

# MARIO VARGAS LLOSA

---

VOZ VIVA DE AMERICA LATINA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO / DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL

UNION DE UNIVERSIDADES DE AMERICA LATINA

## INTRODUCCIÓN

por José Emilio Pacheco

### I

No existe un "auge" vertical y generalizado de la literatura iberoamericana, pero algunos de los escritores más significativos de nuestra época escriben en español y en portugués. Herederos de siglo y medio de conflictos entre la estética y la ética, entre las sucesivas actualidades del arte y el permanente atraso de Iberoamérica, entre nacionalismo y universalidad, estos poetas y novelistas han integrado en sus obras todas las contradicciones y las tensiones, han entendido definitivamente que la emancipación literaria sólo puede lograrse por medio de la calidad literaria.

Latinoamericanos, no pueden escribir como europeos, entre otras cosas porque tienen la voluntad de no cerrar los ojos ante la miseria y la explotación de las mayorías nacionales; porque nos falta el gran pasado literario de otros países y muchas de nuestras realidades todavía esperan que la literatura las explore y descubra. Latinoamericanos, tampoco pueden escribir como si el movimiento moderno no existiera, como si no los determinasen las mismas fuerzas políticas, sociales, tecnológicas operantes en el resto del mundo; como si la cultura universal no fuera derecho de conquista para todos los hombres.

Carlos Fuentes dijo alguna vez que en nuestro continente el novelista tenía que ser simultáneamente un Balzac y un Michel Butor. Y crear al mismo tiempo su propia tradición y su vanguardia ha sido la tentativa —cada vez más efectivamente realizada— de Mario Vargas Llosa en las tres novelas que conocemos hasta ahora. José María Valverde lo entendió desde un principio al subrayar en el prólogo de *La ciudad y los perros* su incorporación "de todas las experiencias de la novela de vanguardia a un sentido clásico del relato: clásico en los dos puntos básicos del arte de novelar: que hay que contar una experiencia profunda que nos emocione al vivirla imaginativamente; y que hay que contarla con arte..."

### II

Aunque la historia de casi todo escritor importante es la historia de sus cambios de estilo, el primer libro ya suele contener todos los rasgos que se amplificarán y definirán en lo porvenir. Probablemente ni el autor ni sus comentaristas crean ahora que en *Los jefes* —cuentos escritos entre los dieciséis y los dieciocho años— está germinalmente el Vargas Llosa de su madurez. No sólo porque lo más obvio: el raro don de saber contar una historia, sobrevive a

todas las limitaciones del aprendizaje, sino también porque allí están varias líneas que retoma en sus libros futuros. La lucha por la supremacía, por ser el "hombre fuerte" que se imponga al grupo o a la colectividad (en el cuento "Los jefes"), las leyes intangibles del machismo ("El desafío"), el repudio por dividir a los hombres en *buenos* y *malos*, así como la visión trágica de la irresponsabilidad ("El hermano menor"), las presiones que ejerce el círculo de amigos, la hipocresía, el triunfo que es más perfecto porque se calla ("Día domingo"), la traición individual y la venganza solidaria de la pandilla ("Un visitante"), el carácter absurdo de la crueldad ("El abuelo"). Además en *Los jefes* aparecen esbozados algunos recursos estilísticos como el de incluir diálogos pretéritos que complementan sin transición el relato presente [p45], procedimiento que se usará en el epílogo de *La ciudad y los perros* y en muchas partes de *La Casa Verde* —uno de sus protagonistas Lituma, ya es personaje incidental en "Un visitante". Éste y los dos primeros cuentos transcurren en Piura o sus alrededores; "Día domingo", en la zona limeña de Miraflores, atmósfera de los capítulos que en *La ciudad y los perros* cuentan la adolescencia de Alberto, y ámbito sobre todo de *Los cachorros*: el libro más reciente —y también el más flaubertiano— de Vargas Llosa quien vuelve al clima de sus primeras creaciones para verlo desde la perspectiva que le han dado sus novelas mayores.

*Los cachorros* es una tragedia, una encarnación de la fatalidad referida por un narrador que se multiplica y subdivide sin apartarse jamás: el coro de amigos —Choto, Chingolo, Mañuco, Lalo— del protagonista, *Pichula* Cuéllar. El coro lleva la acción, la comenta y puntúa, y causa ciegamente el desenlace. Pero antes nos introduce en la novela —como si fuéramos uno más de esos culpables que se ignoran culpables— mediante una intensidad sin pausa ni fisura; al grado de que todo el libro parece una sola frase alternativamente irónica, tierna, cruel, compadecida, inmutable; una frase que absorbe diálogos y acciones, que al cambiar las personas gramaticales y los tiempos del verbo hace que la realidad se mire desde afuera y desde adentro del grupo, lleva los hechos al momento en que ocurren —el instante de la lectura, con todas las posibilidades abiertas— o los sitúa en la irreversibilidad del pretérito. Partiendo de un espacio de la niñez

Todavía llevaban pantalón corto ese año, aún no fumábamos, entre todos los deportes preferían el fútbol y estábamos aprendiendo a correr olas, a zambullirnos desde el segundo trampolín del *Terrazas*, y eran traviesos, lampiños, curiosos, muy ágiles, voraces...

el libro recorre en seis capítulos infancia, adolescencia, juventud, y termina con el presagio del deterioro:

Eran hombres hechos y derechos ya y teníamos todos mujer, carro, hijos que estudiaban en el Champagnat, el Inmaculada o el Santa María o se estaban construyendo una casita para el verano en Ancón, Santa Rosa o las playas del Sur, y comenzábamos a engordar y a tener canas, barriguitas, cuerpos blandos, a usar anteojos para leer, a sentir malestares después de comer y de beber y aparecían ya en sus pieles algunas pequi- tas, cicatas arruguitas.

Cuéllar entra en el colegio marista, se vuelve el primero de su clase, ingresa en el equipo de fútbol. Un día Cuéllar está en los baños del edificio cuando el perro *Judas* se desencadena, se arroja contra él y lo castra. Al volver de la clínica disfruta de grandes consideraciones y de mimos. Pero su compañero Gumucio le inventa el apodo de *Pichula* [un eufemismo para referirse al pene de los niños]. La violencia verbal lo excluye de la normalidad, lo marca para siempre, perpetúa y consagra la emasculación.

De nada servirá quejarse o darse de golpes. El apodo saldrá a la calle y se difundirá por los barrios de Miraflores. Los intereses del grupo pasan del fútbol y el cine a las muchachas y el baile. Cuando sus amigos piden a Cuéllar que se busque él *también* una novia, cometen otro acto de violencia, menos feroz pero más terrible que las novatadas de *La ciudad y los perros*. La presión continúa. Cuéllar se vuelve huraño y lacónico, hace escándalos para probar su virilidad ante los demás, para que los demás no se aparten de él. Cambia al conocer a Teresita Arrarte. Dice que lo van a operar. No es posible; hay que tener valor. Y sin embargo el círculo insiste en que se le declare a Teresita. Cuéllar no se decide: Tere comienza a andar con Cachito.

Víctima de la hipocresía, víctima de los otros que lo obligan a aceptar su código, Cuéllar volverá a tratar de probarse que él *también* es muy macho: corre olas, pelea en cantinas, juega carreras de automóviles, maneja con ojos vendados, manos atadas al volante. Los amigos se reciben de ingenieros, se casan, el grupo se disuelve. Porque ninguno de ellos quiere que lo confundan con *Pichula* Cuéllar: "Su carro andaba siempre lleno de rocanroleros de trece, catorce, quince años... Ya está, decíamos, era fatal: maricón." Y no obstante, Cuéllar no rompe las leyes de la tribu y sigue haciendo escándalos de macho, e incapaz de aceptarse continúa hasta que se mata en las curvas de Pasamayo.

### III

Como meditación activa sobre la adolescencia —y sobre las relaciones humanas y los valores primitivos que aún perduran en nuestros países— *Los cachorros* enriquece la visión más compleja que hay en *La ciudad y los perros*. La técnica es muy distinta porque en ningún libro de Vargas Llosa el experimento estilístico y estructural se plantea como un absoluto sino como una forma orgánica inseparable de sus distintos materiales narrativos.

Cuando el relato se da por otros medios, particularmente los visuales, la novela tiende a ser cada vez más un género poético, una experiencia de lenguaje. Vargas Llosa cree venturosamente en la novela novelesca, como la entendieron los grandes maestros del XIX; pero sabe que la restauración del pasado es imposible, tan imposible como ignorar que Joyce y tantos otros hallaron nuevos módulos de escritura: nuevas formas de percibir la realidad. Aunque sus novelas pueden ser leídas y disfrutadas por el interés que se desprende del argumento, el poder de recrear las atmósferas de encierro o aire libre, la riqueza y variedad de su escritura, tal vez se quede a medio camino el lector de Vargas Llosa que no emprenda un vicario trabajo de creación y haga de cada libro su novela. Paradójicamente

los novelistas nunca han exigido de nosotros y de nuestra "voluntaria suspensión de la incredulidad", tanto como ahora, cuando leerlos demasiado y demasiado de prisa y acaso debiéramos disciplinarnos para leer menos y leer mejor.

De Vargas Llosa se diría que no escribe para quienes van a leerlo sino para aquellos que van a releerlo. Se empeña en anular las distancias, sitúa al lector en el núcleo mismo de los hechos, lo compromete con una realidad verbal que, como la otra, admite varios niveles de interpretación y entendimiento. *La ciudad y los perros* puede ser, ha sido ya, muchos libros: novela de la adolescencia, contra la adolescencia, contra los padres, corte vertical de un momento peruano, alegato contra el militarismo, alegoría del mundo presente (y la violencia y el enfrentamiento entre pobres y ricos, fuertes y débiles, blancos y no blancos), o interrogación en fin acerca del paso del hombre sobre la tierra y el sentido final de nuestras acciones. Lo importante es no olvidar que el libro es en primer término una novela. Como tal *La ciudad y los perros* consta de dos partes de ocho capítulos cada una y un epílogo de tres, todo ello ramificado en cerca de ochenta subcapítulos: círculos concéntricos que avanzan y retroceden sin interferirse, bajo un orden riguroso que ya no es el de la simple alternancia entre dos tiempos que corren paralelos y terminan encontrándose y confluyendo.

Mil quinientos alumnos de todas las clases sociales y de todas las regiones enemigas habitan el Colegio Militar Leoncio Prado. Tienen de trece a dieciséis años. De hecho son prisioneros porque casi nadie va allí por su voluntad: a unos los mandan para que se reformen, a otros para que se endurezcan. Afuera está la ciudad a la que volverán cuando hayan terminado el aprendizaje de la servidumbre militar —de lo que menos se parece a la igualdad y a la libertad y es la metáfora de nuestras sociedades rígidamente divididas en castas. La disciplina es el arte del discípulo. Lo que estos jóvenes aprenderán de los oficiales se halla descrito con largueza en la segunda parte de *La ciudad y los perros*. Pero antes de que aspiren a convertirse en cadetes, en hombres, tendrán que pasar por los atroces ritos de iniciación: ladrar, morderse, beber orines... porque el sistema es la violencia institucionalizada y jerarquizada, y quien la experimenta la retransmitirá en todas direcciones: contra los cadetes que lo humillaron, contra sus compañeros, contra los *perros* que lleguen el año próximo. La venganza —uno de los temas centrales del libro— recibe una aprobación unánime en el colegio. Sólo hay un tabú que se yergue ante oficiales y cadetes: la delación, la alteración de la complicidad.

En un mismo grupo coinciden dos personajes opuestos: Ricardo Arana, el Esclavo, y otro a quien sólo conoceremos como el Jaguar. Alberto se halla entre uno y otro, es el mediador entre el poder representado por el Jaguar y la indefensión que encarna en el Esclavo. El Jaguar llegó al Leoncio Prado con una certeza: "Hay que defenderse." No quiso ser víctima: tuvo que convertirse en verdugo. Antes ya había tenido un conocimiento físico de la violencia. Huérfano y pobre, aprendió a robar con un buen ladrón, el Flaco Higuera, hasta que ambos tuvieron que someterse a una banda que acabó traicionada por otra mayor. La vida del Jaguar nunca fue grata ni justa. En su memoria hay un solo recuerdo limpio y dulce: el de Teresa, una niña que fue su vecina y a la que perdió de vista antes de entrar en el Leoncio Prado. Allí, en el momento mismo de las novatadas, el Jaguar creó el mito de su poder. Aunque lo golpearon como a los demás, el serrano Cava asegura que el Jaguar venció a los cadetes que intentaban someterlo. Creó el Círculo como asociación defensiva de *perros* contra cadetes. El teniente Gamboa lo deshizo. El Jaguar volvió a reconstruirlo en escala menor con el Boa, el Rulos y Cava. El no es un perro, es un Jaguar, impone respeto, miedo, odio. No es un animal lastimoso

como la *Malpapeada*, la perra semiadoptada por el Boa que resistirá las torturas y volverá a lamer a su amo. Ni como la vicuña de los patios, el animal triste contra el que se hacen apuestas de tiro al blanco y que cuando siente las piedras que la golpean se aparta lentamente de los tiradores como una expresión neutra. ("Se parece a los indios", piensa Cava.) En todos los episodios —intento de violación de un muchacho, violación y muerte de una gallina, masturbaciones colectivas, pleitos en el estadio y en el cine— el Jaguar desempeña con naturalidad su papel de jefe, de héroe, de "hombre fuerte": el dictador de su año y de su cuadra.

La pirámide social se reconstruye aquí por otra violencia, no muy distinta de la de afuera. El Jaguar llega a lo más alto. Después de todo, él también es un blanco. En el último estrato queda Arana, el Esclavo. Ganó este nombre en los primeros días, cuando golpeado por el Jaguar se arrodilló y suplicó. Respuesta: "Me das asco. No tienes dignidad ni nada. Eres un esclavo." Arana fue un niño que creció con su madre y su tía y sólo conoció a su padre a los siete años. Entonces descubrió también los golpes y la fuerza. Ya adolescente, aceptó que lo enviaran al Colegio: "Te han creado como a una mujerzuela pero yo te haré un hombre. . . Tres años de vida militar te templarán el cuerpo y el espíritu."

Su culpa no es sino haber aceptado que lo encerrarán allí donde resulta un extranjero, un marginal que juega en un sistema de valores no suyos. Carente hasta de los recursos de la astucia, el Esclavo sería un antihéroe si no fuera porque en un mundo regido por la brutalidad, la cobardía es un heroísmo. Y él tiene el coraje de aceptarse como lo que es, no trata de endurecerse contra la propia naturaleza blanda. Nadie elige ser quien es pero todos tienen que elegirse en un acto libre y voluntario como lo que son íntimamente. Elegirse no es aceptarse en el quietismo. Somos incompletos, caricaturales, perfectibles. Podemos vencernos a nosotros mismos dentro de lo que somos, pero no podemos ser otros. Arana entiende claramente que en el Leoncio Prado como en la zoología las especies son comunicables. La oveja no pasará nunca por lobo, las vicuñas no serán nunca jaguares.

Su estancia en el Colegio es un insaciable recuento de humillaciones. La solidaridad no rige para con el extraño. Arana no tiene nada que ver con los demás pero los otros necesitan de él, porque la hombría del grupo se mide con respecto a la debilidad del Esclavo. Su mansedumbre de oprimido incita a mayores abusos de los opresores. El perdón de las ofensas no llevará a los soberbios a compartir su poder con los humildes. Aquellos que han instaurado la violencia —la desvalorización del ser humano— sólo podrán dejar de ser violentos por un acto tan radical que invierta los extremos y cambie a los dominados en dominadores. Pero el Esclavo no es un revolucionario. Su rebelión y su venganza tendrán que cumplirse dentro de la pasividad. O bien, si no puede enderezar su cólera contra los demás ¿la dirigirá contra sí mismo?

Alberto pertenece a la burguesía de Miraflores. Hijo de un matrimonio a punto de disolverse, su padre se libra de él dándole dinero y luego enviándolo al Leoncio Prado con el pretexto de que sus malas notas en la escuela comprometen el orgullo familiar. Alberto acepta: "Yo no quiero ser militar pero aquí se hace uno más hombre. Aprende a defenderse y a conocer la vida." A cambio de monedas y cigarros Alberto escribe cartas para las novias de sus compañeros y novelitas pornográficas de cuatro páginas. Tiene sus propias armas: con el cinismo, la agresión verbal y la seguridad de su clase, encubre una posible mitad de Esclavo que lo lleva a simpatizar con Arana: "Tú eres como un perro. A tí te ha fregado [el Jaguar]. . . O comes o te comen, no hay más remedio. A mí no me gusta que me coman."

#### IV

Faltan pocos meses para que el grupo salga del Leoncio Prado cuando todos quedan detenidos hasta que se descubra quién robó un examen. Para el Esclavo la salida es inaplazable: ha hecho, y no ha podido cumplir durante cuatro semanas, una cita que representa algo más: su propia afirmación como hombre. La vez anterior quedó encerrado por ayudar a Alberto en una prueba y pidió a éste que fuera a disculparlo. Comenzó allí la cadena de las equivocaciones: Arana no sabe que Tere salió con Alberto. Ambos ignoran que Tere fue el amor de la infancia y pubertad del Jaguar.

Arana delata a Cava ante el teniente Huarina quien representa para los oficiales lo mismo que el Esclavo para los cadetes. Se suspende la consigna. Cava es degradado y expulsado; vuelve a la miseria de que salió, él, que pensaba hacerse miembro del ejército. Alberto se siente solidario: alguien ha traicionado a todos. Pero él ha traicionado a Arana (no Tere, con quien el Esclavo cruzó nada más unas cuantas palabras) y piensa que está con ella y que lo sabe todo. Cuando llega resuelto a mostrar al Esclavo como un delator, Alberto encuentra sola a Tere: la delación fue inútil.

Durante unas maniobras con fuego real Arana cae herido, tres días más tarde muere. En la reunión de Oficiales se dictamina que todo fue un accidente. Pero la bala llegó de atrás: Arana la recibió en la nuca. Su muerte trastorna a Alberto. Deja de ver a Tere porque no le importó que muriera quien estaba enamorado de ella y quería salir para verla. Habla con el teniente Gamboa y dice que al Esclavo lo mató el Jaguar para vengar a Cava. Alberto no tiene pruebas. A fin de que lo crean denuncia la corrupción que hay en las cuadras: se cometen robos, se trafica con todo, los roperos guardan alcohol y naipes. Gamboa detiene al Jaguar. El capitán Garrido dice a Alberto que la historia cae por su base: nadie denunció a Cava, el teniente Huarina asume la responsabilidad del descubrimiento. Alberto responde: el Jaguar estaba detrás de Arana en el asalto del cerro. Gamboa lo comprueba al reconstruir la formación. Garrido intenta frenarlo —el escándalo los perjudicaría; ambos quieren ascender y hay pocas plazas— pero Gamboa sigue adelante; catea las cuadras y dicta sanciones. Aunque el Jaguar, en el calabozo, niega haber matado, Gamboa no retira el parte. Los superiores lo amenazan. El coronel-director desarma a Alberto: todo es fruto de su imaginación —como las novelitas pornográficas descubiertas al registrar las cuadras, Alberto claudica: él no dirá nada, mantendrá intacto el prestigio de las instituciones y desde luego el puesto de los oficiales; a cambio, el coronel quemará las novelitas, no comprometerá el apellido honorable, la tradición familiar ilustre.

Encerrado por azar en la misma celda, Alberto se enfrenta al Jaguar. Gamboa los separa, les exige silencio y ordena se reincorporen a su sección. Alberto se entera de que el Jaguar no sabía que el Esclavo denunció a Cava. Regresan a la cuadra. Los muchachos atribuyen al jefe, al Jaguar, la otra delación —ya que en cuanto lo metieron al calabozo, Gamboa supo lo que había en los roperos— y lo golpean entre todos y luego lo aíslan. Pero él no abre la boca para acusar a Alberto porque el Jaguar no es un soplón —"lo más asqueroso que puede ser un hombre. No hay nada más bajo y repugnante".

Cuando Gamboa sale para ser trasladado a una guarnición indeseable, el Jaguar le confiesa que él mató a Arana porque deseaba librar a los otros de alguien capaz de arruinar a un compañero por conseguir un permiso. Pero se equivocaba sobre los cadetes que él enseñó a ser hombres y luego lo traicionaron sin ocuparse de averiguar la verdad:

Le juro que en el fondo no sé cómo lo hice. Yo había pensado pegarle, darle un susto. Pero esa mañana lo vi, allí al frente, con la cabeza levantada y le apunté. Yo quería vengar a la sección, ¿cómo podía saber que los otros eran peor que él, mi teniente?

Sin embargo, el caso está liquidado. El ejército no quiere saber nada. Gamboa absuelve, el Colegio absuelve, el Jaguar absuelve: ha podido comprender a Arana ("no éramos sus compañeros sino sus enemigos") e incluso a Alberto: aunque delató lo hizo por vengar a un amigo. El Jaguar reencontrará a Teresa, se casará con ella, trabajará en un banco, Alberto volverá a la normalidad de Miraflores, estudiará en los Estados Unidos, será como su padre. Arana no podía salir con vida porque —incapaz de fingir ser quien no era o convertir a los demás en cómplices— difícilmente encontraría mucho sitio en el mundo.

El verdadero desenlace queda en el aire y es esta ambigüedad —no el hecho de que los tres hayan conocido a Teresa— otro aspecto fascinante o irritante de *La ciudad y los perros*. Cada quien puede encontrar datos para el final que le parezca adecuado: crimen, accidente, suicidio. Porque no se trata de una novela policial —género por definición unívoco— sino de una novela trágica. No de saber quién es culpable sino por qué no somos inocentes, por qué actuamos cuando actuamos, por qué —como dice el epígrafe del libro— somos mentirosos de nacimiento.

El Jaguar confiesa ante Gamboa que mató a Arana por haber denunciado a Cava [p326], y sin embargo no mentía cuando declaró a Alberto [p306] que ignoraba la delación. De saberlo el Jaguar todo el grupo estaría enterado y hubiera emprendido un castigo colectivo, no necesariamente mortal, contra *débil* Esclavo a quien el *poderoso* Jaguar no tenía necesidad de matar por la espalda. ¿Lo mató por celos de Tere? El Jaguar dejó de verla durante los años que estuvo en el Leoncio Prado. Arana tampoco sabía nada del Jaguar respecto a Tere: en su encuentro con la muchacha (encuentro que sólo conocemos oblicuamente pues la novela no los presenta nunca juntos), no hubo tiempo para las confidencias que son materia y fruto de la intimidad. Lo que pasó durante las maniobras fue, pues, el desenlace de un conflicto que se gestó en el Leoncio Prado. Personaje en quien confluyen todos los dramas, Tere está completamente al margen del verdadero engranaje.

La muerte es lo único cierto, lo demás es tan ambiguo que hasta la hipótesis del suicidio parecería justificable si no fuera porque sabemos [p214] que Arana recibió el balazo en la nuca. No obstante, en esas condiciones, con el Jaguar a su espalda y con posibles motivos para matarlo, el suicidio, —la única venganza de que el Esclavo era capaz— representaba el mejor medio de hundir al Jaguar, de hacer que el padre de Arana se sintiera eternamente culpable por haberlo enviado allí, de poner en crisis la odiada institución del Colegio.

Arana era la piedra de toque. Como la virilidad colectiva se definía por oposición a él, con su muerte todo se viene abajo, cada uno se ve obligado a elegir, se desencadena sobre el Colegio una tempestad que ni el más fuerte hubiera aspirado a desatar; ceden las reputaciones y las máscaras, aparecen tras las grandes palabras el pequeño egoísmo, el anhelo de conservar el empleo, el brillo del apellido, el prestigio social. Pero ante todo se quebranta la solidaridad en la cuadra y el Jaguar reemplaza a Arana como objeto del desprecio plural, y si antes fue verdugo culpable ahora es víctima inocente de sus propios seguidores que lo condenan por soplón, por lo que más desprecia el Jaguar. El Jaguar pierde la voluntad de poder: trabajará en un banco para que no se cumplan las predicciones de todos (incluso de Alberto: "Serás toda tu vida un delincuente, te meterán a la cárcel tarde o temprano."), será un hombre de bien que acepte el código de los hombres de bien. En

los dos últimos meses del Colegio el Jaguar vive en miniatura —para nosotros, no para él— toda la historia de los fuertes, pasa de la guerra de las Galias a los Idus de Marzo, del 18 Brumario a Santa Elena, del Culto de la Personalidad al xx Congreso.

¿O mató al Esclavo una bala perdida, disparada por otro, y el Jaguar se echa la culpa a fin de demostrarse que es superior, que es como cree ser, y esta íntima victoria (como la del personaje del cuento "Día domingo") es la misma que lo lleva a soportar la vejación y la traición antes que decir que él no es culpable, que Alberto fue quien delató lo que pasaba en las cuadras?

¿O su desprecio por Arana era tanto que al tenerlo al alcance le disparó tan instintivamente y ciegamente como antes había cubierto de ladillas a la *Malpapeada* y luego quiso engrandecerse y ennoblecer, de acuerdo con el código del machismo, el crimen absurdo, y dijo que todo fue por la sección y por su amigo Cava y que un delator no merece vivir?

Todo lo que los personajes hicieron a otros fue a la postre hecho contra sí mismos. Nadie salió ileso. Pero en Alberto cumplió su misión el Colegio: lo endureció y lo hizo flexible. Denunció al Jaguar, descubrió las ventajas de quedarse callado, permitió la caída y humillación del Jaguar sin decir que el soplón era él mismo. ¿Por qué hizo lo primero: culpa por haber traicionado a Arana, espíritu de justicia, odio al Jaguar, creencia en el mito del jefe a quien es atribuible todo lo bueno y lo malo que sucede en el mundo? No importa. En el mundo de los amos blancos y los señores de la tierra tendrá Alberto un momento el prestigio de su paso por el Leoncio Prado. Luego ya no se acordará o el recuerdo limará las asperezas, convertirá en dos años de vacaciones la temporada en el infierno.

## V

Si *La ciudad y los perros* es la novela de Lima, *La Casa Verde* es el libro de las selvas y los desiertos peruanos. Transcurre en un presente continuo que recoge, dispersa y vuelve a unir acontecimientos ocurridos en un lapso de treinta a cuarenta años y en dos escenarios principales: Piura, situada en el desierto de Sechura entre los Andes y el Pacífico, y Santa María que se alza en la desembocadura del Nieva con el Alto Marañón, dos ríos que abrazan la ciudad y son sus límites.

Se divide en cuatro partes o libros y un epílogo. Cada libro consta de un prólogo y cuatro capítulos a su vez repartidos en cinco subcapítulos hasta el fin de la segunda parte, y en cuatro en los libros restantes y el epílogo. Se ha dicho que *La Casa Verde* incluye cinco novelas en una sola. Con todo, las historias mayores pueden reducirse a tres que se ramifican y subdividen en muchas otras. Las tres historias serían las que se refieren a las parejas más importantes: Anselmo y Antonia, Fushía y Lalita, Bonifacia y Lituma. Mientras que Anselmo y Fushía no se encuentran jamás, los otros se entrecruzan, se apartan, se reúnen, viven en ósmosis constante y en interminable fluidez. Las tramas se hallan de tal modo interrelacionadas —o forman una sola figura que se desdobra en espejos y en ecos— que debemos aceptar las reglas del juego propuestas por el autor como el único medio de lectura posible. Sólo se puede entrar en *La Casa Verde* leyéndola como se escribió: palabra por palabra. El apresuramiento o el salteo sustituyen por la confusión la experiencia de la lectura. Cada parte contiene, presupone, enmaraña y dilucida a las otras. Pero aunque cada una de las historias principales podría servir de tema a un libro independiente, la multiplicidad prohíbe todo intento de resumen. Fuera de su contexto las anécdotas son como la piel desprendida de la carne que recubre. Así, a lo más que se puede aspirar es a describir en sus líneas más generales lo que sucede en la novela.

Bajo la lluvia crepuscular de arena y el viento sofocante, Anselmo llega a Piura. Deja atrás un pasado ignoto en la selva. No tarda en hacerse aceptar; es agradable y toca el arpa con maestría. Compra un terreno en los arenales y edifica un prostíbulo pintado de verde que inmediatamente llena de "habitantes". La Casa Verde se convierte en el centro de la vida en Piura. Sobrevienen algunas catástrofes y el Padre García predica en contra del burdel a que atribuye los desastres del pecado.

Anselmo se enamora de Antonia y la rapta sin que nadie se entere de que la ha llevado a La Casa Verde. Antonia era la oportunidad de ejercer la piedad para las gentes de Piura. Abandonada misteriosamente y luego recogida por los Quiroga, cuando este matrimonio fue asaltado y muerto, Antonia quedó viva pero los gallinazos [zopilotes] le comieron los ojos y la lengua. Entonces la recogió una lavandera, Juana Baura.

El amor de Anselmo hacia Antonia estará condenado a la mudez, a la tiniebla, a la ignorancia de lo que piensa el otro ("Qué terrible no comprender chiquita, no saber nunca, no adivinar...") Los demás verán como un abuso criminal lo que Anselmo concibe en un desesperado anhelo de pureza. Antonia queda aislada con él en una torre, incontaminada, lejos de cuanto ocurre en la misma Casa Verde. Antonia muere al nacer su hija. El padre García aprovecha la indignación colectiva y logra que sea incendiada La Casa Verde. Pero esto puede ser una leyenda de la noche pirana, una conseja levantada para molestar al Padre García.

Muerta Antonia, destruido el burdel, Anselmo se convierte en una sombra: un viejo tañedor de arpa en la Mangachería —la corte de los milagros en donde se agrupan vagabundos, mendigos, artistas— que luego forma una orquestita con el Bolas y el Joven Alejandro. Hasta que su exilio termina y es contratado por su hija, la Chunga —educada por la misma Juana Baura en la desconfianza de los hombres— que levanta una segunda Casa Verde, alta, sólida, con muros de ladrillo y techos de calamina. De agonista, Anselmo se transforma en simple testigo de lo que ocurre. Cuando muchos años después muere Anselmo, el Padre García tendrá oportunidad de mostrar la compasión cristiana que yacía bajo su fanatismo.

Por su parte, Fushía al salir de la cárcel en que injustamente lo confinaron, llegó a la Amazonía peruana dispuesto a hacerse fuerte y rico y a traicionar a todos. No tiene miedo: "porque los pobres que tienen miedo se quedan pobres toda la vida". En su viaje de Brasil a Iquitos Fushía conoce a Aquilino e inician una amistad que prevalecerá hasta lo último. Luego se asocia con un potentado local, Julio Reátegui ("él ponía la plata y yo el pellejo"), para comprar caucho y pieles a los indios huambisas y aguarnunas. Fushía se lleva a Lalita, de 15 años, y la prostituye con Reátegui. Alguien —¿la madre de Lalita?— denuncia que trafican con caucho, material estratégico durante la guerra, embalando el jebe como tabaco, con mucho talco para quitarle el olor. Reátegui tiene dinero suficiente para quedar a salvo. Fushía huye a territorio indio, al "diluvio de lianas, matorrales, árboles de ramas tentaculares y altísimas crestas". Se adueña de una isla en el río Santiago y forma una banda de huambisas para quedarse por la fuerza con el jebe y los cueros de los chuncos que Reátegui ya había pagado de antemano. Convertido en el señor de la selva Fushía tiene incluso un harén de niñas indígenas. La podredumbre del poder y el proceso de perderlo, cobra una expresión visible en la lepra que va carcomiendo a Fushía. También Lalita ha envejecido. Harta de la brutalidad y la final impotencia de Fushía, Lalita huye con el práctico Adrián Nieves y se lleva consigo a su hijo. Tiempo después los soldados van a atacar la isla de Fushía pero la encuentran desierta: Fushía ha emprendido el último viaje con Aquilino, navegación de treinta días por las corrientes de la selva hasta desem-

bocar en el leproso de San Pablo. Allí se convertirá en un "mon-toncito de carne fétida y sangrienta". ("Pero nosotros no sentimos ni con el sol ni cuando está nublado, nunca sentimos nada. Olemos lo mismo todo el tiempo y ya no parece que apestara, sino que así fuera el olor de la vida...")

La tercera historia es la de Bonifacia y el sargento Lituma. Bonifacia es el nombre que dan las monjas de la misión de Santa María a una niña, probablemente hija del cacique Jum que, alentado por dos maestros de escuela, trató de fundar una cooperativa para vender el caucho directamente en Iquitos y librarse de los intermediarios explotadores. Reátegui, entonces gobernador de Santa María, ordenó que lo colgaran de un árbol, lo reparan y le quemaran las axilas con huevos calientes. Pero el mismo Reátegui salvó a Bonifacia de ser violada o muerta y la entregó a las religiosas. Bonifacia llegó a ocupar un sitio distinguido en el hospicio, hasta que un día alentó la fuga de otras niñas, a quienes las monjas acababan de capturar con ayuda de los soldados, para enseñarles a hablar español, deletrear, sumar, coser y bordar. La obstinada abnegación de la Madre Angélica y la Madre Patrocinio resulta inútil porque las niñas ni pueden regresar a la edad de piedra de las tribus ni integrarse a la sociedad peruana, en la cual terminan como sirvientas o como prostitutas.

Expulsada de la misión Bonifacia se refugia en casa de Lalita y Adrián Nieves, y éstos favorecen su matrimonio con el sargento Lituma. Recién casados se trasladan a Piura, donde Lituma se reincorpora a su grupo: los *Inconquistables* (Josefino, El Mono y José), héroes nocturnos de la Mangachería y asiduos de La (segunda) Casa Verde. El matrimonio comienza a deteriorarse. Lituma concurre a La Casa Verde y desafía a jugar ruleta rusa a un hacendado, Seminario, que provocó a los *Inconquistables*. Muere Seminario, Lituma va a la cárcel y al volver años más tarde pregunta por Bonifacia: "Se ha hecho puta, hermano —dijo Josefino—. Está en La Casa Verde."

Es que, preso Lituma, la muchacha cayó en manos de Josefino quien, traicionando la solidaridad de la pandilla, la obligó a abortar el hijo que Bonifacia esperaba de su marido y luego se dedicó a explotarla. Lituma se vengará golpeando a Josefino y arrojándolo de la hermandad de los *Inconquistables*, al tiempo que lo sustituye como explotador de Bonifacia —ahora conocida en La Casa Verde como Selvática. En la áspera narración de su viaje de una selva a otra selva, así como en la biografía de Lalita —mujer de Fushía, de Nieves y finalmente del Pesado, compañero de armas de Lituma—, está toda la imagen de la cosificación de la mujer en nuestras sociedades. Ello puede ser melodramático pero la realidad es también melodramática.

## VI

Como La Casa Verde, la novela experimenta continuas ampliaciones verticales y horizontales. La primera impresión de caos se desvanece al seguir adelante en la lectura y comprobar que el "desorden" está minuciosa, incluso rígidamente ordenado: es otro orden que ha sustituido lo lineal por lo oblicuo, el cuadrado por el triángulo, las paralelas por las diagonales, las rectas por la curva y la espiral. Así, en cada uno de los doce capítulos el primer subcapítulo narra los hechos que suceden en Santa María de Nieva [excepto los que pertenecen al III y al IV del libro Tres, desarrollados en la isla del Río Santiago], el segundo corresponde a la oscura saga de Fushía, revivida ante Aquilino en la Odisea al revés que lo conduce a la muerte y no al origen; el tercer subcapítulo se refiere a Anselmo y a La Casa Verde, el cuarto trata los acontecimientos de la selva,

el quinto habla de los *Inconquistables*. A partir del libro Tres los *Inconquistables* pasan al cuarto y último subcapítulo.

La escritura y el punto de vista varían en las distintas secciones: el mundo se nos muestra como lo perciben los personajes, y cada uno se define por sus propias palabras. Esta constante eficacia del diálogo es una de las bases en que descansa el buen funcionamiento del sistema narrativo elegido. Porque hay fragmentos que son orqueadas en que se reflejan épocas y lugares diferentes. En un solo párrafo se unen (a) episodios que están ocurriendo, (b) hechos que han ocurrido y (c) cosas que pasarán. Unas líneas de la p315 pueden ilustrarnos a este respecto:

[*Anselmo reflexiona antes del rapto de Antonia:*]

Y de nuevo la soledad, el arpa, el cañazo, emborráchate, tiéndete en la cama y hurga tú también, cava en la oscuridad, ¿tiene derecho a que la quieran?, ¿tengo derecho a quererla? ¿me importaría si fuera pecado? La noche es lenta, desvelada, hueca sin su presencia que mata las dudas. Abajo ríen, brindan y bromean, entre guitarras bulliciosas se insinúa el delgado silbo de una flauta.

[*Irrumpe sin marcar la transición el diálogo en el lecho de muerte con el padre García, treinta o más años después de lo que se refiere líneas arriba: y aquí ya se hace referencia a lo ocurrido tras el rapto:*]

Fue pecado, Anselmo, vas a morir, arrepíentete, tú no fue, Padre, no me arrepiento de nada salvo de que ella muriera. Y él, fue a la mala por la fuerza, tú no fue a la mala, nos entendíamos sin que me viera, nos queríamos sin que me oyera, las cosas eran lo que eran.

[*Varían los interlocutores, el tiempo, la escena, y no hay siquiera un punto y aparte:*]

Dios es grande, Toñita, ¿no es cierto que me reconoces? Haz la prueba, aprieta su mano, cuenta hasta seis, ¿ella aprieta? hasta diez, ¿ves que no suelta tu mano?, hasta quince y ahí sigue en la tuya, confiada y suave...

De esta manera los episodios afines se intercambian y se enriquecen. El procedimiento [que aparece inicialmente en *La ciudad y los perros*, p31-34] es de una gran flexibilidad y tiene entre otras variantes la del recuerdo que, al invocarlo, materializa lo recordado. Por ejemplo, durante el último viaje por los ríos amazónicos hacia el leproso, la pregunta:

—Pero eso ya me lo contaste al salir de la isla, Fushía —dijo Aquilino—. Yo me quiero que me digas como fue que te escapaste.

es contestada en retrospectiva *por* la escena misma, no por el interlocutor presente:

—Con esta ganzúa —dijo Chango—. La hizo Iricuo con el alumbre del catre. La probamos y abre la puerta sin hacer ruido. ¿Quieres ver japoncito?

O bien dos narraciones opuestas se contaminan, sucesos y personas se desdoblaron o se unifican como en las leyendas: el parto de Antonia se vuelve el aborto de Bonifacia:

Pero Josefino se lleva un dedo a la boca: nada de gritos, ¿no veía que había tantos vecinos?, ¿no los oía conversando? Como si no lo oyera, la Selvática chillaba con más fuerza y Josefino saca su pañuelo, se inclina sobre el camastro y le tapa la boca. Sin inmutarse, doña Santos sigue hurgando, manipulando diestramente los dos muslos morenos. Y ahí le había visto la cara. Padre García, y le comenzaron a temblar las piernas y las manos, se olvidó de que ella se estaba muriendo y que él estaba allí para tratar de salvarla, sólo atinaba a sí, sí, mirarla, no había duda: era la Antonia. Dios

mío. Don Anselmo ya no la besaba, derrumbado a los pies de la cama le ofrecía de nuevo su plata, doctor Zevallos, su vida, ¡sálvemela!, y Josefino se asustó, doña Santos, ¿no se había muerto. No fuera a matarla, no fuera a matarla, doña Santos y ella chist: se había desmayado, no más. Era mejor no haría bulla y acabaría más rápido, que le mojara la frentecita con el trapo. El doctor Zevallos le entregó el lavatorio con violencia, que hirvieran más agua, imbécil, lloriqueando en vez de ayudar. Está en mangas de camisa, el cuello abierto y, ahora, muy sereno. Anselmo no puede sujetar el lavatorio se le cae de las manos, doctor, que no se le muriera, rescata el lavatorio y a gatas se llega a la puerta, doctor, era su vida, y sale.

La estructura en espiral de *La Casa Verde* permite que las imágenes se alteren y recompongan con la fluidez de un calidoscopio. Habitantes de un plano que se aproxima a la imposible sucesión simultánea, los personajes coexisten con sus propias sombras, y a veces, dentro de un minuto perpetuo, están siendo lo que son, lo que fueron y lo que serán. Podemos apreciar sin dificultades la simultaneidad: a los cambios y retornos bruscos nos habitúan diariamente el cine, el periodismo y sobre todo la televisión.

Como *La ciudad y los perros*, *La Casa Verde* es una novela irreplicable que erige y destruye sus procedimientos. El gran interés experimental y la apertura que significan estos dos libros y *Los cachorros* no parecen haber sido lo suficientemente apreciados hasta ahora. Vargas Llosa se plantea dificultades profundas no por una estéril voluntad de virtuosismo sino por los prerrequisitos temáticos a los que no podía responder una construcción tradicional. Pero Vargas Llosa no es nada más un inventor de arquitecturas deslumbrantes que en otras manos podrían encubrir la incapacidad para lo que de veras importa en la novela: contar una historia, convertir los hechos en palabras. Junto a aquellas empeñadas en destruir las convenciones estilísticas hay en sus libros páginas admirables de narración clásica, lineal.

La geografía de *La Casa Verde* ha suscitado algunos equívocos. Ya es tiempo de decir que su relación con las novelas poéticas y didácticas de la selva no es muy distinta a la que existe entre el *Ulysses* y las novelas naturalistas. A *La Casa Verde* no se la *tragó la selva* porque no es un documento sino una creación, un fin en sí. Por otra parte la selva, el río, la montaña, la mina, los indios, los campesinos y los explotadores han pasado de moda como temas literarios; no, desgraciadamente, como realidades. ¿Puede la novelística excluirlos cuando el porvenir de Latinoamérica está a punto de decidirse menos en las ciudades que en los campos y en las sierras?

## VII

Como Darío emprendió un regreso a los orígenes y aprovechó la lección de los poetas medievales para darnos un idioma literario moderno, Vargas Llosa ha encontrado revolucionariamente la novedad de lo antiguo en los primitivos y en los heterodoxos de la tradición clásica española. Ya es común referirse al influjo de las novelas de caballería en sus libros. Quizá a éstas puedan añadirse las Crónicas de Indias que, como aquellas, son grandes representaciones capaces de dar la dimensión mítica junto con la realidad histórica de su tiempo. También en Vargas Llosa asistimos a la creación de una mitología peruana —en todo caso más próxima a los *Comentarios reales* que no a las *Tradiciones* de Ricardo Palma— pero una mitología en que lo legendario cumple una misión desmitificadora, y con violenta maestría se logra una *summa* capaz de abarcar en sus movimientos pendulares y resolver en una síntesis crítica elementos en apariencia tan opuestos como lo que representan *El Aleph* y el *Canto general* o como el *nouveau roman* y las películas de aventuras (o, mejor, el *serial*, el cine de episodios), la

épica y el melodrama, el *thriller* y la canción de amor. *La Casa Verde* anula muchas de nuestras supersticiones literarias, demuestra que la originalidad también se alimenta de saber unir, relacionar; ya que al escritor latinoamericano sólo puede serle ajeno aquello de lo que no ha sabido adueñarse y poner al servicio de sus fines.

“Claro —ha escrito en un ensayo excelente Mario Benedetti— son demasiadas posibilidades, demasiadas implicancias, demasiadas apetencias, como para que Vargas Llosa no pierda pie en alguno de sus impulsos, o sus materiales en alguna ocasión no lo desborden, o sus inquietantes recursos no caigan a veces en lo mecánico, o alguna tregua de la tensión no llegue a desequilibrar la coyuntura literaria. Exigir lo contrario sería casi inhumano. Sin embargo, me resisto a suscribir un lugar común que se está convirtiendo en una suerte de estribillo crítico: este intento es sin duda un buen anticipo de lo que será *algún día* la gran novela latinoamericana. Sencillamente, me niego. Creo que la gran novela latinoamericana ya está

escrita. ¿Qué literatura puede exhibir hoy un conjunto de equivalente calidad a *Los pasos perdidos*, *Pedro Páramo*, *El astillero*, *La muerte de Artemio Cruz*, *Hijo de hombre*, *Sobre héroes y tumbas*, *Rayuela*, *La Casa Verde* y *Cien años de soledad*? ¿Qué literatura puede exhibir el caso de un creador que, sobrepasados apenas los treinta años, haya escrito una novela tan adulta, tan rica, tan madura, tan incrustada en su territorio, tan pródiga en invención, como *La Casa Verde*?”

Universidad de Essex, enero de 1968

Mario Vargas Llosa: *La ciudad y los perros*. 343 pp. Barcelona: Seix Barral. 1963.—*Los jefes*. 138 pp. Buenos Aires: Jorge Álvarez. 1965. [La primera edición fue publicada por Roca en Barcelona, 1958].—*La Casa Verde*. 430 pp. Barcelona: Seix Barral 1966.—*Los cachorros* (*Pichula Cuéllar*). 105 pp. Fotografías de Xavier Miserachs. Barcelona: Lumen. 1967.