de la gran literatura norteamericana, especialmente de Faulkner, y como ellos, su problemática apunta a mostrar el destino del hombre y su realidad social sin compromisos de partidos o ideologías. Sin encubrir actitudes programáticas se le puede aplicar, genéricamente, lo afirmado por Henríquez Ureña: «gran parte de la mejor literatura de la América Hispana expone hoy problemas sociales, o al menos describe situaciones sociales que contienen en germen los problemas» (5).

En este sentido, no podemos dejar de anotar que la novela es un verdadero proceso al Colegio Militar y a las formas de la institucionalidad peruana. No es una crítica procaz, sino una mostración descarada; no una censura gruesa, sino un precisar la pauperización del contenido moral de ciertos núcleos humanos, lo que es absolutamente válido para toda Hispanoamérica, si descontamos la peripecia particular de la anécdota estricta—tal como lo es en otro sentido *La bahía del silencio*, de Eduardo Mallea—. Pero al mismo tiempo de constituirse en un grito de atención ante las formas particulares de la convivencia peruana, es un retrato del ser humano universal. No sólo la violencia—antes tópico de la novela de la revolución mejicana y hoy

(4) RICARDO LATCHAM: *Perspectivas de la literatura hispanoamericana contemporánea*. La novela. «Atenea» núms. 380-381 (Concepción, Chile, 1959); pp. 322.

(5) PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA: *Las corrientes literarias en América Hispana*. Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1949; p. 198.

medula de la vida privada, de la tragedia íntima de cada hispanoamericano—es exhibida sin piedad, sino la esencial soledad del ser humano, la impotencia frente a la injusticia, el problema de la supervivencia del más apto.

En último término, a Mario Vargas le interesa el hombre como posibilidad peculiar y única más que como motivo para exponer ideas. Fuertes o débiles, soberbios o tímidos, tigres en un jungla de cemento o vanas pajitas aventadas por el cierzo, sus personajes desfilan por la obra embarcados en el carro mágico de un estilo medido y a la vez poético, que confiere al idioma secretas resonancias y riquezas inéditas.
RAÚL-H. SILVA CÁCERES.

ALFONSO LÓPEZ QUINTÁS: *Metodología de lo suprasensible*. Editora Nacional. Madrid, 1964.

Hay quienes piensan que el futuro de la filosofía está en manos del pensamiento anglosajón, que se rige por un uso moderado de la razón—lo cual está en consonancia con la reducción de lo desmedido y de las afirmaciones globales, propio ya de nuestra misma época—. Esto sería verdad y no estorbaría esta otra afirmación: la que se refiere a la primacía del pensamiento alemán, desde el idealismo para acá. Aún perdura la influencia de Hegel. Y, a su hora, surgirá el sistema adecuado que ofrezca con anticipación los hallazgos posteriores de la historia y de la política.

La obra que presento sumerge sus intenciones dentro de las corrientes más europeas del pensamiento actual, a las que asume, recogiendo las aspiraciones legítimas que laten en medio de afirmaciones ya rebasadas y hallazgos incompletos. La obra se ha publicado en la misma colección que incluye *Naturaleza, Historia, Dios*, de Zubiri, y otros libros de actualidad científica. El autor, formado en Alemania, es una de las mentes jóvenes mejor preparadas de nuestro país.

El libro se abre con una cita de Rilke: «Somos abejas de lo invisible.» Palabras llenas de sentido que contienen, al modo poético, una referencia a ciertas zonas de realidad inaccesibles al conocimiento *objetivista*, que sólo utiliza el método experimental, por atenerse nada más que a «realidades mensurables y asibles, objeto posible de verificación universal».

Suena la hora de que la filosofía no se vea injustamente privada de una esfera de lo real. Para lo cual se ha de elaborar una Lógica com-