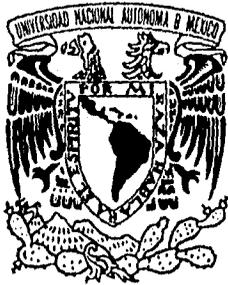


35
2 ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

**“DISTORSION ETICA Y EDUCATIVA EN
LA CIUDAD Y LOS PERROS:
SU CORRELATO TECNICO Y ESTILISTICO”**



TESIS

**PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS**

PRESENTA:

VICTOR MANUEL RAMOS LEMUS

ASESOR:

MTRO: ALONSO RAMON MALDONADO GRANIEL



MEXICO, D. F.

1996

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Boni y Trini, por supuesto.

INDICE

Marco Teórico.....	1
Capítulo I: Los dominios discursivos y la distorsión.....	12
1.- El discurso ético-práctico y disciplinario.....	12
1.1 El ámbito escolar.....	12
1.2 El ámbito familiar.....	31
2.- El discurso ético-religioso.....	41
3.- El discurso ético-patriótico.....	43
Capítulo II: Las figuras de la autoridad como figuras arquetípicas, y la distorsión.....	47
1.- Los sujetos de la enunciación del discurso ético-práctico y disciplinario y la distorsión.....	53
1.1 El ámbito escolar.....	53
1.2 El ámbito familiar.....	65
2.- Los sujetos de la enunciación del discurso ético-religioso y la distorsión.....	79

3.- Los <i>sujetos de la enunciación</i> del discurso <i>ético-patriótico</i> y la distorsión.....	87
Capítulo III: Impacto de la educación en los jóvenes.....	94
1.- Distorsión de los <i>dominios discursivos</i> inculcados.....	95
1.1 El discurso <i>ético-práctico y disciplinario</i>	95
1.2 El discurso <i>ético-religioso</i>	99
1.3 El discurso <i>ético-patriótico</i>	100
2.- Valores que rigen las relaciones de los cadetes.....	102
3.- La 'evolución' de los jóvenes.....	120
Conclusiones.....	148
Bibliografía.....	159

MARCO TEORICO

Llama la atención el hecho de que numerosos críticos han considerado que *La ciudad y los perros*, del novelista peruano Mario Vargas Llosa, pertenece a la tradición literaria de obras que se conocen con el nombre de *bildungsroman*¹, término que podría traducirse como 'novela de aprendizaje' o 'novela de desarrollo'. Este tipo de novelas se caracteriza por presentar el aprendizaje de un individuo o un grupo de individuos -generalmente jóvenes- a insertarse en un determinado medio social. Larga e inacabable es la lista que múltiples estudiosos de la literatura aportan sobre las obras que pertenecen a este tipo de novelística.² *La ciudad y los perros* narra el proceso en que se 'hacen hombres' un grupo de jóvenes en una sociedad donde predomina el machismo, la humillación, el racismo y el abuso. Dicho aprendizaje, en realidad, consiste en hacerse 'fuertes', ser duros y no sólo negar sino incluso

¹ Consúltese:

- a) José Miguel Oviedo, *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barral Editores, (Breve Biblioteca de Respuesta), Barcelona, 1970, p. 120.
- b) Juan Jesús Armas Marcelo, *Mario Vargas Llosa, el vicio de escribir*, Ediciones Temas de Hoy, (Colección Hombres de Hoy, núm. 25), España, 1991, p. 270.
- c) Carlos E. Zavaleta, "La obra inicial de Vargas Llosa", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 444, junio de 1987, *passim*.

² Véase la lista de obras que a propósito de esta novelística proporciona María Grazia Profeti en "Literatura y estudio biográfico. Psicoanálisis y literatura.", p 326, o la enumeración de obras que a lo largo de su "Literatura y sociología", pp. 493-517, proporciona Cándido Pérez Gallego, ambos en *Métodos de estudio de la obra literaria*.

avergonzarse de ser sensibles, compasivos y solidarios. Puede decirse que, al igual que *Don Segundo Sombra*, como *bildungsroman*, *La ciudad y los perros* es básicamente una novela de aprendizaje moral, pues consiste en "... la asimilación de ciertos valores propios de una ética..."³ Ahora bien, la educación que los jóvenes reciben es distorsionada. Según los adultos que se la inculcan, la educación debe, en términos generales, hacer 'mejores' a esos jóvenes. Sin embargo no es así: aprenden a abusar de los demás, a mentir, etc.

La premisa fundamental del presente trabajo es afirmar que en los diferentes elementos de la educación que reciben los jóvenes en *La ciudad y los perros* predomina la distorsión, y que para dar esa visión, Mario Vargas Llosa emplea un conjunto de técnicas novelísticas cuyo uso pretende mostrar una visión distorsionada de las cosas; incluso, es empleando técnicas distorsionantes que él da a entender que el 'mundo' que describe en la novela está distorsionado.

A fin de demostrar lo anteriormente afirmado, es necesario precisar el término *distorsión*. Llama la atención que ni el *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana* de J. Corominas ni el *Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española* se ocupen de este término. La explicación dada por otros diccionarios⁴ respecto a lo que debe entenderse por *distorsión* generalmente se circunscribe a los campos de la medicina, la física, la óptica y la electricidad, y en su definición esos diccionarios emplean como términos explicativos los siguientes vocablos: 'torsión', 'aberración', 'deformación' que se produce por 'irregularidades', 'desviación' y 'malformación'.

³ Nilda Díaz, "Don Segundo Sombra: pampa y camino.", en Góiraldes, Ricardo, *Don Segundo Sombra*, [edición crítica de Paul Verdevoye, coordinador], Colección Archivos, México, 1988, p. 304.

⁴ Véase las definiciones dadas por los siguientes diccionarios:

- a) *Diccionario de la Lengua Española, Real Academia*, 19a. ed., Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1970.
- b) *Diccionario Enciclopédico E.D.A.F.*, tomo 3, Ediciones E.D.A.F., Madrid, 1966.
- c) *Enciclopedia Didáctica Universal VOX 4*, tomo 2, 2a ed., Ediciones Bibliograf S.A., Barcelona, 1982.
- d) *Gran Diccionario Enciclopédico Durvan*, Ediciones Durvan, Bilbao, 1981.
- e) *Diccionario Enciclopédico Hispano-Mexicano*, Plaza & Janés editores, Barcelona, 1980.
- f) *Enciclopedia del Idioma*, tomo 2, 2a. reimpresión, Ed. Aguilar, México, 1982.

En cambio, el *Diccionario Enciclopédico Salvat Universal*⁵ señala, a propósito de *distorsión*:

(Del lat. *distorquere*, dar vueltas) tr. Torcer, tergiversar, deformar. U. especialmente en sentido figurado. DISTORSIONAR un asunto.

Se observa que esta definición no se circunscribe ya a las áreas de la óptica, la medicina, la física y la eléctrica, sino que, al hablar de que el término se emplea 'en sentido figurado', se remite ya a un uso literario. Así, respecto a un 'asunto' -puede ser también un 'tema', un 'hecho', una 'situación' o 'circunstancia'-, se dice que se 'tuerce', 'tergiversa', 'deforma'.

Así, tomando en cuenta las constantes en las definiciones citadas -deformación, aberración, desviación-, debe precisarse lo que a partir de ahora debe entenderse por *distorsión* en *La ciudad y los perros*.

En esta novela se observa lo siguiente:

- a) Hay discursos éticos cuya práctica es distorsionada.
- b) La figura de los educadores -padres, militares, sacerdotes, etc.- aparece distorsionada, pues no son ni se comportan como debieran.
- c) Los personajes en general, humanos, presentan características animales: son llamados 'Boa', 'Jaguar', 'Piraña', o al ser descritos se dice que 'rugen', 'ladran', 'chillan', etc. Es decir, su imagen aparece distorsionada.
- d) Los espacios donde se desarrolla la acción no son lo que debieran ser: el colegio, templo del saber y la educación, es un espacio ambiguo, impreciso, que además de ser descrito casi como un zoológico -en sentido figurado-, es un lugar donde se dan cita el machismo, la degradación, la humillación y 'la ley del más fuerte'; el ámbito familiar, espacio de aprendizaje, afecto y apoyo, aparece deformado en la novela: hay humillación, se

⁵ *Diccionario Enciclopédico Salvat Universal*, tomo 8, 17a. ed., Salvat editores, Barcelona, 1986.

aprenden odios racistas, es un lugar insoportable para los personajes, etc.

Así, para el presente trabajo debe entenderse por *distorsión* el conjunto de aberraciones, deformaciones o desviaciones que resulten entre el 'deber ser' y 'el ser'.

Ahora bien, puesto que se pretende demostrar que el modo de construcción de la novela obedece a la idea de *distorsión*, es decir que se concibe a la novela como un *discurso*, en esta investigación se empleará preponderantemente como método de estudio el análisis arqueológico de los discursos propuesto por Michel Foucault en *La arqueología del saber*⁶.

A fin de precisar tanto la metodología como los términos empleados por Michel Foucault, se debe señalar que *actuación verbal* o *actuación lingüística* es "...todo conjunto de signos efectivamente producidos a partir de una lengua natural (o artificial)..."⁷ A su vez, esa actuación lingüística, adjudicada ya un sujeto concreto, individual, se denominará *formulación*, que es:

...el acto individual (o en rigor colectivo) que hace aparecer, sobre una materia cualquiera y de acuerdo con una forma determinada, ese grupo de signos: la formulación es un acontecimiento que, al menos en derecho, es siempre localizable según unas coordenadas espacio-temporales, que puede siempre ser referido a un autor, y que eventualmente puede constituir por sí mismo un acto específico..." (*As*, 179)

Así, la *formulación* constituye el primer elemento que caracteriza al discurso o, más específicamente, a una práctica discursiva. Por otro lado, Foucault denomina *frase* o *proposición* a:

...las unidades que la gramática o la lógica pueden reconocer en un conjunto de signos: estas unidades pueden estar siempre caracterizadas por los elementos que figuran en ellas, y por las reglas de construcción que las unen; en

⁶ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, [traducción de Aurelio Garzón Del Camino], 15a. ed., Siglo Veintiuno Editores, México, 1991.

⁷ *Ibid.*, p. 179. A partir de este momento, cada vez que sea citada esta obra, para facilitar la referencia, se hará la abreviatura (*As*), seguida del número de página en que se encuentra la información.

relación con la frase o con la proposición, las cuestiones de origen, de tiempo y de lugar, y de contexto, no son más que subsidiarias...(As, 180)

Es decir, que por *frase* se entenderá ese conjunto de signos, en este caso lingüísticos -puesto que la definición abarca incluso al lenguaje matemático-, que, atendiendo a unas reglas de construcción específicas y particulares, sean capaces de expresar un sentido o significado de acuerdo al área del conocimiento, materia o contexto verbal a que estén referidos.

En cuanto a lo que es un *enunciado*, Michel Foucault anota lo siguiente:

...la modalidad de existencia propia de este conjunto de signos: la modalidad que le permite ser algo más que una serie de trazos, algo más que una sucesión de marcas sobre una sustancia, algo más que un objeto cualquiera fabricado por un ser humano; modalidad que le permite estar en relación con un dominio de objetos, prescribir una posición definida a todo sujeto posible, estar situado entre otras actuaciones verbales, estar dotado en fin de una materialidad repetible.(As, 180)

Es decir, para el análisis arqueológico, el *enunciado* es algo más que la unión de una serie de frases proferidas: es un conjunto de frases ya con un sentido definido, sentido que permite situarlo dentro de un contexto determinado, estar caracterizado, es decir, que obedece a ciertas reglas de formación y utilización, y que además define la situación que debe ocupar el sujeto de la enunciación.

Ahora bien, por *discurso*, término que se empleará con frecuencia en este trabajo, dice Foucault que es el "...conjunto de los enunciados que dependen de un mismo sistema de formación..."(As, 181)

Una vez que ya se ha especificado lo que dentro del presente trabajo va a entenderse por *discurso* -es decir, la unión de un conjunto de enunciados que obedecen a las mismas reglas de formación, utilización, que implican una misma posición del sujeto de la enunciación, etc.-, debe precisarse por qué se concibe a *La ciudad y los perros* como un *discurso*.

Michel Foucault afirma que está en contra de la unicidad de lo que suele llamarse 'obra', al modo en que ésta ha sido entendida tradicionalmente:

Pero sobre todo las unidades que hay que mantener en suspenso son las que se imponen de la manera más inmediata: las del libro y de la obra...¿Unidad material del libro? ¿Puede ser la misma, tratándose de una antología de poemas, de una recopilación de fragmentos póstumos...? En otros términos, ¿no es la unidad material del volumen una unidad débil, accesoria, desde el punto de vista de la unidad discursiva de la que es soporte? Pero esta unidad discursiva, a su vez, ¿es homogénea y uniformemente aplicable?...No bien se la interroga, pierde su evidencia; no se indica a sí misma, no se construye sino a partir de un campo complejo de discursos. (As, 36-37)

Para este filósofo francés, lo que suele considerarse como unidad en términos de obra es equivocado, porque la unidad de una obra debe estar determinada por un conjunto de enunciados que respondan a un mismo sistema de formación, utilización, definición de posiciones enunciativas, modo de razonamiento, etc. Así, para él, la obra, en términos materiales -libro, volumen, etc.- "...no puede considerarse ni como unidad inmediata, ni como unidad cierta, ni como unidad homogénea." (As, 39), puesto que la mayor parte de los textos están conformados cada uno por toda una serie de *discursos*, es decir, por diversos conjuntos de enunciados.

Además, Foucault añade que no se debe considerar a un texto como unitario sólo porque se trate de un libro o volumen, sino sólo a partir de la interpretación de sus enunciados: "Pero se ve también que semejante unidad, lejos de darse inmediatamente, está constituida por una operación; que esta operación es interpretativa (ya que descifra, en el texto, de algo que oculta y que manifiesta a la vez); que, en fin, la operación (interpretativa es la) que determina el *opus*..." (As, 39)

¿Qué es lo que oculta y manifiesta a la vez todo texto? Por 'debajo' de los enunciados que lo conforman, puede encontrarse, para luego interpretarlas, sus reglas de formación y exclusión, las posiciones enunciativas que habilita, la forma de pensar que los ha hecho posibles, los ámbitos en que se producen, etc. Sólo interpretando, -diría Foucault, empleando el análisis arqueológico del discurso- puede determinarse la unidad de la obra.

Ahora bien, "...los enunciados...constituyen un conjunto si se refieren a un solo y mismo

objeto."(As, 51) En el caso específico que aquí nos ocupa, es decir, *La ciudad y los perros*, intentaremos demostrar que esta novela es un *discurso*, puesto que además de narrar cómo un grupo de jóvenes son corrompidos y vejados por los adultos y aprenden que para sobrevivir ellos a su vez tienen que corromper y vejar a los demás, los enunciados que la conforman obedecen a un mismo sistema de formación: la *distorsión*. Así, se intentará demostrar que el sistema que rige la utilización de las técnicas literarias responde a una misma idea: si en el mundo narrado todo se distorsiona, las técnicas literarias utilizadas para describirlo responderán, como fiel reflejo, a esa misma idea de distorsión; es decir, se emplean con una intención no sólo estética, sino además simbólica.

A fin de probar lo anteriormente señalado, se procederá de la siguiente manera: a partir de cómo debiera ser, o cómo, desde el punto de vista 'teórico', son concebidos por sí mismos o por los demás, según sea el caso, el colegio, la familia, los educadores, los padres, los curas, o valores tales como la responsabilidad, el respeto, la solidaridad, etc., se procederá a probar que los supuestos 'teóricos' son sólo eso, teoría, pues la práctica 'real' es muy diferente, ya que todo se desvirtúa o distorsiona. Ya que en literatura es tan importante lo que se dice como la manera en que se dice, se estudiará tanto los *enunciados* como el modo de *enunciación*, es decir, no sólo el contenido de las frases, sino también lo que subyace dentro de ellas, la estructura del texto y las técnicas literarias, en tanto ayuden a hacer evidente que su uso responde a dejar claro que sirven para reforzar la idea de que ese mundo descrito en la novela está condicionado por la *distorsión*. Y esto que se intenta demostrar sólo es posible a través del análisis arqueológico propuesto por Michel Foucault, que permite:

...reconstruir un sistema de pensamiento (...) a partir de un conjunto definido de discurso. Pero este conjunto se trata de tal manera que se intenta encontrar más allá de los propios enunciados la intención del sujeto parlante (o en este caso que escribe), su actividad consciente, lo que ha querido decir, o también el juego inconsciente que ha transparentado a pesar de él en lo que ha dicho (...) se trata de reconstruir otro discurso, de recobrar la palabra muda...(As, 44)

Así, para este estudio, redondeando la cita, no sólo se analizarán las palabras *dichas*, sino también las palabras *mudas*, es decir, el modo de enunciación, la estructura del texto, las técnicas novelísticas, etc., es decir, el armazón que sostiene al discurso explícito.

Una vez establecidos los propósitos, la distribución espacial de esta investigación se llevará a cabo de la siguiente manera:

Dado que *La ciudad y los perros*, como *bildungsroman*, es una novela que tiene por finalidad describir el proceso educativo que llevará a un grupo de jóvenes a concebir la realidad en términos distorsionados, es decir, a darse cuenta de que hay una gran diferencia entre el 'ser' y el 'deber ser', debe comenzarse por distinguir y analizar los *dominios discursivos* en los que se educa a los jóvenes, puesto que así lo establece el análisis arqueológico. Es importante establecer el *dominio discursivo*, es decir, se debe "...definir aquello de que se habla, de darle estatuto de objeto, y por lo tanto, de hacerlo aparecer, de volverlo nominable y descriptible." (As, 67-68) Los *dominios discursivos* son de carácter ético, y pueden sintetizarse de la siguiente manera:

a) Educación *ético-práctica y disciplinaria*. Aquí se habla de: responsabilidad, templanza de espíritu, respeto, disciplina, valor, sentido del deber, etc.

b) Educación *ético-religiosa*. A este respecto concierne el amor a Dios, respeto a los preceptos establecidos por la religión, etc.

c) Educación *ético-patriótica*. Se habla de: respeto a los héroes y símbolos nacionales, sentido de 'peruanidad', amor y sacrificio por la patria, etc.

Una vez identificados los *dominios discursivos*, es decir el discurso *ético-práctico y disciplinario*, el discurso *ético-religioso* y el discurso *ético-patriótico*, se debe ahora destacar el ámbito en que cada uno de dichos dominios discursivos se ejerce.

El Estado, como forma de organización social, es siempre un *estado de clase*, es decir, conducido por y para los intereses de una clase dominante. Para asegurarse el poder y funcionar, el Estado está constituido por toda una serie de *aparatos*. De entre los *aparatos* que aseguran la permanencia de la clase dominante en el poder, Louis Althusser distingue

entre aparatos represivos del estado y aparatos ideológicos del estado. Los aparatos del estado son:

...gobierno, administración, ejército, policía, tribunales, prisiones, etc., que constituyen lo que de ahora en adelante llamaremos aparato represivo del estado. El adjetivo "represivo" indica que este aparato del estado "funciona mediante violencia", por lo menos en los casos extremos, ya que la represión administrativa, por ejemplo, no implica siempre represión física.⁸

Por el contrario, los aparatos ideológicos del estado son "...cierto número de realidades que se presentan al observador bajo la forma de instituciones precisas y especializadas."⁹

Ahora bien, lo que distingue "...a los AIE (aparatos ideológicos del estado) del aparato (represivo) del estado es esta diferencia fundamental: el aparato (represivo) del estado 'funciona con violencia' mientras que los aparatos ideológicos del estado *funcionan con ideologías*."¹⁰ Sin embargo, es preciso aclarar, conforme a Althusser, que "...no existe un aparato puramente represivo...(y tampoco) existe un aparato puramente ideológico..."¹¹, sino que los primeros funcionan *preponderantemente* con violencia, en tanto que los segundos se basan *preponderantemente* en la ideología. Hay que aclarar que "...ninguna clase puede detentar durablemente poder del estado sin ejercer al mismo tiempo su hegemonía sobre y en los aparatos ideológicos del estado."¹²

Una vez precisado lo anterior, y a propósito de *La ciudad y los perros*, hay que

⁸ Louis Althusser, *La filosofía como arma de la revolución*, [Traducción de Oscar del Barco, Enrique Román y Oscar I. Molina], 8a. ed., Cuadernos de Pasado y Presente, No. 4, México, 1977, p. 109.

⁹ *Ibid.*, p. 109. Para precisar las instituciones que conforman los aparatos ideológicos, véase la enumeración que presenta Althusser en las pp. 109-110.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 110-111.

¹¹ *Ibid.*, p. 111.

¹² *Ibid.*, p. 112.

delimitar los *aparatos ideológicos* a los que se circunscriben los diferentes *dominios discursivos* antes señalados.

a) El discurso *ético-práctico y disciplinario*, en la novela se ejerce en dos ámbitos, los que Althusser denomina "Los AIE escolares (el Colegio Militar Leoncio Prado)...(y) Los AIE familiares (el ámbito familiar de cada uno de los cadetes)..."¹³

b) El discurso *ético-religioso*, aunque en la realidad se ejerce en "Los AIE religiosos."¹⁴, en la novela se les inculca a los cadetes en el Colegio, en la familia y en las iglesias (aunque esto no aparece en la novela, se deduce porque ellos manejan conceptos religiosos).

c) El discurso *ético-patriótico* en la novela se les inculca a los jóvenes en el Colegio, aunque este tipo de discurso, por su naturaleza, permea todos los AIE descritos por Althusser.¹⁵

Una vez especificado lo anterior, debe señalarse cuál será la distribución temática del presente trabajo:

Capítulo I: Los dominios discursivos y la distorsión. Aquí se analizará la manera en que aparecen distorsionados en la novela tanto los diferentes tipos de discursos éticos como, en los casos que sea pertinente, los AIE a que se circunscriben.

Para la educación *ética-práctica y disciplinaria*, se analizará la distorsión con que es presentada esta forma discursiva así como los ámbitos a que corresponde. De este modo, se hablará del Colegio y la familia tanto en sus espacios físicos -instalaciones para el Colegio, hogar para la familia-, como del discurso mismo y la *distorsión* de que son objeto.

En cuanto a la educación *ético-religiosa*, puesto que en la novela jamás aparece como ambiente físico una iglesia, sólo se analizará el discurso mismo y la *distorsión* que sufre.

¹³ *Ibid.*, p. 111.

¹⁴ *Ibid.*, p. 110.

¹⁵ Véase, como ya se indicó, la lista de las pp. 109-110.

Finalmente, para el discurso *ético-patriótico*, dado que se encuentra en la misma situación que el discurso *ético-religioso*, sólo se analizarán las características del discurso mismo y su *distorsión*.

En el *Capítulo II, Las figuras de la autoridad como figuras arquetípicas, y la distorsión*, como lo señala el análisis arqueológico del discurso, se analizará la manera *distorsionada* en que son presentados los *sujetos de la enunciación*, en este caso quienes ostentan autoridad moral para enunciar los discursos: militares-educadores, padres de familia, curas y adultos en general; es decir, quienes desde el punto de vista ético fungen como modelos a seguir por los jóvenes.

Finalmente en el *Capítulo III: Impacto de la educación en los jóvenes*, se analizará lo que esa educación *distorsionada* ha dejado en los jóvenes, es decir, qué ha hecho de ellos.

La premisa básica de este trabajo sigue en pie: demostrar que en todos los aspectos antes mencionados opera la *distorsión*, y que para ilustrar esa distorsión juegan un papel central las técnicas *novelísticas* empleadas.

CAPITULO I: LOS DOMINIOS DISCURSIVOS Y LA DISTORSION

1.- EL DISCURSO ETICO-PRACTICO Y DISCIPLINARIO

1.1 EL AMBITO ESCOLAR

El ámbito más importante en el que se desarrolla la novela es el Colegio Militar Leoncio Prado, puesto que *La ciudad y los perros* narra la paulatina degradación y corrupción de un grupo de jóvenes en un colegio a partir del aprendizaje de ciertas prácticas; prácticas que, por otro lado y paradójicamente, les permitirán sobrevivir en un mundo en el que no hay lugar para el sentimentalismo ni la solidaridad.

Es preciso comenzar especificando el carácter del colegio donde se desarrolla la historia: se trata de un colegio militar. Si en toda institución educativa el individuo recibe una educación de tipo intelectual a fin de que se desarrolle en un ámbito profesional y además se le inculcan principios éticos, en el Colegio Militar Leoncio Prado, por ser una institución de tipo militar, se va a dar toda una serie de prácticas propias de instituciones castrenses:

1.- Predominio del uso de rangos jerárquicos, mismos que siempre van a mediar las relaciones entre los individuos, y que además van a crear un ámbito marcadamente estratificado. Las relaciones al interior del Colegio se presentan a tres niveles: cadete-cadete,

cadete-militar y militar-militar. Es preciso ver algunos ejemplos de estos tres niveles de relaciones.

a) **Cadete-cadete.** Cuando Arana y Fernández -el 'Esclavo' y el 'Poeta', respectivamente- cruzan el patio para ir al negocio de Paulino, durante la consigna -los cadetes no pueden salir a sus casas los fines de semana hasta que se sepa quién robó el examen de química- encuentran recostado en el pasto a un cadete de menor rango que ellos y que hace guardia fuera del negocio mientras los otros beben y fuman dentro. El 'Poeta' le dice al cadete: "¿No sabe saludar a sus superiores?(...) Cuádrese, carajo."¹⁶ Se observa que las relaciones entre los mismos cadetes está condicionada por el rango que cada uno de ellos ostenta.

b) En cuanto a las relaciones **cadete-militar**, se encuentra el siguiente ejemplo. Cuando el 'Jaguar' está detenido, Gamboa lo interroga a solas para saber si él mató al 'Esclavo'. Aquél, al verse acosado, como única respuesta defensiva lo reta a golpes. Ante tal situación, Gamboa le dice: "-Podría matarte -dijo-. Estoy en mi derecho. Soy tu superior y has querido golpearme." (*Lcp*, 312) A pesar de que pudiese pensarse que aquí se daría un enfrentamiento personal propiciado por el 'Jaguar', eso no sucede, puesto que Gamboa canaliza esta situación por la vía militar; no responderá como civil, sino que interpone el rango jerárquico que cada uno de los dos posee.

c) En cuanto a las relaciones **militar-militar**, cuando los militares tratan de evitar que Gamboa haga la investigación de la muerte de Ricardo Arana -el 'Esclavo', el capitán Garrido, en una conversación con el teniente Gamboa, le dice "Es lo que estoy haciendo yo, Gamboa. Le hablo como a un amigo, no como a un subordinado." (*Lcp*, 300) Se vuelve a ver que las relaciones entre los individuos nunca -o rara vez- se efectúan de manera directa, sino

¹⁶ Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*, [2a. reimpresión en México], Ed. Seix Barral (Colección Biblioteca Breve), México, 1985, p. 119. Las notas referentes al texto se harán de la presente edición. A partir de este momento se indicará que se trata de este texto por la abreviatura (*Lcp*) acompañada del número de página de donde ha sido tomado cada fragmento.

que siempre están de por medio las jerarquías militares.

2.- A nivel retórico puede encontrarse dos niveles. Por un lado, se destaca con insistencia la obligación que todo individuo tiene de observar las siguientes virtudes: disciplina, honor, valentía, respeto a los demás, camaradería, sentido del deber, patriotismo, etc. Por otro lado, se destaca, además de las conductas éticas anteriormente señaladas, la obligación que todo individuo tiene de acatar y respetar el reglamento.

En cuanto a la ética, baste recordar el momento en que los jóvenes ingresaron al Colegio Militar Leoncio Prado, el primer día, "La voz del capitán Garrido les anunciaba que la vida civil había terminado para ellos por tres años, que aquí se harían hombres, que el espíritu militar se compone de tres elementos simples: obediencia, trabajo y valor."(*Lcp*, 51) Incluso, llega a manejarse que son privativos de los militares:

Pero si algo he aprendido en la Escuela Militar, es la importancia de la disciplina. Sin ella, todo se corrompe, se malogra. Nuestro país está como está porque no hay disciplina, ni orden. Lo único que se mantiene fuerte y sano es el Ejército, gracias a su estructura, a su organización.(*Lcp*, 301)

En el velorio del 'Esclavo', el coronel susurra al oído de la madre de aquél sobre las virtudes de la institución: "Ahora también hablaba sin duda de los sagrados valores del espíritu, de la vida militar que hace a a los hombres sanos y eficientes y de la disciplina, que es la base del orden."(*Lcp*, 255)

Respecto a la obligación que todo individuo, dentro del Leoncio Prado, tiene de acatar el reglamento, véase lo siguiente. Cuando Gamboa está empeñado en seguir la investigación sobre la muerte de Arana y las autoridades del Colegio han decidido dar 'carpetazo' al asunto, surge un altercado entre el mayor y el teniente Gamboa. Por más que el mayor lo amenaza, Gamboa dice lo siguiente: "-Usted es libre de llevarme al Consejo, mi mayor -dijo Gamboa, suavemente-. Pero no voy a rehacer el parte. Lo siento. Y debo recordarle que usted está obligado a llevarlo donde el comandante."(*Lcp*, 319) Es decir, que la existencia del reglamento y la obligación que todo individuo tiene de acatarlo, permite determinar que el

Colegio es un ámbito donde debe predominar un régimen de derecho: en realidad no se debe obedecer a un individuo, sino a un reglamento.

3.- Puede observarse que, a pesar de que no se trata propiamente de un colegio militar sino de un colegio 'de corte' militar, en el Leoncio Prado los cadetes llevan a cabo una disciplina y prácticas como si en realidad fueran militares. Es por eso que además de estudiar materias que en cualquier institución educativa de ese nivel se estudian -matemáticas, química, literatura, etc.-, tienen clases de balística, estrategia de guerra y combate. Es preciso recordar que en una de estas prácticas es en la que Arana recibe el balazo que le provocará la muerte. Además, los cadetes tienen que ejecutar algunos deberes militares, tales como las 'rondas' nocturnas, cierto tipo de marcha en la formación, uso de vestimenta especial los días de fiestas nacionales, etc.

Someramente analizadas las características 'teóricas' del Colegio -relaciones mediadas por rangos jerárquicos, apego tanto al reglamento como ciertos valores éticos, prácticas militares- es preciso ahora ver cómo suceden las cosas 'realmente' en la práctica.

Definidas las características del Colegio, mismas que hacen de él una institución donde *debe* predominar el respeto, la educación y la disciplina, estos supuestos quedan reforzados con el primer contacto que los cadetes tienen con la institución: los folletos propagandísticos vistos antes de ingresar. Desde la perspectiva de Arana -el 'Esclavo'- se describe así:

Alargó la mano, tomó el folleto, lo acercó a su rostro y comenzó a hojearlo con sobresalto: vio canchas de fútbol, una piscina tersa, comedores, dormitorios desiertos, limpios y ordenados. En las dos caras de la página central, una fotografía iluminada mostraba una formación de líneas perfectas, desfilando ante una tribuna; los cadetes llevaban fusiles y bayonetas. Los quepis eran blancos y las insignias doradas. En lo alto de un mástil, flameaba una bandera. (Lcp, 209)

Es preciso notar la adjetivación que se emplea en la descripción de los elementos militares: la fotografía 'iluminada', las líneas de formación 'perfectas', los quepis 'blancos' y las insignias 'doradas'. La descripción de este cuadro, a todas luces impresionista, hace

suponer a los jóvenes que el Leoncio Prado es una institución donde predominan los valores y características anteriormente ennumeradas en este trabajo.

Sin embargo, la realidad es muy diferente. Durante las primeras páginas del texto, cuando se describe el lugar físico donde se desarrollarán los hechos, el novelista emplea la técnica del *claroscuro*. A propósito de esta técnica se puede decir lo siguiente:

*The technique which predominates in the numerous descriptions of the locale is based on the contrastive use of light and darkness. It is the impressionistic chiaroscuro technique of the plastic arts applied in writing: the interplay of marked light and shade contrasts employed for dramatic or symbolic effect.(...) These descriptions frequently do contrast with the main action and contribute to the intensity of the scene.*¹⁷

Es preciso señalar que cuando esta técnica es utilizada en la novela para describir los escenarios de la acción, su uso no responde únicamente a una intención estética, sino además a una intención simbólica. Dice el propio Mario Vargas Llosa lo siguiente:

Todas las técnicas (literarias) deben proponerse anular la distancia entre el lector y lo narrado, no permitir que el lector en el momento dado 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.¹⁸

En una primera instancia, es cierto que el empleo de toda técnica literaria consiste en anular la distancia que separa al lector de la materia narrativa. Es acertado decir que en "...la literatura latinoamericana (de la segunda mitad del siglo XX) -tan limitada por lo general a lo formal, a ese 'texto' que termina por convertirse en un código a descifrar- el ejemplo más claro en este sentido es Mario Vargas Llosa..."¹⁹ Sin embargo, no es posible suponer que, al

¹⁷ Joel Hancock, "Animalization and chiaroscuro techniques: descriptive language in *La ciudad y los perros* [*The city and the dogs*]", en *Latin American Literary Review*, vol. 4, No. 7, p. 43.

¹⁸ Mario Vargas Llosa, *apud* Mary E. Davis, "Dress Gray y *La ciudad y los perros*: el laberinto del honor", *Revista Iberoamericana*, vol. 7, No. 116-117 (jul.-dic. de 1981), p. 125.

¹⁹ Ignacio Solares en "Entrevista con Mario Vargas Llosa", *Vuelta*, núm. 67, junio de 1982, p. 26.

menos refiriéndose a este escritor, la técnica novelística únicamente acorte la distancia entre el lector y el texto (que ya es bastante). Como se verá en las siguientes páginas, en *La ciudad y los perros* la técnica literaria trasciende los fines puramente estéticos, puesto que está al servicio de una intención simbólica.

Si ya se ha visto cuál era la idea que tenían los jóvenes antes de ingresar al Colegio, sobre todo a partir de la descripción que aparece en el folleto antes citado, es necesario ver ahora cuál es la descripción de la primera escena con la que se ponen en marcha las acciones que tendrán como punto culminante tanto la muerte de Arana como las pesquisas para desenmascarar a su asesino: el robo del examen de química. "Los rostros se suavizaron en el resplandor vacilante que el globo de luz difundía por el recinto, a través de escasas partículas limpias de vidrio..." (*Lcp*, 11) El adjetivo 'vacilante', además de representar una escena de luz indecisa, tenue, en el plano simbólico tiene la función de sugerir que se trata de un espacio cuya atmósfera es ambigua e imprecisa. Es necesario tomar otro ejemplo para ir esclareciendo, al mismo tiempo, esta disquisición. Esa noche, Porfirio Cava salió de las cuadras de los cadetes para robar el examen. Al salir, todo era oscuridad:

...miró con ansiedad: la pista parecía interminable y misteriosa, enmarcada por los simétricos globos de luz en torno a los cuales se aglomeraba la neblina. Fuera del alcance de la luz...Caminó a pasos rápidos, sumergido en la sombra de los edificios de la izquierda, eludiendo los manchones de luz...Después, cortó transversalmente la pista y se hundió en la oscuridad del descampado. (*Lcp*, 13)

La descripción, de una gran fuerza visual, en el plano simbólico pretende resaltar el carácter ambiguo del Colegio. Por un lado instala al lector en un espacio 'misterioso' (adjetivo de la 'pista'), por otro, gracias a que el narrador en tercera persona narra desde el punto de vista de Cava, el lector 've' la escena desde la perspectiva de este personaje. A causa de la aprehensión que Cava siente, para él todo es 'interminable y misterioso', y esto es lo que busca *transmitirse* como vivencia al lector. Ahora bien, esta descripción, que pretende instalar la acción en una atmósfera ambigua, en el plano simbólico llevará esa misma

ambigüedad a muchos de los aspectos de la vida de los individuos que conviven en el Colegio Militar Leoncio Prado. Si la luz simboliza las 'buenas acciones', la rectitud y la obediencia a los preceptos, por lógica, en este mismo contexto, la oscuridad tiene como finalidad resaltar lo oscuro de las intenciones: trasgredir un orden, robar un examen. Por eso, el empleo de la técnica del *claroscuro* en la descripción de los espacios tiene como función simbólica señalar que en el Colegio conviven confundiendo tanto la retórica ética como las acciones condenadas por aquélla. Es necesario precisar por qué se hace esta aseveración.

a) En cuanto a esa *vida estratificada*, se observa que, en efecto, el nivel jerárquico que cada individuo ostenta se interpone en las relaciones que dicho individuo eventualmente mantiene con cualquier otro. Sin embargo, hay una especie de descolocamiento en cuanto a las jerarquías, es decir, la práctica es deformada respecto de la teoría. Cabe suponer que el fundamento para que un individuo de menor rango obedezca y respete a uno de mayor rango radica principalmente en el hecho de que cada individuo ostenta un rango por diferentes motivos: mayor tiempo como militar, o dentro del Colegio para los cadetes, mayores méritos, más experiencia, mayor cúmulo de estudios, etc. Sin embargo, en el ámbito de la novela el inferior no obedece al superior por estos motivos.

Por el lado de los militares, quien obedece a un superior no lo hace porque quien manda tenga la razón ni mucho menos porque jurídicamente el reglamento así lo estipule, sino justamente porque quien manda tiene mayor poder. Así, por ejemplo, Gamboa, en su intento de esclarecer la muerte de Arana, llega, según él apoyado por el reglamento, incluso a desafiar a sus superiores. La respuesta del mayor es la siguiente:

Bien -dijo-. Usted no me conoce, Gamboa. Soy manso sólo cuando se portan bien conmigo. Pero soy un enemigo peligroso, ya lo va a comprobar. Esto le va a costar caro. Le juro que se va a acordar de mí. Por lo pronto, no saldrá del colegio hasta que todo se aclare. Voy a transmitir el parte, pero también pasaré un informe sobre su manera de comportarse con los superiores.
(Lcp, 319)

¿Cuál fue el resultado de la pesquisa para Gamboa?: una 'mancha' en su foja de servicios, confinado a una guarnición incómoda y el asunto olvidado. El pecado de Gamboa fue obedecer al reglamento aunque ello implicara desobedecer a sus superiores. El pensó que obedecer al reglamento de ningún modo implicaba violentar el código de respeto a sus superiores. Se equivocó. En ese ámbito, un superior tiene más poder que un subalterno, y jamás un inferior podrá estar por encima de quien sea superior en rango, de ahí que sean aleccionadoras las palabras que el capitán Garrido dice a Gamboa: "...no olvide en el futuro que en el Ejército se dan lecciones de reglamento a los subordinados, no a los superiores."(*Lcp*, 370)

Así, los individuos están sujetos al poder que los demás poseen. Es posible observar, entonces, a qué obedece el empleo de la técnica del *claroscuro*: el Colegio es un ambiente ambiguo, ya que lo apegado a la ley y lo que está fuera de ella conviven indeterminándose.

Por el lado de los cadetes el esquema se repite. Además de darse el mismo caso que en los militares, es decir, abuso del poder que confiere el reglamento -recuérdese cómo los cadetes de mayor nivel hacen que los de menor nivel les tiendan las camas, los suplanten en las guardias y rondas nocturnas en los puestos de 'imaginaria', etc.- se da un elemento que no se presenta entre los militares: el abuso de la fuerza física. Sería ocioso enumerar todos los abusos que los cadetes mayores infringen a los menores. Quizá sea más elocuente recordar las palabras que el 'Jaguar' dice a Fernández -el 'Poeta'- cuando ambos están en la celda, después de que éste ha aceptado ante el Consejo de Oficiales desistir en probar que Arana fue asesinado: "En el colegio todos friegan a todos, el que se deja se arruina. No es mi culpa. Si a mí no me joden es porque soy más hombre. No es mi culpa."(*Lcp*, 337) ¿Dónde queda entonces la idea de que son respetuosos de los compañeros y de que en el Colegio priva un ambiente de camaradería? Puede apreciarse, entonces, la dicotomía luz-oscuridad como un fiel correspondiente de camaradería-violencia y abuso.

Ahora bien, desde esta lógica, si existe abuso de poder entre individuos de la misma categoría -militares sobre militares, cadetes sobre cadetes-, es obvio que esto se presentará

con mayor frecuencia en las relaciones militares-cadetes, con la ventaja de los primeros sobre los segundos. Es preciso recordar el pasaje en el que Alberto se encuentra en la celda antes de que lo llamen al interrogatorio militar. Ahí, también encerrado, un cabo le cuenta la saña con que golpeó a un cadete:

Sólo que comenzó a sangrar y yo le dije: "no te hagas". Y el bruto ese me contestó: "no me hago, mi cabo, pero me está doliendo"(...) Entró el sargento y preguntó "¿qué le pasa a este?". "Se ha caído, mi sargento, le dije. ¿No es verdad que te has caído?" Y el maricón dijo: "no, usted me ha roto la cabeza de un palazo, mi cabo"(...) El sargento me trajo a la Prevención... Aquí me tienen hace cuatro días. (*Lcp*, 288)

Hasta aquí se ha visto que si bien es cierto que las relaciones entre los individuos que pertenecen al Leoncio Prado están determinadas por las jerarquías, mismas que condicionan todo contacto entre ellos, por otro lado resulta evidente que juega un papel primordial la fuerza física y el poder que cada quien posea. De hecho, no hay relaciones de respeto basadas en la jerarquía militar, pues en realidad dependen de la fuerza física y el poder.

b) *Vida ética*. Dentro del Colegio Militar Leoncio Prado la vida de los individuos está regida por discursos éticos. Esto quiere decir que su conducta siempre debe ajustarse a una serie de preceptos de orden ético que, además, están contemplados en el reglamento. Estos preceptos son: orden, disciplina, respeto a los superiores, espíritu de sacrificio, valor, etc.

Ahora bien, se supone que dichas normas están encarnadas en los propios militares, quienes a su vez, por medio de la educación, van a inculcarlas a los cadetes. Es preciso recordar un fragmento citado anteriormente, donde se habla de la exclusividad de la ética en el Ejército:

Pero si algo he aprendido en la Escuela Militar, es la importancia de la disciplina. Sin ella, todo se corrompe, se malogra. Nuestro país está como está porque no hay disciplina, ni orden. Lo único que se mantiene fuerte y sano es el Ejército, gracias a su estructura, a su organización. (*Lcp*, 301)

El teniente Gamboa encarna la imagen del militar modelo: madrugador, disciplinado,

estudioso, respetuoso del reglamento y de sus superiores, etc. Sin embargo, a partir de este arquetipo, por medio de la técnica del *contraste*²⁰, aparecen los demás militares. El narrador del siguiente fragmento enfoca la narración desde la perspectiva de Gamboa; por lo tanto, las reflexiones que aparezcan, se supone son hechas por Gamboa: es como si el arquetipo, desde su perspectiva de perfección, estuviera elaborando un juicio acerca de los militares del Leoncio Prado.

...Pitaluga se quejaba del servicio, de las campañas. Como los soldados y los cadetes, sólo pensaba en la salida. (...) Y no era el único: Huarina inventaba enfermedades de su mujer cada dos semanas para salir a la calle, Martínez bebía a escondidas durante el servicio y todos sabían que su termo de café estaba lleno de pisco. ¿Por qué no pedían su baja? Pitaluga había engordado, jamás estudiaba y volvía ebrio de la calle. (*Lcp*, 174)

Es posible observar, entonces, que los militares inculcan a los cadetes toda una serie de principios éticos que ni siquiera ellos mismos acatan. Idéntica es la situación que ocurre con el reglamento.

En su primera parte, la novela centra principalmente su atención en lo que sucede en el mundo de los cadetes: cuál es su vida antes de entrar al Colegio, cómo son sus relaciones dentro de éste, etc. Es hasta el inicio del apartado VIII de la primera parte cuando la narración comienza a ocuparse de lo que sucede con los militares. La primera vez que esto ocurre es con Gamboa, el día en que se lleva a cabo la campaña militar donde Arana recibe el balazo que le costará la vida.

La escena comienza así: "EL TENIENTE Gamboa abrió los ojos: a la ventana de su cuarto sólo asomaba la claridad incierta de los faroles lejanos de la pista de desfile: el cielo estaba negro." (*Lcp*, 173) Es preciso señalar dos aspectos: por un lado, esta escena le ocurre precisamente al militar que funciona como arquetipo; por otro, se aprecia el empleo de la

²⁰ Para ver la frecuencia con que esta técnica es empleada en *La ciudad y los perros*, véase Péter Bikfalvy "Contraste y paralelismo en *La ciudad y los perros*", *passim*, en Mario Vargas Llosa, pp. 106-128.

técnica del *claroscuro*. En este caso específico, la técnica es empleada con fines premonitorios. Inicialmente se habla de la "claridad incierta" de ese día. Parece que las cosas ese día no serán muy propicias para Gamboa. Posteriormente, al decir "el cielo estaba negro", se confirma que a partir de ese momento un signo de fatalidad va a estar presente en los hechos que se sucederán. En efecto, es un día aciago porque Arana va a recibir el balazo que le provocará la muerte; además, se va a desencadenar una serie de hechos que hará evidente que el ejército no es la institución que dice ser. Por si esto fuera poco, Gamboa, como castigo por su 'insubordinación', además de tener una 'mancha' en su foja de servicios será confinado a la fría guarnición militar de Juliaca.

Gamboa pretende que se cumpla el reglamento, por eso apoya a Fernández -el 'Poeta'- en su intento de probar que el 'Jaguar' fue el asesino. Así se lo hace saber al capitán Garrido cuando éste les ordena que se olviden del asunto: "-El cadete Fernández tiene derecho a presentar esta denuncia, mi capitán. No digo que sea cierta. Pero tiene derecho a pedir una investigación. El reglamento es claro."(Lcp, 295)

Es de sobra conocido el resultado de los esfuerzos tanto de Fernández como de Gamboa. Después de que no les han permitido probar que Arana fue asesinado, es aleccionador lo que le dice el capitán Garrido:

-Usted tiene un empacho de reglamentos -dijo el capitán-. No lo critico, Gamboa, pero en la vida hay que ser práctico. A veces, es preferible olvidarse del reglamento y valerse sólo del sentido común...Todos creemos en el reglamento -dijo el capitán-. Pero hay que saber interpretarlo. Los militares debemos ser, ante todo, realistas, tenemos que actuar de acuerdo a las circunstancias. No hay que forzar las cosas para que coincidan con las leyes, Gamboa, sino al revés, adaptar las leyes a las cosas.(Lcp, 340)

Así, queda de manifiesto que en el Colegio Militar Leoncio Prado los propios militares no acatan los reglamentos o, en todo caso, los respetan a medias, siempre acomodándolos a sus intereses. Como él mismo lo ha señalado, esta visión del Colegio como una institución en la que nadie respeta la ética y menos el reglamento, es la óptica que el propio Vargas Llosa

tenía en mente al escribir la novela:

Yo quería... 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, verbal.²¹

Dadas las circunstancias, es justo el comentario que respecto al teniente Gamboa hace Péter Bikfalvy, pues dice que es "...limitado, pero honesto y correcto...invoca el reglamento y a toda costa es fiel a sus principios..."²² Lo 'limitado' del teniente Gamboa consiste en no haber sido capaz de darse cuenta cómo funcionan las cosas en la 'realidad', pretender que con invocar los reglamentos y saberlos de memoria -como él mismo se vanagloria- podía solucionar los problemas que le ocurriesen en la vida militar. Ahora ya ha aprendido, pero el precio es caro, porque no sólo ha sido castigado por las autoridades, sino que además ha perdido toda la fe -en realidad eso era- en la vida militar. A este respecto, *La ciudad y los perros* "... paints a convincing picture of militarism as all those forms of repressive power which corrupt and defeat virtually all the novels' characters"²³

Para ahondar en esto -sobre la ética y el reglamento-, es preciso ver ahora lo que pasa con los cadetes, donde los hechos son mucho más evidentes y esclarecedores.

En su primer día como cadetes, los jóvenes enfrentan el rito iniciático a la vida militar: el 'bautizo'. De hábil modo, Mario Vargas Llosa describe la manera en que son vejados los nuevos cadetes -de tercero- por los de cuarto. En ese ámbito donde los militares tienen, como ellos mismos dicen, el control sobre todo lo que ocurre, es curioso que el día del 'bautizo' no

²¹ Mario Vargas Llosa, *apud* Rosa Boldori de Baldussi, *Vargas Llosa: un narrador y sus demonios*, Ed. Fernando García Cambiuro, (Colección Estudios Latinoamericanos), Buenos Aires, 1974, p.41.

²² Péter Bikfalvy, *art. cit.*, p. 111.

²³ S. Gregory en "Review of *La narrativa de Vargas Llosa: acercamiento estilístico*, by José Luis Martín", en *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 53, núm. 3, julio de 1976, p. 276.

hubiera ningún militar a la vista. Los castigos a que son sometidos los nuevos estudiantes semejan una alucinación dantesca que tiene verificativo en las 'cuadras', las canchas y los patios.

Al percatarse de que van a seguir siendo vejados y de que los militares no van a hacer nada, los jóvenes cadetes deciden defenderse ellos mismos. Para ello crean el 'Círculo'.

Junta toda la sección en el baño, decide implantar un bloque de defensa: el 'Círculo'. Es necesario detenerse a analizar este nombre por lo que implica. Cuando intentaban ponerse de acuerdo sobre el nombre que tendría su clan secreto, se oyó una voz que preguntaba: "-¿Los halcones? -insinuó alguien, tímidamente." (*Lcp*, 57) Inmediatamente el 'Jaguar' se da cuenta de que ese nombre sugiere un juego de niños. De hecho, este nombre podría muy bien remitir al lector a los héroes de las historietas leídas en la infancia. En este sentido, la respuesta del 'Jaguar' es contundente: "-No -dijo el Jaguar-. Eso parece un juego. La llamaremos 'el Círculo'." (*Lcp*, 57) Nótese que se trata de una nombre escueto, lapidario, frío. No es un nombre paródico porque lo que ellos están viviendo no es una broma; la frialdad del nombre del grupo refleja una situación solemne, cruda y violenta.

Sin embargo, después de que logran desquitarse de los cadetes que los agredieron, el teniente Gamboa los descubre y deshace su clan. Ellos, por más que explican el por qué de su conducta -"...y qué vergüenza, mi teniente, usted no puede saber cómo nos bautizaban, ¿no es cosa de hombres defenderse?, y qué vergüenza, nos pegaban, mi teniente, nos hacían daño, nos mentaban las madres..." (*Lcp*, 59)-, reciben en respuesta una recitación de los códigos militares: "...y qué vergüenza el reglamento, comenzó a recitarlo, debería expulsarlos a todos, pero el Ejército es tolerante y comprende a los cachorros que todavía ignoran la vida militar, el respeto al superior y la camaradería..." (*Lcp*, 60) El 'Círculo' queda destruido y a partir de este momento los cadetes cobran realmente conciencia de que existe una diferencia entre el 'decir' y el 'hacer'.

Es preciso analizar lo que de esto se desprende. El principio mediante el cual los cadetes son educados es el machismo. Con el pretexto de hacerlos 'hombres', los adultos hacen que los

jóvenes ingresen en el Leoncio Prado, p. ej., Arana siempre había sido un joven sentimental, es por eso que su padre decide que ingrese al Colegio. Arana, al ver que eso puede permitirle escapar de la presencia del padre, acepta gustoso. Los motivos del padre son evidentes: "Ahí te harán un hombre. Todavía estás a tiempo de corregirte...Tres años de vida militar te harán otro. Los militares saben hacer sus cosas. Te templarán el cuerpo y el espíritu." (*Lcp*, 210) Ahora bien, ¿qué implica, en ese ámbito, ser 'hombre'? Aprovechase de los demás sin que el agredido pueda desquitarse sino con alguien más débil, beber, fumar, pelearse, eyacular más rápido que los demás en un concurso de masturbación, etc. Incluso, así lo piensan los mismos militares: "Pero no olvide tampoco que lo primero que se aprende en el Ejército es a ser hombres. Los hombres fuman, se emborrachan, tiran *contra*, culean...Para hacerse hombres, hay que correr riesgos, hay que ser audaz." (*Lcp*, 301) Es decir, ser 'muy macho'.

Luis de Arrigoitia dice que "...el machismo sólo se da en territorios donde la hombría se ve amenazada por un reblandecimiento en las costumbres, por la opresión feudal, colonial, patriarcal, militar, o por la corrupción o prostitución de una sociedad."²⁴ Así, entre los cadetes se da el machismo porque es la única opción, en ese ámbito, de sobrevivir, de no ser humillado ni vejado por los demás. Bien pronto han comprendido que en el Colegio domina el principio de la humillación, que es:

...un factor concomitante de las sociedades clasistas, como un proceso, estado, correlación humana y social que resulta del empleo de cualquier combinación de métodos y medios, sean éstos violentos o no, cuyo objetivo consiste en asegurar y demostrar la sujeción y la dependencia del individuo...²⁵

Así, dentro del ámbito marcadamente estratificado del Leoncio Prado, los individuos,

²⁴ Luis de Arrigoitia, "Machismo: folklore y creación en Mario Vargas Llosa", en *Sin Nombre*, vol. 3, No. 4, (Julio-septiembre de 1983), p. 11.

²⁵ Haraszti Zsuzsa, *apud* Katalin Kulin en "Review of *El problema de la humillación en las novelas de Mario Vargas Llosa*", by Haraszti Zsuzsa", *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 326-327 (Agosto-septiembre 1977), p. 536.

para preservarse, humillan tanto a los de menor rango -cadetes y militares- como a los más débiles -cadetes-, pero a su vez también son humillados.

Es por eso que los cadetes, con la destrucción del 'Círculo', en cuanto a la ética, se dan cuenta de que se encuentran inmersos en un ámbito donde no hay compañerismo ni alianzas ni ninguna relación que fomente un sentimiento de índole colectivo: cada individuo debe sobrevivir por sí solo en ese medio, debe aprender -*bildungsroman* de la *distorsión* y el abuso- a bastarse a sí mismo. Consecuentemente no es raro encontrar que los cadetes no se hagan favores de manera gratuita, todo es canjeable: por puntos para el examen, por cigarrillos, 'novelitas', cartas, etc. En el Colegio predomina una especie de ley del más fuerte. Para percatarse de esto, hay que recordar las palabras que el 'Poeta' dice al 'Esclavo': "...aquí eres militar aunque no quieras. Y lo que importa en el Ejército es ser bien macho, tener unos huevos de acero, ¿comprendes? O comes o te comen, no hay más remedio." (*Lcp*, 26) Ricardo Arana, en el primer año, no se atrevió a pelear con el 'Jaguar'; por eso, éste le dice "Me das asco -dijo el Jaguar-. No tienes dignidad ni nada. Eres un esclavo." (*Lcp*, 61) Y desde ese momento su suerte quedó sellada; para siempre sería la víctima de los demás.

Definido el Colegio como una institución hostil, es preciso continuar viendo la función de la técnica literaria empleada por Mario Vargas Llosa en su descripción. Dado que el ambiente ahí es hostil, no es raro encontrar que ese año el invierno "...era agresivo y casi ningún rincón del colegio se libraba del viento..." (*Lcp*, 11) La elección de los adjetivos, empleados de manera oblicua (pues no califican directamente la vida dentro del Colegio, sino al invierno), es eficaz porque da la impresión de que todo el ámbito de la institución está permeado de violencia. No hay inocencia posible en el novelista, así como tampoco es admisible creer que la *descripción*, *adjetivación* y *claroscuro*, son elementos empleados con fines puramente estéticos; no, aquí se encuentra implícita una intención simbólica y significativa. Se puede decir que esta visión del Colegio como un lugar ambiguo y violento ha sido posible gracias a las armas de la literatura, por medio de todos los recursos que le son propios.

Dado que el sistema de vida que se da en el Leoncio Prado hace necesario el uso y abuso del machismo y la humillación, se dice con justeza que *La ciudad y los perros* explora "...las etapas inexorables por las que empiezan las máscaras a pegarse permanentemente a estas caras jóvenes, condenándose ellos a asumir la personalidad que se han escogido."²⁶ Es decir, se juega a ser fuerte, insensible, agresivo, etc., y se termina por serlo. Prueba de eso es el epígrafe que Mario Vargas Llosa eligió para la primera parte de la novela.²⁷

Una vez que ya ha quedado evidente que lo que predomina en el Leoncio Prado es el machismo, la humillación como principio básico de las relaciones y sobre todo que la ética discursiva no priva en la práctica, es preciso ahora ver cómo se da la conducta ética en el seno de los cadetes.

Para los cadetes, en ese ámbito, la práctica discursiva de los militares está hueca, puesto que se han dado cuenta de que hay una gran diferencia entre el 'decir' y el 'hacer'. Saben que los militares ni vigilan -puesto que permitieron el 'bautizo', aunque sin admitirlo abiertamente-, y es falsa toda esa serie de valores tales como el compañerismo, la disciplina, el honor, el respeto, el cumplimiento de las órdenes etc.

En contra del compañerismo, saben que en realidad cada uno tiene que saber valerse por sí mismo, puesto que nada se da gratuitamente, todo es canjeable. Incluso, no es benéfico confiarse, porque ahí se da, entre ellos mismos, el robo de prendas, agujetas, etc. No hay honor, el respeto por los demás se debe a que son más fuertes; es decir, prevalece el principio del temor. No hay un respeto genuino entre ellos, hay abuso constante. Es por eso justo -dentro de ese ámbito distorsionado- lo que dice el Jaguar: "Si a mí no me joden es porque soy más hombre." (*Lcp*, 337) La disciplina no es tal, la violan constantemente: no son estudiosos -se roban los exámenes o se compran 'puntos' para acreditar-, 'tiran' *contra*, no se

²⁶ Mary E. Davis "*Dress Gray y La ciudad y los perros...*" *art. cit.*, p. 120.

²⁷ "Se juega a los héroes porque se es dejado y a los santos porque se es malvado; se juega a los asesinos porque se muere de ganas de matar a su prójimo, se juega porque se es mentiroso de nacimiento."

forman a tiempo -golpean a los más débiles para que les cedan su lugar en la formación. Como puede verse, es un aprendizaje moral *distorsionado*.

Dice José Emilio Pacheco, respecto a esta novela:

La disciplina engendra el desorden, o mejor dicho, un orden más cruel, más violento que la rigidez cuartelaria, una servidumbre sin grandeza y la eterna (y efímera) dominación de los más fuertes. Entonces, toda la maldad y perversidad de que somos capaces medra en la noche de las cuadras. Se establecen alianzas, dependencias, enconos.²⁸

Así, paralelo a las reglas y códigos impuestos por los militares, los cadetes crean para ellos otros, que deben acatarse con igual o tal vez mayor rigor. La "...ley es desobedecida por otra ley, terrible y salvaje, que ellos mismos se inventan para probar su hombría, para dejar constancia de que la mano omnimoda del colegio no les ha impuesto su horma"²⁹

Sin embargo, cuando están frente a los militares emplean la retórica que éstos les han inculcado aunque no crean en ella. Pero para los cadetes, de cualquier manera, las cosas no son fáciles cuando tienen que ver con aquéllos. Esa sensación de extrañeza radica en que la ambigüedad de la relación discurso de la ética-contenidos y hechos concretos -evidentemente producto de la distorsión en la que se ha caído- nunca saben cabalmente cómo actuar frente a los militares, se sienten indefensos. Véase el siguiente ejemplo.

Cuando Alberto Fernández va ante el Consejo de Oficiales a intentar probar que el 'Jaguar' mató a Arana, entra por primera vez al edificio de los militares. La descripción es la siguiente:

Era la primera vez que entraba a ese edificio. Sólo por el exterior -altos muros grises y mohosos- se parecía a los otros locales del colegio. Adentro todo era distinto. El vestíbulo, con una gruesa alfombra que silenciaba las pisadas, estaba iluminado por una luz artificial muy fuerte y Alberto cerró los ojos

²⁸ José Emilio Pacheco, "Mario Vargas Llosa, el sentido y la razón de la novela", en "La cultura en México", suplemento de *Siempre!*, núm. 107, 4 de marzo de 1964, p. XVII.

²⁹ José Miguel Oviedo, *Mario Vargas Llosa...*, *op. cit.*, pp. 86-87.

varias veces, cegado. (...) pensó que era absurdo no haberse dado cuenta en tres años del número de pisos que tenía ese edificio. Vedado para los cadetes, monstruo grisáceo y algo satánico...(Lcp, 323)

Después de que entró al edificio, lo hicieron esperar un momento. Al entrar a la oficina del coronel vio que

...la habitación era enorme, estaba alumbrada con tubos fluorescentes, sus ojos se irritaron al entrar en contacto con esa inesperada atmósfera azul. A diez metros de distancia, vio a tres oficiales, sentados en unos sillones de cuero... El piso no tenía alfombra: el encerado relucía y sus botines se deslizaban como sobre hielo. Caminó muy despacio, temía resbalar.(Lcp, 324)

Posteriormente, se sucede una escena que es descrita así: "-¿Fernández? -dijo la voz que retumbaba bajo el cielo nublado cuando los cadetes evolucionaban en el estadio, ensayando los ejercicios para las actuaciones..."(Lcp, 325) En esta descripción, Mario Vargas Llosa emplea una vieja técnica literaria, como él dice, utilizada en la novela de caballerías: el 'salto cualitativo'³⁰, técnica que consiste en

...una acumulación *in crescendo* de elementos o de tensiones hasta que la realidad narrada cambia de naturaleza...(y pasar) de una realidad muy objetiva y concreta a una especie de irrealidad, o sea a una realidad meramente subjetiva y fantástica. Estamos ya en el dominio de lo fantástico.³¹

Como pudo apreciarse en la descripción antes citada, se comienza por una descripción digamos 'objetiva' del edificio, después se añade la luminosidad incandescente que comienza a dotar a la escena de una atmósfera de irrealidad. Posteriormente se dice del edificio que es un monstruo y se le añade el adjetivo 'satánico'. En seguida, se describe el encuentro con los

³⁰ En la referencia a algunas técnicas novelísticas empleadas en la novela se preferirá utilizar la nomenclatura que en diversos trabajos, a propósito de esas mismas técnicas, ha empleado el propio Mario Vargas Llosa. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que otra es la nomenclatura original. Para consultar los términos originales véase Belén S. Castañeda. "Mario Vargas Llosa: el novelista como crítico.", p. 348.

³¹ Mario Vargas Llosa, *La novela*, Ed. América Nueva, Argentina, 1974, pp. 47, 49.

varias veces, cegado. (...) pensó que era absurdo no haberse dado cuenta en tres años del número de pisos que tenía ese edificio. Vedado para los cadetes, monstruo grisáceo y algo satánico...(Lcp, 323)

Después de que entró al edificio, lo hicieron esperar un momento. Al entrar a la oficina del coronel vio que

...la habitación era enorme, estaba alumbrada con tubos fluorescentes, sus ojos se irritaron al entrar en contacto con esa inesperada atmósfera azul. A diez metros de distancia, vio a tres oficiales, sentados en unos sillones de cuero... El piso no tenía alfombra: el encerado relucía y sus botines se deslizaban como sobre hielo. Caminó muy despacio, temía resbalar.(Lcp, 324)

Posteriormente, se sucede una escena que es descrita así: "-¿Fernández? -dijo la voz que retumbaba bajo el cielo nublado cuando los cadetes evolucionaban en el estadio, ensayando los ejercicios para las actuaciones..."(Lcp, 325) En esta descripción, Mario Vargas Llosa emplea una vieja técnica literaria, como él dice, utilizada en la novela de caballerías: el 'salto cualitativo'³⁰, técnica que consiste en

...una acumulación *in crescendo* de elementos o de tensiones hasta que la realidad narrada cambia de naturaleza...(y pasar) de una realidad muy objetiva y concreta a una especie de irrealidad, o sea a una realidad meramente subjetiva y fantástica. Estamos ya en el dominio de lo fantástico.³¹

Como pudo apreciarse en la descripción antes citada, se comienza por una descripción digamos 'objetiva' del edificio, después se añade la luminosidad incandescente que comienza a dotar a la escena de una atmósfera de irrealidad. Posteriormente se dice del edificio que es un monstruo y se le añade el adjetivo 'satánico'. En seguida, se describe el encuentro con los

³⁰ En la referencia a algunas técnicas novelísticas empleadas en la novela se preferirá utilizar la nomenclatura que en diversos trabajos, a propósito de esas mismas técnicas, ha empleado el propio Mario Vargas Llosa. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que otra es la nomenclatura original. Para consultar los términos originales véase Belén S. Castañeda, "Mario Vargas Llosa: el novelista como crítico.", p. 348.

³¹ Mario Vargas Llosa, *La novela*, Ed. América Nueva, Argentina, 1974, pp. 47, 49.

militares como si se llegara frente al tribunal de la Inquisición. Fascinado, Alberto se siente 'resbalar'. Su desconcierto no puede ser mayor. Se ha dado entonces el salto del plano real a un plano simbólico, donde la piedra de toque la constituye la última parte de la descripción, cuando Alberto escucha una voz que "retumbaba bajo el cielo nublado". Este último fragmento sin lugar a dudas se remite a las imágenes bíblicas acerca de la omnipotencia de Dios.

Ante este azoro, y como defensa, los cadetes crean su propia sociedad. Ya no el 'Círculo', porque éste ha quedado destruido, pero sí su propio clan, y "...frente al código practicado por los militares del colegio Leoncio Prado, los estudiantes ejercen otro, de estilo secreto..."³² Así, en lugar del reglamento, crearán sus propios códigos, evidentemente no escritos, pero que igual se ejercerán con todo rigor. Así, ese sistema militar lo que hizo fue propiciar la:

...creación de jerarquías paralelas que eran como reflejos deformantes de esa jerarquía militar a la que estábamos sometidos. El hecho de que existiera entre los propios cadetes una subordinación de acuerdo a la antigüedad...daba campo a toda clase de abusos, de atropellos, de violencias; propiciaba que brotaran malos instintos, complejos, resentimientos, envidias...³³

Sin embargo, ante los militares los cadetes no se traicionan, todo queda entre ellos. Es un reglamento no escrito pero se ejerce con dureza, se debe observar en todo momento. En este sentido, es aleccionador lo que el 'Jaguar' dice a Alberto después de que éste lo ha delatado con Gamboa por la muerte de Arana y le pide disculpas: "-Tarde para lamentarse - dijo el Jaguar-. Pero procura no ser soplón nunca más. Es lo más bajo que hay." (*Lcp*, 352) En este contexto -aquí se ve de nuevo ese aprendizaje distorsionado de los valores éticos-, es merecida la muerte de Arana, puesto que es el traidor de sus compañeros, como traidor a su

³² Julio Ortega, "Vargas Llosa: el habla del mal", en *Mario Vargas Llosa, op. cit.*, p. 29.

³³ Mario Vargas Llosa en "Cara a cara con Vargas Llosa", entrevista realizada por James R. Fortson, *Eros*, núm. 3, septiembre de 1975, p. 42.

grupo fue Gamboa. Resultado: ambos castigados por su propio clan.

Para finalizar, ¿Qué imagen queda del Leoncio Prado? Es preciso resumir. Se trata de una institución ambigua en sus valores, ya que no se respeta ni la ética ni el reglamento, éstos son interpretados según la conveniencia de los individuos. Hay un resentimiento tal entre los miembros del Colegio que lo que ahí predomina es la humillación y la depredación. Esto da por resultado que a ellos no les quede otro camino que el del machismo como mecanismo de defensa. He aquí ilustrada la *distorsión*.

1.2 EL AMBITO FAMILIAR

Se dice que la familia es el núcleo medular de toda sociedad, dadas las condiciones que en ella privan. El fundamento para afirmar lo anterior es que en la familia se dan toda una serie de prácticas -solidaridad, respeto, apoyo mutuo, ejemplos morales, cariño, etc.- que son utilizadas por el Estado como elementos cohesionantes de la sociedad y así dirigirla hacia determinados objetivos.

Al leer *La ciudad y los perros*, el lector se percata de que las familias que ahí son presentadas están en un proceso de franca descomposición. Para apreciar lo anteriormente señalado, es necesario detenerse a analizar brevemente las familias que aparecen en la novela:

a) La familia de Alberto Fernández -el 'Poeta'-, cuando él se encuentra en el Colegio, está separada. El, anteriormente niño rico de Miraflores, durante su estancia en el Leoncio Prado vive en Alcanfores, con su madre, en tanto que su padre lleva una vida disipada. Para él su casa es un martirio. Vive con su madre, pero como ésta lo chantajea para que permanezca más tiempo con ella, a él todo eso le parece hostigante:

Se había sentado a la mesa con hambre y ahora la comida le parecía interminable e insípida. Soñaba toda la semana con la salida, pero apenas entraba a su casa se sentía irritado: la abrumadora obsequiosidad de su madre era tan mortificante como el encierro (en el Colegio). (*Lcp*, 85)

Los adjetivos 'interminable e insípida' además de caracterizar a la comida, se refieren a cómo considera Alberto su estancia en la casa. No hay interés de él por estar ahí, es por eso que con cualquier pretexto sale a la calle. Para él, el estar con su madre es angustiante y enfadoso. No en balde, en uno de los párrafos que mejor caracterizan estas sensaciones de Alberto, Mario Vargas Llosa, sin decir propiamente que Alberto se angustiaba al oír a su madre, lo sugiere mediante el empleo de la técnica literaria denominada 'los vasos comunicantes', que consiste en:

Asociar, dentro de una unidad narrativa, episodios que ocurren en tiempo o/y espacio diferentes, o que son de naturaleza distinta, de modo que las tensiones y emociones particulares a cada episodio pasen de uno a otro, iluminándose, esclareciéndose mutuamente, para que de estas mezclas brote la vivencia...³⁴

Es preciso ahora ver las emociones de Alberto al estar con su madre:

Alberto la escuchaba en silencio, pensando en la Pies Dorados que tampoco vería este sábado, en la reacción del Esclavo cuando supiera que había ido al cine con Teresa, en Pluto que estaba con Helena, en el Colegio Militar, en el barrio que hacía tres años no frecuentaba. (*Lcp*, 103)

La angustia y el desgano que lo invaden al pensar en todas esas cosas, sin decirlo el novelista abiertamente, es la misma que siente cuando está con su madre. He aquí, de nuevo, la técnica literaria utilizada más que con fines puramente estéticos.

Por otro lado, el aspecto mezquino que permea la relación entre sus padres queda muy bien descrito en el momento en que su padre decide que él vaya de interno al Leoncio Prado después de que ha visto las malas calificaciones de Alberto:

Esto no ha ocurrido nunca en mi familia. Se me cae la cara de vergüenza. ¿Sabes cuánto tiempo hace que nosotros ocupamos los primeros puestos en el colegio, en la Universidad, en todas partes? Hace dos siglos. Si tu abuelo

³⁴ Mario Vargas Llosa, *Carta de Batalla por "Tirant lo Blanc"*, [1a. reimpresión], Ed. Seix Barral (Biblioteca Breve), México, 1992, p. 50.

hubiera visto esta libreta, se habría muerto de la impresión.

-También mi familia -protestó la madre-. ¿Qué te crees? Mi padre fue ministro dos veces.

-Pero esto se acabó -dijo el padre, sin prestar atención a la madre-. Es un escándalo. (Lcp, 224)

¿Qué se puede esperar de un ambiente familiar donde entre sus mismos miembros hay pugnas por ver quién tiene un pasado más 'glorioso'?

b) Respecto a la familia de Ricardo Arana, el 'Esclavo', hay más elementos de crítica, puesto que para hacer mayor referencia al ambiente familiar Vargas Llosa se centra en él. Su vida familiar es un infierno. Durante su infancia había vivido en la provincia de Chiclayo, al lado de sus tíos, creyendo siempre que su padre estaba muerto. El día que su madre lo lleva a Lima, se entera de que su padre no estaba muerto. A partir de entonces empieza a vivir con él; sin embargo, en su familia hay una unión muy forzada, pues mientras su madre permite todos los abusos del padre, éste, además de que dispone autoritariamente la vida de su mujer y su hijo, es un hombre violento, de ahí que Arana siempre le tenga miedo.

Se ha hablado con frecuencia de que en los salmos bíblicos, uno de los recursos poéticos más empleados es la *repetición*. Por otro lado, se ha señalado también que salmodiar una plegaria durante mucho tiempo provoca que quien lo hace caiga en estado de trance y olvide algunas necesidades de tipo biológico. Pues bien, en *La ciudad y los perros*, cada vez que el narrador se ocupa de hablar del pasado de Arana, emplea la *anáfora*. Para Arana, su ambiente familiar es sencillamente espantoso, algo que se debe olvidar para no sentirlo en todo su peso. Pues bien, es preciso citar el comienzo de los bloques en que se habla de este personaje evocando su pasado:

HA OLVIDADO la casa de la avenida Salaverry, en Magdalena Nueva, donde vivió desde la noche en que llegó a Lima...Ha olvidado también el resto de aquella noche... (Lcp, 16-17)

LOS DIAS siguientes, monótonos y humillantes, también los ha olvidado. (Lcp, 80)

HA OLVIDADO también que al día siguiente estuvo mucho tiempo con los ojos cerrados después de despertar. (*Lcp*, 116)

HA OLVIDADO los hechos minúsculos, idénticos, que constituían su vida, esos días que siguieron al descubrimiento de que tampoco podía confiar en su madre, pero no ha olvidado el desánimo, la amargura, el rencor, el miedo que reinaban en su corazón y ocupaban sus noches. (*Lcp*, 170)

HA OLVIDADO ese mediodía claro, sin llovizna y sin sol. (*Lcp*, 207)³⁵

Es más que evidente la intención con que es utilizado este recurso.

Para ahondar en la descripción del ámbito familiar en el que Arana vive, es preciso observar algunos elementos.

La primera noche que Arana pasa junto a su padre, le parece que el lecho es "hostil" (*Lcp*, 17). No, hostil es la actitud del adulto hacia él. Es por eso que pronto, cerca de su padre, para él "...comenzó la guerra invisible." (*Lcp*, 80), e inmediatamente después, se describe la saña con que su padre golpeó a su madre: "...lo distrajo el rumor que crecía, y de pronto la habitación (de sus padres) estaba llena de una voz tronante..." (*Lcp*, 81) Ante esa voz 'tronante' -nótese el adjetivo-, ingenuo, se le ocurrió entrar a la habitación para evitar que su madre siguiera siendo golpeada, pero, alcanzó:

...a ver a su madre, en camisa de noche, el rostro deformado por la luz indirecta de la lámpara y la escuchó balbucear algo, pero en eso surgió ante sus ojos una gran silueta blanca. Pensó 'está desnudo' y sintió terror. Su padre lo golpeó con la mano abierta y él se desplomó sin gritar...y de pronto estaba en su cuarto, a oscuras, y el hombre cuyo cuerpo resaltaba en la negrura le volvió a pegar en la cara...la puerta se cerró y él se hundió en una vertiginosa pesadilla. (*Lcp*, 82)

El manejo de la técnica del *claroscuro* no sólo se hace con fines visuales y resaltar lo horrible de la escena, sino además para dar a entender lo siguiente: por un lado, a Arana la

³⁵ Sobre el carácter de *letanía* que comportan los fragmentos antes citados, véase Rilda Baker, "De cómo ser y qué ver mientras se vive: el papel del lector en *La ciudad y los perros*", en Mario Vargas Llosa, *estudios críticos*, (Charles Rossman, Alan Warren Friedman, coordinadores), [1a. ed. española], Ed. Alhambra, Madrid, 1983, pp. 23-24.

relación entre su padre y su madre, en ese juego de luz-sombra, le parece extraña, ambigua, imprecisa, puesto que se trata de un amor que incluye golpes; por otro, ese ambiente de 'negrura'-además de calificar las intenciones de su padre- aunado a que se dice 'el hombre' y no 'su padre', da a entender que ese ser que lo golpea es para Arana un desconocido, puesto que en ningún momento es capaz de reconocerlo. Tal desconocimiento va a determinar el hecho de que para Arana su padre sea un ser impredecible. Tiene que fingir ante él, tiene que actuar, y nunca sabe cuál va a ser la reacción de su progenitor.

Así, a partir de ese momento para Arana la estancia en su casa es lo peor que puede pasarle, sobre todo cuando su padre está presente. Es muy esclarecedora la siguiente escena:

Al abrirse la puerta sintió nuevamente que el terror se instalaba en su cuerpo. Contuvo la respiración. Estaba seguro: era él y venía a golpearlo. Pero era su madre. Parecía muy seria y lo miraba fijamente. "¿Y él?" "Ya se fue, son más de las diez." Respiró hondamente y se incorporó. La habitación estaba llena de luz. (Lcp, 116)

En este caso la técnica del *claroscuro*, empleada sobre todo en la iluminación de la habitación, es utilizada con fines emocionales, como señala Joel Hancock: "*The chiaroscuro technique thus employs its interplay of light and darkness to create moods...*"³⁶ Después de ese periodo de ansiedad que el personaje experimenta, al saber que no está su padre y no será golpeado, siente que la habitación se ilumina, es decir, ha pasado el peligro, no está 'negra' la atmósfera.

Sin embargo, cada vez que Arana esté con su padre se verá en la obligación de fingir, de huir de su presencia con cualquier pretexto -estudiar, cansancio, dormir, etc.-, y es por eso que, ante un ambiente familiar percibido como un ámbito monstruoso e insoportable, él decidirá ingresar al Leoncio Prado.

Esa sensación de descontrol, de incompreensión hacia su ambiente familiar, queda resaltada en la plática que tiene con su madre, al día siguiente de que su padre los ha

³⁶ Joel Hancock, "Animalization...", *art. cit.*, p. 47.

golpeado: "Está muy resentido contigo por lo de ayer. Eres muy chico, no puedes comprender...Entonces comprendió: 'ella está de su lado, es su cómplice!'"(Lcp. 117)

Como puede observarse, es la 'incomprensión' hacia ese ambiente familiar lo que hace que Arana tome posiciones defensivas ante sus padres. Incomprensión a medias, ciertamente, porque en su interior ha comprendido perfectamente que tiene que poner en juego todos sus sentidos para no ser sorprendido y agredido de nuevo. Por eso esa tarde pide perdón a su padre y desde ese día, puesto que aquél es un ser impredecible, en su presencia actúa, finge.

Es así como queda de manifiesto que el ambiente familiar, centrando la atención en la familia de Ricardo Arana, emana hostilidad y ambigüedad, pues las relaciones están indeterminadas y son imprecisas -el padre ama a la madre y sin embargo la golpea; el padre lo quiere y lo agrede argumentando "...tal vez he sido un poco duro -prosiguió el hombre-. Por exceso de cariño. Un cariño bien entendido."(Lcp, 235)-. Como puede apreciarse, predomina, por sobre todas las cosas, la distorsión entre 'lo que debiera ser' y las cosas tal y como se llevan a la práctica.

c) En cuanto al 'Jaguar', él había vivido con su madre, una mujer viuda. Su hermano estaba -cosa significativa- en el ejército. Al poco tiempo su madre, amargada, decide que es hora de que su hijo, siendo aún pequeño, se haga cargo de los gastos de la casa. Sin importarle de dónde viene el dinero que su hijo le proporciona -pues sabe que se dedica a la delincuencia- ella lo acepta. Un día, el 'Jaguar' se va de la casa y al poco tiempo, cuando regresa, se da cuenta de que su madre ha muerto.

Es necesario apuntar que mediante el ocultamiento del dueño de ese yo, con el cual "*...we have been sympathizing throughtout, is Jaguar, the same third person we have been despising...*"³⁷ Y es gracias, al mismo tiempo, a ese *ocultamiento* que tiene por finalidad "*...is to manifest our false perception and potential injustices...*"³⁸, que el lector, respecto a ese

³⁷ Sharon Magnarelli "*The time of the hero: liberty enslaved*". en *Latin American Literary Review*, vol. 4, núm. 8, (Spring, summer 1976), p. 43.

³⁸ *Ibid.*, pp. 43-44.

personaje que durante todo el texto ha percibido como el "villano", logra percibir más o menos objetivamente el proceso que lo llevó a ser lo que es dentro del Colegio Militar Leoncio Prado.

En su infancia el 'Jaguar' era un niño cándido e inocente. Sin embargo, ese ambiente determinista jugó un papel central para que él se convirtiera no sólo en lo que es -alguien sin nombre, un individuo que tiene que 'joder' para que no lo 'jodan'-, sino además para ingresar al Leoncio Prado.

A este respecto, Rosa Boldori dice: "...he señalado el determinismo ambiental que condiciona toda la obra de Vargas Llosa, como afirmación de la imposibilidad del hombre de superar los condicionamientos del medio social y geográfico en que está inmerso..."³⁹ Es preciso ver cómo el ambiente social, más que a cualquier otro personaje de la novela, determina el futuro del 'Jaguar'.

Su madre es una mujer amargada, viuda, que tiene que hacer grandes esfuerzos para poder mantener a su hijo. El primer elemento que permite apreciar que él no se siente del todo amado por su madre, aparece cuando él, que con frecuencia salía a la calle anunciando que no iría a almorzar:

Mi madre se había acostumbrado a almorzar sola, aunque no sé si de veras creía que me iba a casa de un amigo. De todos modos, le convenía que yo faltara, así gastaba menos en la comida. Algunas veces, al verme regresar a casa a mediodía, me miraba con fastidio y me decía: "¿hoy no vas a Chucuito?". (Lcp, 199)

Evidentemente no es muy cálido este ambiente familiar. Pero hay que ser justos: si la madre actúa así con él, son las circunstancias las que juegan un papel central, puesto que ella, que recibe una magra pensión por su viudez, y con un hijo en el ejército, que económicamente no le ayuda, se ve en verdaderos aprietos para poder mantener al 'Jaguar'. Así, su comportamiento es producto de las circunstancias.

³⁹ Rosa Boldori de Baldussi, *Vargas Llosa: un narrador...*, op. cit., p. 24.

Ella lo manda con frecuencia a visitar a su padrino -nótese cómo se resalta aún más el aspecto determinista en la vida de 'Jaguar': irónicamente, el único familiar que podría ayudarlo a salir de esas circunstancias a las que ha sido condenado es su *padrino*, un 'falso padre'. En la novela se cumple esta significación, ya que este personaje nunca es "El que favorece o protege a otro en sus pretensiones, adelantamientos o designios."⁴⁰ - a fin de que le compre los libros que necesita, le dé dinero en su cumpleaños o 'propina', con resultados siempre negativos. Así, se aprecia que el ambiente familiar del 'Jaguar' no está caracterizado por la solidaridad.

Es por eso que, siendo él aún muy joven, ella decide que el chico ya está en edad de trabajar: "...gritó que hacía milagros para que pudiéramos comer y que al año siguiente no volvería al colegio, porque ya tendría trece años y debía ponerme a trabajar." (*Lcp*, 248)

Como puede observarse, una especie de determinismo se apropia, más que de cualquier otro personaje, del 'Jaguar'. Es necesario hablar de un ser importantísimo en la vida de este personaje: el flaco Higuera. Si bien no es propiamente su familiar, sí ejerce una relación de ese tipo, ya que no sólo es su mentor y quien lo chantajea mediante su supuesta amistad para que se involucre en la vida delictiva -distorsión de la amistad-, sino que además funge como una especie de hermano mayor, pues es por boca del flaco Higuera que el 'Jaguar' se entera de la vida de su hermano, ahora en el ejército.

El flaco Higuera le invita pisco, cigarros, lo lleva a conocer mujeres, le presta dinero, y al final, en nombre de estos favores, le pide que le ayude en sus robos. Al principio el 'Jaguar' se resiste, pero ante el chantaje emocional de su amigo -"...me preguntó mirándome muy serio, si yo era un hombre tan macho como mi hermano. 'No sé, le dije, creo que sí. ¿Por qué?' 'Me debes cerca de veinte soles, me respondió.'" (*Lcp*, 246)- y las exigencias de su madre, el 'Jaguar', ese niño cándido y estudioso, por cuestiones de *determinismo ambiental*, ingresa en la vida delictiva de Lima.

⁴⁰ *Diccionario de la Lengua Española, Real Academia.*

Incómodo, comienza ese tipo de vida, pues tiene conciencia de que no es correcto lo que hace para obtener dinero -recuérdese cuando regala a Tere unas revistas compradas con dinero robado: "De pronto ella me dijo: 'eres muy bueno'. Yo me rei y sólo contesté: 'no creas'."(Lcp, 271)-, sin embargo, dadas las circunstancias en las que vive, y con la reacción de su madre, que no protesta al saber que el dinero que recibe de su hijo es robado, él considera que lo que hace es válido dentro de ese contexto y circunstancias en las que vive:

CUANDO mi madre me dijo "se acabó el colegio, vamos donde tu padrino para que te consiga un trabajo", yo le respondí: "ya sé cómo ganar plata sin dejar el colegio, no te preocupes"...Ella se encogió de hombros. "Ya estás grande, me dijo. Allá tú con lo que haces, no quiero saber nada. Pero si no traes plata, a trabajar." Me di cuenta que mi madre sabía lo que hacían el flaco Higuera y mi hermano. (Lcp, 286)

Es significativo el hecho de que en el personaje donde el novelista emplee con más fuerza la idea del *determinismo ambiental*, sea el 'Jaguar', personaje líder dentro del Colegio, y quien representa cabalmente en lo que se convierten -los demás personajes igual, pero en menor medida que él- los jóvenes en un ambiente donde todo se distorsiona.

d) En cuanto al ambiente familiar del 'Boa', en realidad poco hay que decir, puesto que lo que se sabe de él es a través de sus propios monólogos. El personaje poco evoca de su pasado antes de ingresar al Leoncio Prado, más bien se dedica a monologar -aunque se dirige a una perra, la 'Malpapeada'- sobre los acontecimientos que ocurren dentro del Colegio. Es por eso justo lo que Sharon Magnarelli dice de este personaje: "*Boa also has not past before the academy; unlike the other characters, he never refers to any previous life.*"⁴¹

Y en efecto, poco se sabe de él, pues ni su nombre aparece. El lector sabe que su hermano mayor se llama Ricardo Valdivieso (Lcp, 226), pero si se considera que ambos son hijos de padre diferente, 'Boa' ni siquiera se apellida Valdivieso.

No se sabe cómo era su ambiente familiar, lo que sí puede precisarse es que el marcado

⁴¹ Sharon Magnarelli "The time of the hero...", art. cit., p. 39.

racismo que caracteriza a 'Boa' lo aprendió de su hermano (*Lcp*, 227).

Puede apreciarse, entonces, que el ambiente familiar en que se desarrolla la vida de los que serán los cadetes es un medio en descomposición donde se vive de manera sumisa, se aprende el machismo, la idea de que sólo los fuertes sobreviven, el racismo, etc., de ahí que José Luis Martín diga de los jóvenes que luego serán cadetes:

...ellos traen -por sus padres, por los mayores, por los adultos- el veneno social al colegio, en forma microscópica, y, al calor y temple del militarismo tozudo y de la vida del machismo de los internos, se desarrolla hasta convertirse en el cáncer que los devora a ellos mismos.⁴²

e) Para finalizar en lo que respecta al ambiente familiar, se puede hablar de Teresa, la jovencita con quien tienen contacto, en diferentes tiempos, el 'Jugar', Arana y Fernández. Originalmente ella vivía con sus padres, sin embargo, su padre era alcohólico. Como se describe en la novela, ese ambiente familiar, para ella, era hostil:

Sin embargo, años atrás, los sábados eran días tenebrosos. Su madre se quejaba y maldecía más que los otros días, porque el padre no volvía hasta muy entrada la noche. Llegaba como un huracán, traspasado de alcohol y de ira. Los ojos en llamas, la voz tronante, las descomunales manos cerradas en puño, recorría la casa como una fiera su jaula de barrotes, tambaleándose, blasfemando contra la miseria, derribando sillas y golpeando puertas, hasta rodar por el suelo, aplacado y exhausto. (*Lcp*, 262)

La adjetivación en el fragmento anteriormente citado juega un papel central en el estado emocional de Teresa al ver lo que ocurre. La voz 'tronante' y las 'descomunales' manos, aunadas a la imagen de un 'huracán', pueden muy bien caracterizar los sentimientos de ella: está indefensa, a merced de una fuerza ciclónica.

Cuando él muere, su madre la abandona: "...su madre la llevó una noche hasta la puerta de la casa de su tía, la abrazó y le dijo: 'no toques hasta que yo me vaya. Estoy harta de esta

⁴² José Luis Martín, *La narrativa de Vargas Llosa, acercamiento estilístico*. Ed. Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos, 206), Madrid, 1974, pp. 96-97.

vida de perros. Ahora voy a vivir para mí y que Dios me perdone. Tu tía te cuidará."(*Lcp*, 263) Su perspectiva familiar no es nada halagadora. Contra esa idea original de que en la familia se da la solidaridad, es posible percatarse de que en el caso de Teresa las cosas no son así. En su nuevo ambiente familiar vive con su tía, quien sólo desea -como respuesta ante el estado de pobreza en que viven- casarla con un hombre solvente en lo económico. Así, dentro de ese nuevo ámbito familiar, para Teresa se fragua un porvenir: casarla con un hombre que pueda mantenerla a ella y a su tía. Para resaltar lo 'negro' de esas intenciones, Mario Vargas Llosa vuelve a recurrir a la ya mencionada técnica del *claroscuro*: "...el carbón se humedecía en las noches y, al ser encendido, despedía humo: las paredes de la cocina estaban negras y la cara de la mujer manchada de ceniza."(*Lcp*, 86) 'Oscuras' son las paredes y 'manchada' está la cara de la mujer. Simbólicamente, así son sus planes.

Así, es posible darse cuenta de que las familias presentadas en la novela viven proceso de desintegración, y de ningún modo son lo que cabría esperar que fueran. Ese ámbito, según el texto, es insoportable, hostil, agresivo, no hay solidaridad, es centro de enseñanza de odios y resentimientos racistas, etc. El ámbito familiar presentado en *La ciudad y los perros* está 'traspasado' -tomando palabras de la propia novela- de *distorsión*.

2.- EL DISCURSO ETICO-RELIGIOSO

Aunque la novela no se caracteriza por criticar -en el sentido peyorativo del término- a la religión -con todo y que en el Perú haya una religión 'oficial': la católica, lo que puede dar lugar a formas dogmáticas de pensamiento, mismas que, en un texto como el que aquí se estudia, podrían ser abordadas-, por otro lado sí se hace -aunque de manera breve y sutil- un análisis de la práctica religiosa tal y como es llevada a cabo por algunos personajes de la novela.

Dentro del ambiente militar que predomina en el Leoncio Prado el capellán del Colegio, en sus discursos a los cadetes, cuenta "...la vida intachable de los próceres, su amor a Dios y

al Perú y exalta la disciplina y el orden y compara a los militares con los misioneros, a los héroes con los mártires, a la Iglesia con el Ejército." (*Lcp*, 116) Una vez que se ha descubierto en qué degenera la disciplina y el orden -el machismo-, es entonces natural que el capellán no goce de la admiración de los cadetes porque se apegue a los preceptos religiosos: "Los cadetes estiman al capellán porque piensan que es un hombre de verdad: lo han visto, muchas veces, vestido de civil, merodeando por los bajos fondos del Callao, con aliento a alcohol y ojos viciosos." (*Lcp*, 116) Es obvio que hay distorsión tanto en la admiración que los cadetes sienten por el capellán -lo admiran por un tipo de conducta que, según la propia religión, es condenable-, tanto en él mismo, puesto que una cosa es lo que dice en sus discursos y otra muy distinta la que hace. Trastocamiento del discurso, diferencia entre el 'decir', el 'hacer' y el 'ser': distorsión manifiesta.

Donde con mayor énfasis se hace crítica a la práctica religiosa, es a través de la madre de Alberto. Ella, antaño mujer de clase acomodada que "...lo enviaba (a Alberto) a la calle con cualquier pretexto, para disfrutar a sus anchas con las amigas innumerables que venían a jugar canasta todas las tardes." (*Lcp*, 85), y que con frecuencia había sido sorprendida por su hijo "...cuchicheando con sus amigas contra los curas y las beatas." (*Lcp*, 85), a raíz de la separación de su marido se convierte ella misma en una beata que:

Constantemente caía en trance: invocaba a Dios y rezaba en voz alta. (...)
Ahora iba a la iglesia casi a diario, tenía un guía espiritual, un jesuita a quien llamaba "hombre santo", asistía a toda clase de novenas y, un sábado, Alberto descubrió en su velador una biografía de Santa Rosa de Lima. (*Lcp*, 85)

Sin embargo, esta repentina conversión no es sincera, ya que utiliza la religión no sólo para manipular a su hijo a fin de que éste permanezca más tiempo con ella, sino además para tener un justificante moral para así poder enjuiciar a su propio marido, de costumbres libertinas. Y, caso paradójico, al final de la novela, cuando se reconcilie con éste, volverá a tener las mismas costumbres que antes.

Con el fin de resaltar la hipocresía en la práctica religiosa, en el siguiente fragmento

Mario Vargas Llosa emplea la técnica novelística denominada por él mismo como 'los vasos comunicantes'. Mediante la voz de Alberto, demuestra que la práctica religiosa, más que un elemento de devoción -en ese ámbito distorsionado-, semeja una relación contractual donde un individuo es creyente y devoto a cambio de los favores de su Dios. Así, mientras hace negocio con las cartas que escribe para sus compañeros en el Colegio, Alberto recuerda las recomendaciones religiosas de su madre. La intención de 'los vasos comunicantes' es hacer que la materia narrativa de un segmento de la historia salte e inunde la de otro. En el siguiente fragmento es muy afortunado su empleo:

Y le escribí una y otra y la chica me contestaba y el cuartelero me convidaba cigarros y colas en 'La Perlita' y un día me trajo a un zambito de la octava y me dijo ¿puedes escribirle una carta a la hembrita que éste tiene en Iquitos? y yo le dije ¿quieres que vaya a verlo y le hable? y ella me dijo no hay nada que hacer sino rezar a Dios y comenzó a ir a misa y a novenas y a darme consejos Alberto tienes que ser piadoso y querer mucho a Dios para que cuando seas grande las tentaciones no te pierdan como a tu padre y yo le dije Okey pero me pagas. (Lcp, 144-145)

Siguiendo con la crítica al modo en que se desarrolla la práctica religiosa es preciso tomar en cuenta los lamentos del padre de Arana cuando su hijo se encuentra moribundo en la enfermería del Colegio. En lugar de admitir su responsabilidad en la muerte -real y simbólica- de su hijo, sólo dice: "Esto es injusto -dijo el hombre-. Un castigo injusto. Somos gente honrada. Vamos a la iglesia todos los domingos, no hemos hecho mal a nadie. Su madre siempre hace obras de caridad. ¿Por qué nos envía Dios esta desgracia?" (Lcp, 206)

3.- EL DISCURSO ETICO-PATRIOTICO

Otro de los *dominios discursivos* que se analiza en esta novela es al patriotismo tal y como es inculcado a los cadetes en el Colegio. Según las autoridades del Leoncio Prado, los cadetes deben estar orgullosos de ser peruanos.

Durante el examen de química en el que se desencadenará la acción de la novela, Alberto se encuentra nervioso no sólo porque no ha conseguido las respuestas correctas para el examen, sino además porque es el teniente Gamboa quien vigila que los estudiantes no copien. Al levantar la cara y ver la mirada de Gamboa, alerta, Alberto evoca algunas prácticas militares donde ha participado y aquél ha sido el líder. Mediante la técnica de 'los vasos comunicantes' Vargas Llosa describe la escena donde los cadetes corren en las montañas durante sus prácticas. Mientras pisan los sembradíos piensan: "-¡ah, si fueran cabezas de chilenos o ecuatorianos, ah, si bajo las suelas de los botines saltara la sangre, si murieran!-" (*Lcp*, 50) Como es sabido, ambos conflictos tienen como origen el problema de las fronteras territoriales. Ahora bien, para observar cómo se presenta en este pasaje la distorsión que sufre el concepto de patriotismo, hay que ver el contexto en el que aparece este enunciado. Mientras ve a Gamboa vigilarlo, Alberto evoca las campañas que él dirigió, observándolos como lo hace ahora. Por asociación todo viene a su conciencia y al mismo tiempo, como en un juego de espejos, ese seguramente impuesto sentimiento negativo contra chilenos y ecuatorianos, en ese momento en realidad no es otra cosa que coraje e impotencia por no poder acreditar el examen. Es decir, distorsión del sentimiento de patriotismo, falsa conciencia nacional, puesto que en realidad la lucha no la establecen los cadetes, peruanos, contra individuos de otro país; la pugna es entre ellos mismos o contra las autoridades. En el fondo no hay espíritu colectivo, sino individualismo, ya que el sentimiento patriótico implica al mismo tiempo solidaridad, espíritu de grupo y sacrificio. Sin estos elementos no puede hablarse de patriotismo. Dentro del ámbito descrito en la novela, donde los individuos viven alejados de los valores éticos, moviéndose en términos individualistas -puesto que no les queda otro camino para sobrevivir-; en un ambiente machista, donde el individuo tiene que demostrar que es más fuerte e invulnerable que los demás, el patriotismo, que se asocia con la solidaridad y el espíritu de colectividad, es absurdo y queda fuera de contexto. Por eso, es el machismo el que hace hablar a los militares con orgullo de un heroísmo absurdo. Mario Vargas Llosa no ha dejado de criticar esto, pues como él mismo dice: "Conscientemente

luchó contra toda forma de 'nacionalismo', algo que me parece una de las grandes taras humanas y que sirve de coartada para los peores contrabandos."⁴³ En el siguiente fragmento, la crítica no se hace de manera manifiesta, sino mediante 'los vasos comunicantes'. 'Boa' está molesto no sólo por la expulsión de Cava, sino además por el discurso patriotero que le recitan en su degradación y expulsión. Al yuxtaponerse ambos elementos, la crueldad con que denigran a Cava y el discurso teñido de un falso heroísmo, se desenmascara lo absurdo de ese patriotismo. La escena es descrita así: "...le contaba la vida de Leoncio Prado, que a los chilenos que lo fusilaron les dijo 'quiero comandar yo mismo el pelotón de ejecución', qué tal baboso."(*Lcp*, 214)

Por medio de esta crítica queda desenmascarado ese falso patriotismo, que en realidad es machismo, y lo torpe de esa autoinmolación en un lugar donde no es apreciada.

Por otro lado, dentro de las competencias deportivas que los cadetes de la sección descrita, cuando cursan el cuarto año, tienen contra los de quinto, y a las que asisten las altas autoridades del Colegio, ocurre lo siguiente. Después de que los de cuarto han ganado a los de quinto gracias a trampas del 'Jaguar' cuando están jalando una cuerda, los cadetes se lían a golpes. Posteriormente de que los separan, los reprenden y los exhortan a que entre ellos exista espíritu de compañerismo, se dice lo siguiente, cuando ya se han 'reconciliado':

...y el general Mendoza, y los embajadores y los oficiales y los invitados, pam-pam-pam, uy qué buenos somos todos, uy papacito, uy mamacita, pam-pam-pam, todos somos leonciopradinos ciento por ciento, viva el Perú cadetes. algún día la Patria nos llamará y ahí estaremos, alto el pensamiento, firme el corazón, "¿dónde estará Garbarina (el enemigo del 'Jaguar', por quien empezó la pelea) para darle un beso en la boca?"...(*Lcp*, 79)

Se observa de nuevo aquí la utilización de los 'vasos comunicantes' para desenmascarar lo falso de ese discurso. De un lado, la rivalidad; de otro, el discurso del patriotismo; juntos, relacionándose mutuamente e influyéndose, aparece más claro cómo se hace siempre en ese

⁴³ Mario Vargas Llosa, en "En el país de las mil caras", *Vuelta*, núm. 87, vol. 8, febrero de 1984, p. 25.

contexto una distorsión de los valores, puesto que si hay rivalidad, abuso de unos sobre otros, etc., es decir, individualismo y ley de la jungla, ¿cómo puede hablarse de patriotismo, espíritu de grupo, apoyo de unos a otros?

Finalmente, puede concluirse que esos elementos de carácter ideológico en el campo real sólo sirven para manipular a los individuos con el fin de someterlos, de dominarlos. A fin de cuentas, no hay que olvidar que "La ideología representa una relación imaginaria entre los individuos y sus condiciones reales de existencia."⁴⁴ Así las cosas, ¿cómo pueden ser legítimos unos valores que pretenden infundirle amor a un individuo hacia un medio que le es hostil? Y en el fondo, diría Mario Vargas Llosa, no es malo ser patriota [recuérdese el comentario que los cadetes hacen de Fontana, el profesor de literatura, que dice ser francés cuando en realidad tal vez es peruano: "...eso se llama ser hijo de perra. Renegar de su patria, no conozco nada más cobarde."(*Lcp*, 168)], lo terrible es infundir un patriotismo en esos términos, cuando quienes corrompen a los individuos son los mismos peruanos, con fines ideológicos y de control. En suma, *distorsión* de lo que debería ser un elemento de cohesión social.

⁴⁴ Louis Althusser, *op. cit.*, p. 123.

CAPITULO II:
LAS FIGURAS DE LA AUTORIDAD COMO FIGURAS
ARQUETIPICAS, Y LA DISTORSION.

Hasta aquí se ha analizado cómo aparecen distorsionados en *La ciudad y los perros* los tres dominios discursivos en los cuales se centra la educación de los jóvenes: *ética-práctica y disciplinaria, ética-religiosa y ética-patriótica*, y ha quedado claro que presentan una distorsión, resultante de la diferencia entre lo que debieran ser y lo que son en realidad. Asimismo, se ha visto que aparecen distorsionados el Colegio y la familia como *aparatos ideológicos del estado*, ya que no son espacios en los cuales se sienten seguros los jóvenes, sino que ahí, más que en ningún otro espacio, se dan cuenta de que su existencia es precaria.

Ahora bien, el análisis arqueológico propuesto por Michel Foucault señala que una vez detectados y caracterizados los diferentes *dominios discursivos* es importante definir las *posiciones enunciativas* que cada uno de éstos habilita. Este filósofo francés sostiene que "Un enunciado... se distingue de una serie cualquiera de elementos lingüísticos por el hecho de mantener con un sujeto una relación determinada." (*As*, 153) Es decir, que un enunciado -o un conjunto de enunciados, que en este caso ya conforman un discurso-, sólo se define como tal en el momento en que pueda ser adjudicado a un sujeto que lo enuncie. Es por eso que para caracterizar a los enunciados es necesario definir las posiciones enunciativas que habilita. Y eso mismo ocurre a la inversa: la *función enunciativa*, a su vez, "...no puede

ejercerse sin la existencia de un dominio asociado." (As, 160) Es decir, que no puede hablarse de *enunciado* si no hay un sujeto que lo enuncie, y tampoco puede hablarse de que exista un *sujeto de la enunciación* si no existe un *dominio discursivo*, o sea, un campo discursivo del cual se hable.

En *La ciudad y los perros* se observa que quienes ocupan las posiciones enunciativas de los diferentes tipos de discursos son los adultos en general -padres de familia, militares, etc. Para este capítulo interesa sobremanera tomar a los adultos -sujetos enunciadore de los diferentes discursos- como arquetipos de la conducta ética que inculcan a los jóvenes. Se sabe que parte de la eficacia de un discurso ético radica en que el sujeto de su enunciación se apegue a los contenidos de ese discurso. Hecha esta consideración y partiendo de la premisa de que en *La ciudad y los perros* los adultos -sujetos de la enunciación- no se apegan a los discursos que ellos mismos enuncian, en el presente capítulo, y dado que la novela se ocupa de narrar un *aprendizaje*, de ahí que se la considere un *bildungsroman*, se analizará los recursos literarios empleados en la descripción de estos personajes, a fin de demostrar que las figuras de la autoridad son presentadas de manera distorsionada.

Dado que la percepción de 'lo sucedido' en una novela sólo puede darse a partir de la voz o voces narrativas empleadas por el escritor, es preciso que antes de entrar en el análisis de la distorsión con que son presentadas las figuras de la autoridad se haga una breve consideración de las voces narrativas empleadas en *La ciudad y los perros*, pues ellas permitirán precisar el modo, el por qué y las implicaciones, de que las figuras de la autoridad aparezcan distorsionadas en la novela.

Es necesario partir de la premisa de que "La estructura de la obra [en este caso de una novela] no es algo intrascendente o adventicio, ni algo caprichosamente impuesto a la realidad. Es un modo de verla (o de entenderla) para después contarla."⁴⁵ Queda entonces de

⁴⁵ Oscar Tacca, *Las voces de la novela*, [3a. ed. corregida y aumentada], Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), Madrid, 1989, p. 11.

manifiesto que parte importante de la obra la constituyen el o los diferentes tipos de narrador, el uso del tiempo y el espacio, el manejo de los personajes y los recursos técnicos y estilísticos, pues su elección y utilización jamás es concebida por el novelista como algo accesorio, sino que se intenta decir algo a través de ellos.

Es por eso que antes de continuar se debe considerar, aunque sea de manera superficial, las voces narrativas empleadas en la novela, pues ellas permitirán precisar la *distorsión* de la que se ha venido hablando en el presente trabajo.

Todo "...lo que sucede", en el relato no es, desde el punto de vista referencial (real), literariamente, nada; 'lo que pasa' es sólo el lenguaje, la aventura del lenguaje.⁴⁶ Es decir, que lo que se lee en una novela no es, en una primera instancia, un mundo ni su visión, sino ante todo el o los diferentes usos del lenguaje.

Parece ocioso destacar que la novela no es *sólo* información. Pero: "Todo relato es antes que nada una realización lingüística, una manera de organizar la sustancia del contenido. Declarar que la obra es primariamente un discurso, es, por supuesto, restituirle su naturaleza de comunicación. Toda comunicación supone un emisor (codificador, destinador), un mensaje, y un receptor (descodificador, destinatario). Su fin es transmitir una serie de informaciones del modo más preciso, más económico y más directo."⁴⁷

La ciudad y los perros está constituida del siguiente modo: dos *partes* y un *epílogo*. Tanto la primera como la segunda *partes*, están conformadas cada una por ocho *apartados*. A su vez, cada *apartado* se divide en varios *fragmentos*. El *epílogo*, finalmente, está conformado por tres *fragmentos*. Así, la parte mínima de la novela es el *fragmento*, que corresponde a un episodio específico con su propia voz narrativa. Tomando en cuenta el número de *fragmentos*, la novela consta de 81.

Es de llamar la atención que en la novela pocas veces -sólo en dos de 81 *fragmentos*:

⁴⁶ Roland Barthes, *apud*, Oscar Tacca, *op. cit.*, pp. 12-13.

⁴⁷ A. Abbou, "Les paradoxes du discours dans *L'Étranger*", en *Albert Camus 2*, La Revue des Lettres Modernes, Paris, 1969, p. 35, *apud*, Oscar Tacca, *op. cit.*, p. 169.

la. parte, apartado II, primer fragmento; la. parte, apartado V, segundo fragmento- es utilizado un *narrador extradiegético omnisciente*, es decir, un narrador que además de que "...no forma parte del universo diegético..."⁴⁸, es un "...autor-dios que todo lo sabe, autor-fantasma que todo lo descubre."⁴⁹

De los 79 fragmentos restantes, 54 son contados desde la perspectiva de una narrador extradiegético, pero no en una modalidad omnisciente, sino en la que el crítico francés Jean Pouillon denomina *narrador con*. Como él mismo dice, para esta modalidad:

Se elige un solo personaje que será el centro del relato en el que uno se interesará sobre todo o, en todo caso, de manera distinta de los demás. Se lo describe desde adentro; en seguida comprendemos su conducta como si fuera la nuestra. Por lo tanto, esta conducta no está descrita tal como aparecería a un observador imparcial, sino tal como se le aparece y sólo en la medida en que en que se le aparece al que la realiza.⁵⁰

Este personaje elegido, en la visión 'con', es central, porque "...es siempre *a partir de él* que vemos a los otros. 'Con' él vemos a los otros protagonistas, 'con' él vivimos los hechos relatados."⁵¹ Este narrador no posee una perspectiva externa al texto ni sabe más que cualquiera de los personajes, como es el caso del narrador omnisciente, sino que su percepción se cibe a la de uno de los personajes; es decir el narrador se vale de la *perspectiva* de uno de los personajes. Es por eso que se dice que este narrador posee una visión parcializada de los hechos. Así, el narrador *con* es empleado en 54 fragmentos. A fin de crear una visión estereoscópica de los hechos, Mario Vargas Llosa reparte la utilización de este tipo de narrador entre los siguientes personajes: Alberto, Arana, 'Jaguar', Cava, Gamboa y Teresa.

⁴⁸ Roland Bourteuf y Réal Ouellet, *La novela*, [trad. castellana y notas suplementarias de Enric Sullà]. 5a. ed. en español, Ariel, S. A., (Colección Letras e Ideas), Barcelona, 1989, pp. 101-102.

⁴⁹ Oscar Tacca, *op. cit.*, p. 73

⁵⁰ Jean Pouillon, *Tiempo y novela*, [versión castellana de Irene Cousien], Paidós, Buenos Aires, 1970, p. 61.

⁵¹ *Ibid.*, p. 62.

Es entonces en estos fragmentos donde el lector 've' la 'realidad' contada no desde una perspectiva imparcial y ajena a los hechos, sino desde la perspectiva de los propios personajes que la 'viven': es decir, desde una visión abiertamente subjetiva. Si en la novela el Colegio y el ámbito familiar aparecen como espacios insoportables, monstruosos, ambiguos, etc., no debe creerse que esa percepción lo era para una conciencia externa al texto, sino que se trata de un juicio según la 'visión' de alguno o varios personajes. El Colegio era monstruoso y ambiguo *para* Cava al robar el examen; su padre era *para* Arana un monstruo por que él así lo veía, etc. Es decir que lo contado corresponde siempre a una percepción subjetiva de los personajes. Es ilustrativo lo que a propósito de esta cuestión apunta Mario Vargas Llosa sobre lo que en realidad expresa la literatura:

...en las novelas, en los poemas, en los dramas, lo que nosotros podemos encontrar no es tanto aquello que sucedió en esas sociedades y en esos tiempos que realmente inspiraron esas obras literarias, sino la forma como reaccionaron los hombres frente aquello que ocurría y sucedía, es decir, la amargura, el desánimo...⁵²

Es posible entonces, a partir de las voces narrativas utilizadas en la novela, hacer la siguiente *lectura* del texto: poco importa que el 'mundo' descrito esté o no, intrínsecamente, distorsionado; en todo caso, ese 'mundo' aparece distorsionado para el personaje que lo contempla.

Finalmente, el tercer modo de narración empleado en la novela es un narrador *intradiegético* en primera persona, que es el tipo de narrador que "...forma parte de (el universo diegético)..."⁵³ Este tipo de narrador, que es usado en la voz de 'Boa' y 'Jaguar' es utilizado en los 25 *fragmentos* restantes. Respecto a esta clase de narrador debe hacerse la siguiente precisión:

⁵² Mario Vargas Llosa en *Semana del autor: Mario Vargas Llosa*, Ediciones Cultura Hispánica, (Instituto de Cooperación Iberoamericana), Madrid, 1985, p. 84.

⁵³ Roland Bourneuf y Réal Ouellet, *op. cit.*, pp. 101-102.

Respecto a la faceta narrativa de esta entidad, existen dos grandes grupos: narrador que cambia y narrador estático. El primer caso se da, a grandes rasgos, cuando al autor hace coincidir por principio el tiempo de la historia más o menos simultáneamente al momento en que la vive. Y así como los hechos le imponen una transformación en su realidad humana (que a menudo es evolutiva pues se trata de un aprendizaje), la reflexión de aquéllos y su verbalización acarrearán su transformación en cuanto ser que narra. También es narrador evolutivo el que inicia su relato al final de su vida como personaje...⁵⁴

Gracias a esta precisión puede señalarse que la visión parcializada (trátese del narrador 'con' o el narrador en primera persona) es la 'voz' que con mayor frecuencia se emplea en el *bildungsroman*⁵⁵.

En 'Jaguar' se emplea un narrador que cambia, puesto que en él puede observarse cómo se verifica la cabal realización del *bildungsroman*, es decir, hay una diferencia enorme entre el muchachito de las primeras páginas que cuenta cómo estudiaba y estaba enamorado tímidamente de Teresa, y el personaje del último fragmento de la novela, ya convertido en *jaguar*, que se casó con Teresa después de haber amenazado a golpes a un cura.

"En oposición a lo anterior está el narrador estático. Existe cuando el autor le adjudica una formación y opinión definitivos a lo largo del texto."⁵⁶ A esta modalidad pertenece 'Boa'. De esto es posible percatarse no sólo porque es la voz que da cuenta de mucho de lo sucedido a él y a otras cadetes dentro del Leoncio Prado -en oposición, los monólogos de 'Jaguar' sólo tratan de su vida fuera del Colegio, antes o después-, sino además porque desaparece intempestivamente del relato y, a diferencia de los demás personajes, no se sabe cuál fue su destino.

Una vez que ya se han diferenciado, aunque de modo somero, las diferentes voces narrativas, es preciso analizar ahora la *distorsión* con que son presentados los *sujetos de la enunciación* de los diferentes tipos de discursos en *La ciudad y los perros*.

⁵⁴ Alberto Paredes, *Las voces del relato*, U. Veracruzana, México, 1987, p. 52. El subrayado es mío.

⁵⁵ Compárese esta aseveración con las obras citadas en las notas 1, 2 y 3 del capítulo I del presente trabajo.

⁵⁶ Alberto Paredes, *op. cit.*, p. 54.

1.- LOS SUJETOS DE LA ENUNCIACION DEL DISCURSO ETICO-PRACTICO Y DISCIPLINARIO Y LA DISTORSION

1.1 EL AMBITO ESCOLAR

En el capítulo anterior se había visto que dentro del Colegio Militar Leoncio Prado los propios militares dicen: "Nuestro país está como está porque no hay disciplina, ni orden. Lo único que se mantiene fuerte y sano es el Ejército, gracias a su estructura, a su organización." (*Lcp*, 301) Este fundamento es el que les da autoridad para erigirse en *sujetos de la enunciación* del discurso ético-práctico disciplinario ante los cadetes.

Pues bien, a fin de observar la conducta de los militares existe, como ya se ha señalado, un punto de comparación que permite juzgarlos: el teniente Gamboa. En la novela él es considerado el arquetipo de lo que debe ser un militar:

...como siempre, era el primero en levantarse. (*Lcp*, 173)

El amaba la vida militar precisamente por lo que otros la odiaban: la disciplina, la jerarquía, las campañas. (*Lcp*, 174)

Los soldados y los cadetes del colegio advertían que Gamboa era el único oficial del Leoncio Prado que contestaba militarmente el saludo de sus subordinados; los otros se limitaban a hacer una venia y a veces ni eso. (*Lcp*, 176)

Con base en estos datos es posible percatarse de que el teniente Gamboa encarna lo que debe ser un militar responsable. Para ver esto con mayor precisión, es necesario traer a esta disquisición la imagen que se presenta de otros militares a fin de entender por qué se dice que el teniente Gamboa es el arquetipo de los militares.

Comenzando por ver cómo son presentados los rangos jerárquicos más bajos dentro de los militares del Leoncio Prado, uno de los suboficiales que participan con más frecuencia en la vida de los cadetes de la sección a la que pertenecen los personajes centrales -Alberto,

Arana, 'Jaguar', 'Boa', Cava, etc.-, es el suboficial Pezoa. De él se dice que es "...un mestizo pequeño y musculoso, de grandes fauces carnívoras." (*Lcp*, 44). Nótese que en la descripción de este personaje se emplea el recurso novelístico de la 'animalización', que consiste en que algunos personajes son "...presented primarily in terms of animals. The effect of these creations is devastating. Men and women in the novel are mercilessly derided when they are depicted as some sort of creature."⁵⁷ Es preciso destacar que no sólo se le describe como un animal, sino además como un depredador, a través de la frase 'fauces carnívoras'. A esta imagen animalesca y depredadora debe añadirse la siguiente descripción, en la que al dar cuenta de los rasgos externos del personaje se pretende caracterizarlo psicológicamente. A esa descripción se añade el recurso de la 'animalización', del que ya se ha hablado: "El suboficial Pezoa aparece en la puerta con un alto de exámenes. Los mira (a los cadetes) con sus ojos pequeñitos y malévolos; de cuando en cuando, moja la punta de sus bigotes ralos con la lengua." (*Lcp*, 48) Al primer elemento de la descripción, en el que se dice que el personaje posee unos ojos 'pequeñitos y malévolos'-por extensión él es así-, se añade la oración 'moja la punta de sus bigotes ralos con la lengua', que evidentemente es de índole animalesca. Por si esto fuera poco, el empleo de la 'onomástica' ayuda a dejar en claro que Pezoa es un animal, puesto que los cadetes lo llaman *rata* (*Lcp*, 49)

Respecto a los militares que ostentan el mismo rango jerárquico que el militar arquetipo presentado en *La ciudad y los perros*, el teniente Gamboa, es preciso ocuparse ahora de los tenientes Remigio Huarina y Pedro Pitaluga.

En cuanto al teniente Remigio Huarina, dentro de la novela, simboliza, en contrapartida con Gamboa, el militar débil que no es capaz de infundir respeto. De él se dice, desde la perspectiva de Alberto cuando éste efectúa una ronda de 'imaginaria', que Huarina, en cuanto baja las manos de la cintura, "...parece más frágil y pequeño. Da un paso adelante y Alberto ve, muy cerca y abajo, el hocico, los ojos fruncidos y sin vida de batracio, el rostro redondo

⁵⁷ Joel Hancock, "Animalization...", *art. cit.*, p. 40

contraído en un gesto que quiere ser implacable y sólo es patético...(*Lcp*, 20) La descripción, evidentemente 'animalesca', está construida utilizando el 'salto cualitativo'. Este, como ya se ha dicho, consiste en:

...una acumulación *in crescendo* de elementos o de tensiones hasta que la realidad narrada cambia de naturaleza... (y pasar) de una realidad muy objetiva y concreta a una especie de irrealidad, o sea a una realidad meramente subjetiva y fantástica. Estamos ya en el dominio de lo fantástico.⁵⁸

Así, la transformación *in crescendo* 'el hocico', 'los ojos fruncidos' del hombre en animal es rematada por la especificación 'de batracio'. El significado de esta descripción queda complementado cuando Alberto inventa mentiras para no ser castigado por Huarina. Esas mentiras, según Alberto, son "...un laberinto para engañar al sapo." (*Lcp*, 20) Al ser descrito como un sapo, Huarina representa la imagen de un animal repulsivo que no es capaz de inspirar temor, sino asco. Su imagen es patética puesto que los cadetes no sienten temor hacia él. Esto puede observarse cuando de él se dice lo siguiente:

El teniente Remigio Huarina era en el mundo de los oficiales lo que él (el 'Esclavo') en el de los cadetes: un intruso. Pequeño, enclenque, sus voces de mando inspiraban risa, sus cóleras no asustaban a nadie, los suboficiales le entregaban los partes sin cuadrarse y lo miraban con desprecio; su compañía era la peor organizada, el capitán Garrido lo reprendía en público, los cadetes lo dibujaban en muros con pantalón corto, masturbándose. (*Lcp*, 134)

Es devastador lo dicho en el fragmento; sin embargo el Leoncio Prado es el mundo de las formas, de las apariencias, pues esto es lo que cuenta en realidad: "No sólo los cadetes imitaban al teniente Gamboa: como él, Huarina había adoptado la posición de firmes para citar el reglamento. Pero con esas manos delicadas y ese bigote ridículo, una manchita negra colgada de la nariz, ¿podía engañar a alguien?" (*Lcp*, 134)

Se observa que en relación al anterior, este fragmento constituye un contraste. Lo

⁵⁸ Mario Vargas Llosa, *La novela, op. cit.*, pp. 47, 49.

paradójico irrumpe en escena: nadie respeta a Huarina y sin embargo él adopta una postura marcial para citar el reglamento. Por otro lado se deja crecer el bigote, que en Latinoamérica ha sido tradicionalmente símbolo de 'masculinidad'. Todo es apariencia. Posteriormente, la comparación con Gamboa, arquetipo de los militares, sirve para demeritar aún más la imagen que los propios cadetes tienen de Huarina. La adjetivación empleada es reveladora: manos 'delicadas' y bigote 'ridículo'. Por extensión, Huarina es 'delicado' -tómese en cuenta la carga peyorativa que ello representa dentro de un ámbito marcado por la distorsión como lo es el Leoncio Prado, pues esto es sinónimo de 'débil'- y 'ridículo', lo que por extensión da la idea de que esa postura de Huarina para citar el reglamento es francamente absurda. La 'dubitación' final, velada intromisión del autor -no en balde se ha dicho que esta novela fue escrita "...con las mandíbulas apretadas..."⁵⁹, en la que se lee '¿podía engañar a alguien?', se emplea con una doble finalidad: por un lado, desenmascara a Huarina, pues no es todo lo marcial y convincente que debiera ser; por otro, en un juego de significaciones, sugiere que en el Leoncio Prado todo es falso, puesto que todos 'engañan', 'mienten', y Huarina no tiene el poder, la aptitud, de engañar absolutamente a nadie. No es ocioso recordar que uno de los títulos posibles para la novela, mismo que fue rechazado por el autor, era *Los Impostores*⁶⁰, puesto que en ese ámbito todo es falso, fingido.

Así, se observa que las técnicas novelísticas empleadas para describir a Pezoa y Huarina, poco respetados por los cadetes, dan la idea de que en el mundo descrito en *La ciudad y los perros*, "*Minor officers are also portrayed as repulsive, though inoffensive, creatures.*"⁶¹

En cuanto al teniente Pedro Pitaluga, se sabe que él se quedaba dormido cuando debía hacerse cargo de los cadetes. Además,

⁵⁹ Emir Rodríguez Monegal, *apud* Péter Bikfalvy, *art. cit.*, p. 106

⁶⁰ Juan Jesús Armas Marcelo, *Vargas Llosa...*, *op. cit.*, p. 251.

⁶¹ Joel Hancock, "*Animalization and...*", *art. cit.*, p. 40.

...se quejaba del servicio, de las campañas. Como los soldados y los cadetes, sólo pensaba en la salida. (...) Y no era el único: Huarina inventaba enfermedades de su mujer cada dos semanas para salir a la calle, Martínez bebía a escondidas durante el servicio y todos sabían que su termo de café estaba lleno de pisco. ¿Por qué no pedían su baja? Pitaluga había engordado, jamás estudiaba y volvía ebrio de la calle. (*Lcp*, 174)

En este fragmento, además de que se habla de lo irresponsables e indisciplinados que son otros militares, puede observarse que Pitaluga representa la contrapartida viciosa e irresponsable de Gramboa. No sólo es flojo, sino también racista y prepotente con sus subalternos, como puede apreciarse en el siguiente fragmento, cuando solicita su desayuno: "-Rápido, indio -dijo Pitaluga-. El desayuno debe estar servido apenas entra el oficial al comedor." (*Lcp*, 178) Por si esto fuera poco, es además machista: "Como era ronco y, además, lo traicionaba una antigua convicción que asociaba la virilidad a la violencia de la voz humana, sus palabras eran un chorro de bruscos altibajos..." (*Lcp*, 253) Esta reflexión, elaborada cuando están en el velorio del 'Esclavo', es fiel expresión del machismo imperante en la institución educativa. Se había señalado que "...el machismo sólo se da en territorios donde la hombría se ve amenazada por un reblandecimiento en las costumbres, por la opresión feudal, colonial, patriarcal, militar, o por la corrupción o prostitución de una sociedad."⁶² Pues bien, debe señalarse que en el Leoncio Prado el lenguaje es "...one of the students' (y militares) *principal means of hurting each other, as well as one of their principal means of asserting their masculinity and strength...*"⁶³ Así, queda de manifiesto que si Pitaluga se conduce como un macho y 'habla fuerte' es porque en el fondo siente amenazado el respeto que por su rango debe recibir. El machismo en él es sólo una respuesta defensiva a ese ámbito hostil donde, como ha dicho el 'Jaguar', 'el que se deja se arruina'.

Respecto a los militares que ocupan rangos superiores al arquetipo que representa el

⁶² Luis de Arrigoitia, *art. cit.*, p. 11.

⁶³ Sharon Magnarelli, "*The time of the hero...*", *art. cit.*, p. 40.

teniente Gamboa, es preciso ocuparse ahora del capitán Garrido.

La primera descripción de este personaje se hace desde la perspectiva de 'Boa'. Esta corresponde al momento en que los militares degradan y expulsan del Colegio a Cava por el robo del examen de química: "Después tocaron la corneta y el Piraña, las mandíbulas machuca y machuca, fue hasta el serrano Cava..."(*Lcp*, 214) El empleo de la 'onomástica' sirve para definir la naturaleza del personaje: una piraña, es decir, un animal carnívoro y, si se va un poco más allá en la interpretación, un depredador. Este juicio no es arbitrario si se toma en cuenta que la escena es narrada por 'Boa' -o sea, un cadete-, y además se considera que Garrido es el militar con más alta jerarquía de los que tienen un contacto directo y cotidiano con los cadetes. Así, es lógico que para los cadetes, último elemento de esa cadena donde los de más poder abusan de los de menor rango, Garrido sea el depredador más feroz, pues él puede abusar de todos ellos impunemente. En cuanto al segundo elemento de la cita, la descripción 'las mandíbulas machuca y machuca', simboliza "...el planteamiento de *victimario vs. víctima*, o sea, la sociedad impostora deglutiendo al personaje inocente."⁶⁴, que en este caso está representado por Cava.

La idea antes esbozada acerca de que Garrido es un depredador -y es por eso por lo que se emplea la técnica de la 'animalización' para describirlo-, queda de manifiesto no sólo en sus relaciones con los cadetes, sino también con los militares que son sus subalternos: "El capitán Garrido se volvió hacia Gamboa; sus mandíbulas latían armoniosamente."(*Lcp*, 239) Esta misma situación puede observarse cuando se encuentra ante sus superiores, como en el momento en que tiene que explicar su descuido en la campaña militar que costó la vida a Arana: "...sus mandíbulas trituraban las palabras como dos molidoras. Hacía grandes ademanes."(*Lcp*, 243) Es evidente que la descripción gestual enfoca principalmente esos rasgos de Garrido que revelan su animalidad.

Ahora bien, las técnicas para describir la animalidad del personaje son múltiples:

⁶⁴ José Luis Martín, *op. cit.*, p. 122.

"Agazapadas como dos abscesos bajo las orejas, las sobresalientes mandíbulas estaban en reposo. Tenía la boca cerrada, pero su dentadura de piraña asomaba entre los labios, blanquísima." (*Lcp*, 291) En cuanto al primer elemento de la descripción debe destacarse que la técnica literaria empleada para describir al personaje es la que aquí llamaré de manera convencional, si se me permite, la 'desmembración'⁶⁵, que consiste en "...desmembrar a la figura y describir sólo una o algunas partes omitiendo a las otras: esas piezas sueltas...dejan de vivir, se convierten en seres inanimados, rozan lo inerte."⁶⁶ Así, se observa que en todo el primer elemento, mediante el manejo de las formas verbales, se describen las mandíbulas de Garrido como si éstas fuesen un ser aparte, capaces de vida independiente. Además, la adjetivación, de índole hiperbólica, deshumaniza al personaje, pues crea una imagen tal que el lector se da cuenta de que las mandíbulas son tan enormes que son capaces de 'sobresalir', o sea, desprenderse del rostro de Garrido. Por si esto fuera poco, son precisamente ellas, ese ser aparte, el que dota a Garrido de toda su agresividad depredadora, pues están, como las bestias al acecho, 'agazapadas'. El empleo de la técnica de la 'desmembración', tiene la función de señalar que ese personaje no posee una personalidad homogénea e individual, ya que "Cercenadas de troncos y extremidades, esas caras (o partes del cuerpo que se describen de manera independiente) han perdido además otro atributo: la individualidad..."⁶⁷ Es decir, que mediante las técnicas utilizadas -'animalización' y 'desmembración'- se pone en evidencia que Garrido no posee una personalidad unitaria, sino que posee una parte animal -depredadora,

⁶⁵ Como se ha establecido (ver nota 30), en el presente trabajo se ha preferido emplear la nomenclatura que en diversos textos críticos ha utilizado el propio Vargas Llosa para referirse a esos recursos novelísticos empleados por otros escritores, y que aparecen también en su obra. Siguiendo ese mismo criterio, y con base en la explicación que Mario Vargas Llosa proporciona, me permito designar así a esa técnica novelística que él encuentra en *Madame Bovary* y que aparece utilizada también en *La ciudad y los perros*. Arbitrariamente la he denominado así porque 'desmembrar' es la operación central que el novelista efectúa en la descripción del personaje.

⁶⁶ Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*, [1a. reimpresión en Biblioteca de Bolsillo], Seix Barral, (Biblioteca Breve), Mexico, 1989, pp. 155-156.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 156.

irracional- que aflora con frecuencia. y una parte humana.

En cuanto al segundo elemento, la fuerza visual -una dentadura que asoma entre los labios, además de que se dice que es 'de piraña'- se ve intensificada por la utilización final del adjetivo en superlativo 'blanquísima' para calificar a su dentadura, misma que crea un efecto luminoso, impresionista, para enfocar visualmente el elemento esencial de Garrido: sus dientes de piraña, su visible agresividad.

Así, de Garrido puede afirmarse que en él predomina lo animal -por extensión, lo irracional-, en oposición a lo humano, que sería lo racional. Esta última afirmación está sustentada en la siguiente cita, donde molesto, después de dar órdenes a los suboficiales: "Se pasó la mano por las frenéticas mandíbulas."(*Lcp*, 320) El adjetivo 'frenéticas' para calificar a 'mandíbulas', bien puede ser sustituido por 'incontrolables': Garrido no es capaz de controlar todo lo que en él hay de irracional, depredador y bestial, es inherente a él, predomina sobre su hipotética racionalidad.

De los sujetos de la enunciación del discurso *ético-práctico y disciplinario* dentro del Colegio Militar Leoncio Prado, es preciso ocuparse ahora de un militar que ostenta un nivel jerárquico más elevado que los hasta ahora someramente analizados: el Mayor.

El primer contacto con este personaje se sitúa cuando Gamboa y Alberto, al ver que con el capitán Garrido su investigación sobre el asesinato de Arana no va a prosperar, recurren a una jerarquía más alta: el Mayor. Sabido es que existe la consigna de las autoridades del Colegio de dar 'carpetazo' al asunto, y es por eso que el Mayor también se opone a la investigación. Para describirlo físicamente, de él se dice que: "Era un hombre obeso y colorado, con un bigotillo rojizo que no llegaba a las comisuras de los labios."(*Lcp*, 316) Decir que era 'obeso' es poner de manifiesto que es flojo, pues no se ajusta a ningún tipo de disciplina. Por otro lado, la descripción de este personaje comienza a ser distorsionante cuando de él se afirma que era 'colorado', ya que se introduce en la percepción del lector una figura que provoca extrañamiento: ¿puede un hombre ser rojo? Cuando Gamboa le recuerda que, según el reglamento, es su obligación transmitir 'el parte', el Mayor, al ver que no es

obedecido por su poder -tómese en cuenta la manera tan arbitraria en que los militares pueden saltar sobre los reglamentos-, se ofusca. Su reacción es descrita así: "...estalló el mayor..."(Lcp, 317) Si antes se había dicho de él que 'era obeso', posteriormente, cuando se dice que 'estalló', aunque es refiriéndose a su cólera, la hipérbole señala que él es tan obeso (producto de su indisciplina) que puede 'estallar'.

El Mayor, al ver el 'parte', "Mientras lo releía, trataba de morderse los pelos rojizos del bigote, pero sus dientes eran muy pequeñitos y sólo alcanzaban a arañar los labios e irritarlos. Uno de sus pies taconeaba, nervioso." (Lcp, 317) En esta descripción se busca la caricaturización del personaje por medio de la exageración en los gestos y movimientos frenéticos. En ningún momento los movimientos representan la serenidad, la seguridad y el aplomo que cabría suponer en el personaje pues su aprensión y nerviosismo es incontrolable. Esto es más que evidente cuando Gamboa vuelve a recordarle que es su obligación transmitir el 'parte': "El mayor palideció de golpe. Olvidando las formas, trataba ahora de alcanzar los bigotes con los dientes a toda costa y hacía muecas sorprendentes. Se había puesto de pie. Sus ojos eran violáceos."(Lcp, 319) Es posible observar que en este personaje, cada vez que se encuentra en una situación imprevista o contraria a sus intereses y deseos, sus movimientos gestuales, desde la perspectiva de Alberto, pues se elige para esta escena un narrador 'con' Alberto, son siempre caricaturales. Este personaje que ostenta un alto nivel jerárquico dentro del Colegio no posee la seguridad y el aplomo que debería tener, de ahí que se pueda concluir que el Mayor, dentro de la novela, aparece como un individuo poco digno de erigirse en *sujeto enunciator del discurso ético-práctico y disciplinario* que se inculca a los jóvenes cadetes en el seno del Leoncio Prado.

Para concluir este breve análisis sobre los *sujetos de la enunciatón del discurso ético-práctico y disciplinario* dentro del Colegio Militar Leoncio Prado, es preciso ahora ocuparse de la más alta entidad jerárquica dentro de este ámbito: el Coronel. Por su rango cabría suponer que él representa el arquetipo de los militares, pero, como se verá, no es así, pues ya se ha señalado que esta categoría está representada por el teniente Gamboa.

La primer ocasión que se habla del Coronel se hace desde la perspectiva de 'Boa', en los concursos deportivos del Leoncio Prado. Ya se ha visto que este personaje representa la conciencia machista y racista de la novela. Pues bien, 'Boa' dice, refiriéndose al coronel: "...lo conozco de memoria, para qué echarse tanta gomina con semejantes cerdas, no vengan a hablarme de porte militar cuando pienso en el coronel, se suelta el cinturón y el vientre se le derrama por el suelo..."(Lcp, 74) Este juicio es contundente. Primero, porque el Coronel, según 'Boa', no es el modelo del porte militar, lo que destaca el hecho de que no es una imagen ejemplar como militar; segundo, cuando se habla de su vientre enorme, el uso que se le da a la 'hipérbola' en la descripción del vientre destaca la poca disciplina del Coronel, pues ha engordado a un punto exagerado. Así, ya de inicio puede observarse que a este personaje, con todo y que sea la más alta autoridad dentro del Colegio, se le descalifica para erigirse en *sujeto de la enunciación del discurso ético-práctico y disciplinario*, puesto que se supone en el ámbito del Leoncio Prado que para ser sujeto de la enunciación hay que ser ejemplar, es decir, ser un modelo de conducta, y él no lo es.

'Boa', como narrador, es la 'voz' del machismo. Pues bien, él mismo es quien dice del Coronel lo siguiente: "Con esa vocesita, yo fumaría todo el tiempo para volverme ronco, no es una voz militar. Nunca lo he visto en una campaña, ni lo imagino en una trinchera..."(Lcp, 74) Ya se ha señalado que en el Colegio predomina el machismo como forma de educación, y en las relaciones entre los individuos se impone la fuerza física y/o el poder. Es entonces con esas coordenadas de ubicación con las que puede entenderse en toda su significación la magnitud del comentario de 'Boa'. Según éste el Coronel no es capaz de superar la prueba del machismo: no es fuerte físicamente, es bastante obeso y además tiene una 'vocesita', lo que por extensión destaca que es débil. El Coronel está en su propio terreno -territorio ético distorsionado- y ni siquiera él mismo cumple con los requisitos para sobrevivir que a los demás individuos se les impone. La segunda oración de la cita cuestiona las capacidades militares y estratégicas del Coronel, puesto que se pone en duda su participación en tareas obligatorias para quienes se encuentran dentro del Leoncio Prado.

Ahora bien, esa naturaleza débil del Coronel es realizada en otro de los monólogos de 'Boa', cuando relata la pelea campal entre sus compañeros y los de quinto. De entre el desorden, los cadetes escuchaban la voz del coronel: "Y de repente la vocesita del coronel por todas partes..."(*Lcp*, 77) El empleo de la 'desmembración' en la descripción de la voz da la idea de que ésta es un ser aparte, independiente del Coronel; es decir, él posee una parte de su cuerpo (o personalidad) que es independiente de su naturaleza militar -sinónimo de 'fuerza'- puesto que es débil, al decirse de ésta que es una 'vocesita'. Es muy ilustrativo el contraste implícito que se establece, tomando en cuenta el momento en que se dice, pues se sabe que el machismo "...se hace manifiesto en las competencias o desafíos estudiantiles: de sexo, de fuerza, de honbría, ejercicios militares y deportes; todos desfogues de la violencia contenida por el régimen castrense."⁶⁸ Así, mientras se vive una orgía de machismo, el Coronel, máxima autoridad de los militares en ese ambiente distorsionado, posee una 'vocesita'. Por si esto fuera poco, la frase circunstancial 'por todas partes' provoca la imagen visual de un animal que vaga sin control.

Después, cuando el Coronel impone orden, empieza a decir un discurso a los cadetes delante de las autoridades externas al Colegio que han ido de visita para presenciar los homenajes a Leoneio Prado. 'Boa' dice de esta acción: "Ya el coronel había empezado a hablar con su vocesita rosquetona."(*Lcp*, 231) En ese ambiente teñido de machismo, donde para mandar hay que ser 'el más macho' o el que 'más jode', 'Boa' es capaz de decir que la vocesita del coronel es 'rosquetona', lo que en argot limeño significa 'maricón'.

Los momentos de la narración donde con más frecuencia se destaca la naturaleza débil y ridícula del Coronel corresponden siempre a los momentos en los que él pretende imponerse como autoridad ante los demás individuos que se encuentran en el seno del Leoneio Prado, como en el siguiente fragmento: "...dijo el coronel, mostrando su puño nuevamente; pero su puño era blanco y pequeñito, no inspiraba respeto..."(*Lcp*, 242) La descripción de sus

⁶⁸ Luis de Arrigottia, "Machismo: Folklore y...", *art. cit.*, p. 17.

movimientos intentan poner de manifiesto la percepción que se tiene de ellos: los adjetivos 'blanco' y 'pequeñito', este último además en diminutivo, resaltan con mayor expresividad lo que sus subalternos piensan de las amenazas del Coronel. Acaso se podría sustituir 'blanco' por 'lívido', y 'pequeñito' por 'insignificante'. Así, estos modos de descripción van mostrando una figura de la autoridad poco digna de respeto.

En las dos citas que siguen, el empleo de las técnicas literarias sirve para complementar lo hasta ahora dicho del Coronel: no sólo es un hombre débil, puede ser también un animal:

a) "El coronel, hasta entonces recostado en el sillón, había avanzado hasta el borde del asiento: su vientre aparecía, bajo su cabeza, como un ser aparte." (*Lcp*, 325)

b) "Todo su cuerpo se contrajo y, al retroceder en el asiento, el vientre disminuyó de volumen, se humanizó." (*Lcp*, 329)

Ambas citas corresponden a la perspectiva visual e interpretativa de Alberto, cuando se encuentra frente al Consejo de Oficiales. En la cita 'a', donde se emplea la 'desmembración' para describir el vientre del Coronel, se da la idea de que él puede desdoblarse en fragmentos, pues su vientre es 'como un ser aparte', acaso un animal. La cita 'b' viene a corroborar lo dicho: al disminuir de volumen, el vientre ya no es 'un ser aparte', sino que se integra al cuerpo del Coronel, forma parte de su individualidad, es decir, se 'humaniza'. Puede observarse que en la manera en que es descrito el Coronel en este último fragmento se salta de la imagen de un hombre débil, un ser que no impone respeto, a la de un animal. Por otro lado, la 'desmembración' que sufre gracias al bisturí del narrador sirve para restar individualidad al personaje, para presentar de él una imagen fragmentada.

El nulo respeto que impone el Coronel a los cadetes, lo que lo descalifica como *sujeto de la enunciación* del discurso ético-práctico y disciplinario, queda representado cuando los cadetes, al verlo acompañado del comandante Altuna, los comparan con los célebres cómicos ingleses Stan Laurel y Oliver Hardy, famosos por sus personajes bobos: "Alberto vio que el comandante Altuna se ponía de pie. Era un hombre alto y corpulento, muy distinto del coronel. Los cadetes les decían el gordo y el flaco." (*Lcp*, 328)

Es evidente entonces que para describir al Coronel, por medio de diferentes técnicas literarias, se pasa de la imagen que de él tiene 'Boa' -poco 'macho', débil, 'afeminado'- a la imagen que de él se hace Alberto -ser sin individualidad, animal y bobo.

Así, las descripciones empleadas en los militares "...suelen ser caricaturas presentadas principalmente en léxico de animales...(esto sirve para destruir la posible) dignidad de los oficiales del Leoncio Prado."⁶⁹ Al ser descritos de este modo, es decir, dando la idea de que son seres sin individualidad, hombres poco dignos de credibilidad, lo que se hace es descalificar a los militares para ocupar las posiciones enunciativas del discurso *ético-práctico y disciplinario*. Se observa que las técnicas empleadas en la descripción de estos sujetos de la enunciación obedece a un determinado fin: resaltar la distorsión de las posiciones enunciativas de este tipo de discurso dentro del Colegio.

1.2 EL AMBITO FAMILIAR

Dentro del ámbito familiar, los adultos se adjudican el derecho de ser *sujetos de la enunciación* del discurso *ético-práctico y disciplinario* porque ellos -al menos eso es lo que quieren hacer creer- son modelos de la ética que pregonan. Baste un ejemplo. Cuando Alberto obtiene notas bajas en La Salle -es decir, no es *disciplinado y responsable* en sus deberes- su padre le dice:

Esto no ha ocurrido nunca en mi familia. Se me cae la cara de vergüenza. ¿Sabes cuánto tiempo hace que nosotros ocupamos los primeros puestos en el colegio, en la Universidad, en todas partes? Hace dos siglos. Si tu abuelo hubiera visto esta libreta, se habría muerto de la impresión. (*Lcp*, 224)

Son estas palabras las que dotan de autoridad moral al padre para poder ser *sujeto de la enunciación* de este tipo de discurso.

⁶⁹ Joel Hancock, "El jardín zoológico de Mario Vargas Llosa: aproximación estilística a *La ciudad y los perros*", *Explicación de Textos Literarios*, vol. 1, 1977-78, p. 102.

El primer *sujeto de la enunciación* que se abordará en este apartado es el padre de Alberto Fernández Temple -el 'Poeta'.

Respecto al padre, la primera ocasión que se le describe se sitúa cuando Alberto es pequeño y se han mudado a vivir a Miraflores, donde éste tiene su primer *barrio*, es decir, "...amigos con quienes se reunían frente a su casa a conversar y a patear pelota y hacer tiros al arco..."⁷⁰ Una vez instalados en su nueva casa, "Acabado el almuerzo, el padre dijo: 'tengo que salir. Un asunto importante'. La madre clamó: 'vas a engañarme, cómo puedes mirarme a los ojos...'"(Lcp, 32-33) Se observa que el rasgo definitorio del padre es que es un adúltero.

Posteriormente, el día en que Alberto tiene una cita con su novia miraflorina Helena, en la cual ella dará por terminadas las relaciones entre ambos, Alberto confiesa a su amigo Emilio: "-Anoche mi padre no vino a dormir. Apareció esta mañana, lavado y afeitado. Es un fresco."(Lcp, 216) Por medio del adjetivo 'fresco', sinónimo de 'descarado', 'cínico', Alberto expresa la opinión que tiene de su padre. El juicio que elabora evidencia que es poca la credibilidad que experimenta hacia su padre, y es por eso que no creará en los discursos que aquél le inculque. Ese mismo día, al regresar a su casa y ver a su padre con la libreta de las notas bajas que ha sacado en el colegio La Salle, Alberto presiente que va a ser regañado, pero al mismo tiempo se percata de que su padre:

Vestía de oscuro, como de costumbre y parecía recién afeitado. Sus cabellos brillaban. Tenía una expresión aparentemente dura, pero sus ojos perdían por instantes la gravedad y, ansiosos, se proyectaban sobre los zapatos relucientes, la corbata de motas grises, el albo pañuelo del bolsillo, las manos impecables, los puños de la camisa, los pliegues del pantalón. Se examinaba con una mirada ambigua, inquieta y complacida, y luego los ojos recuperaban la supuesta dureza. (Lcp, 223)

Por medio de la técnica del 'contraste' se presenta el carácter ambiguo del personaje, lo que deja en claro que ante su familia manifiesta una falsa personalidad. A él lo que le interesa

⁷⁰ Ibid. p. 52

es su cita adúltera, pero sabe que 'tiene' que reprender a su hijo. El empleo del 'contraste' -por un lado la actitud de regaño, severa, y por otro la manifiesta preocupación por el arreglo físico y la mirada 'inquieta y complacida'- dota a la escena de ambigüedad. Como ésta es narrada desde la perspectiva de Alberto, él se da cuenta de lo que ocurre en su padre. Es por eso que como *sujeto de la enunciación* del discurso *ético-práctico y disciplinario* el padre está descalificado de antemano. De hecho, con frecuencia Alberto critica su conducta, es decir, no está dispuesto a ser complaciente con su manera de actuar:

PODRÍA IR y decirle dame veinte soles y ya veo, se le llenarían los ojos de lágrimas y me daría cuarenta o cincuenta, pero sería lo mismo que decirle te perdono lo que hiciste a mi mamá y puedes dedicarte al puterío con tal que me des buenas propinas. (*Lcp*, 17-18)

Por otro lado, en cuanto a la madre de Alberto como *sujeto de la enunciación* del discurso *ético-práctico y disciplinario*, ella pierde credibilidad ante su hijo por su conducta, que al igual que la del padre es ambigua. En la época en que Alberto asiste al Leoncio Prado sus padres están separados. Ella se regodea en su desventura, provocando el fastidio a su hijo: "-¿A quién le importan mis manos? -dijo ella, suspirando-. Soy una pobre mujer abandonada." (*Lcp*, 83) Sin embargo ella era antaño una mujer de sociedad. El empleo que se hace en el siguiente fragmento de la técnica del 'contraste', de uso frecuente en la novela como lo ha destacado Péter Bikfalvy⁷¹, ilustra por qué Alberto no cree en las escenas de sufrimiento de su madre:

Se detuvo, en medio del vano. Era menuda, de piel muy blanca, de ojos hundidos y lánguidos. Estaba sin maquillar y con los cabellos en desorden. Tenía sobre la falda un delantal ajado. Alberto recordó una época relativamente próxima: su madre pasaba horas ante el espejo, borrando sus arrugas con aceites, agrandándose los ojos, empolvándose; iba todas las tardes a la peluquería y cuando se disponía a salir, la elección del vestido precipitaba crisis de nervios. Desde que su padre se marchó, se había transformado. (*Lcp*, 84)

⁷¹ Péter Bikfalvy, "Contraste y paralelismo...", *art. cit.*, pp. 106-128.

La narración corresponde, temporalmente, al momento en que está separada de su esposo. Mediante la adjetivación la madre es descrita como un ser en decadencia, con 'ojos hundidos y lánguidos'; es decir, abatida. La frase 'cabellos en desorden' pone en evidencia el descuido en que vive, pues -acaso deliberadamente, para parecer más abatida y poder chantajear a su hijo con mayor eficacia- no se ocupa de su imagen física. Su delantal 'ajado', por extensión, resalta el grado de degradación en que se encuentra ella. En cuanto al segundo miembro del 'contraste', a ese momento actual se opone la etapa de 'bonanza' de este personaje. Hay que señalar, pues así se lee en la novela, que esa etapa, con respecto a la degradación, corresponde a 'una época relativamente próxima'. Pues bien, esa manera descuidada de vivir contrasta con una época en que el esmero era exagerado, pues hasta la simple 'elección del vestido precipitaba crisis de nervios'. Son precisamente estos contrastes tan marcados y ocurridos en un lapso tan breve los que ponen en guardia a Alberto para creer en lo que la madre le diga. Además, otro elemento que provoca que Alberto no crea en los discursos de su madre, por medio de ese 'contraste' ya señalado, es que ésta se coloca siempre en los extremos de la conducta: del exceso en el arreglo personal al desaliño total, y este último, además, con fines muy concretos: manipular a su hijo fabricándose una imagen de mujer sufrida -distorsión de la imagen de mujer 'abnegada', que es lo que pretende aparentar- para mantenerlo con ella el mayor tiempo posible y le dé la razón en las disputas que tiene con el padre, quien los visita con frecuencia.

Es entonces el fastidio que la madre provoca con su conducta lo que hace que Alberto, cuando regresa de la cita en que conoce a Teresa, vea y sienta lo siguiente:

Su madre no respondió; lo seguía mirando resentida y él se preguntaba '¿a qué hora comienza?'. No tardó mucho: de pronto se llevó las manos al rostro y poco después lloraba dulcemente. Alberto le acarició los cabellos. La madre le preguntó por qué la hacía sufrir. El juró que la quería sobre todas las cosas y ella lo llamó cínico, hijo de su padre. (*Lcp*, 102)

Ese cuestionamiento de Alberto hacia el bombardeo de lamentaciones y reproches que

su madre va a dirigirse es representativo de sus pensamientos y deja claro el fastidio que experimenta hacia ella, comparable al que siente en el Leoncio Prado, pues para él "...la abrumadora obsequiosidad de su madre era tan mortificante como el encierro (en el Colegio)." (*Lcp*, 85)

Puede afirmarse, en el caso de los padres de Alberto, que por su conducta ambigua -"...padre putaño y madre beata llorosa."⁷²-, no son dignos de erigirse en sujetos de la enunciación, pues su figura, tal y como es percibida por Alberto -no debe olvidarse que los fragmentos citados son presentados a partir de un narrador 'con' Alberto, es decir, que narra desde su visión- es bastante deslucida y distorsionada.

En cuanto a los padres de Ricardo Arana -el 'Esclavo'-, ya se ha mencionado que el primer contacto con su padre resultó traumático. Arana contaba con ocho años de edad, viaja de Chiclayo, ciudad donde vivía con sus parientes maternos, a Lima. Le sorprende saber que "...tu papá no estaba muerto, era mentira. Acaba de volver de un viaje muy largo y nos espera en Lima." (*Lcp*, 16) Es posible observar que sus padres estaban separados y su madre le mintió siempre a propósito del padre. El *régimen elusivo* empleado con frecuencia en la novela, consistente en un "...sistema de escamoteo informativo..."⁷³ obliga al lector a 'llenar' esos huecos que deliberadamente el novelista ha dejado. No se sabe por qué los padres de Arana se separaron, cuál fue la vida de él con sus familiares maternos en Chiclayo, cómo asimiló la falta de una figura paterna, etc. Sin embargo, dado que se sabe que Vargas Llosa, en esta novela como en otras, escribe a partir de sus vivencias personales⁷⁴, puede corroborarse que el modo en el que él conoció a su padre fue en condiciones semejantes a las de Arana.⁷⁵

⁷² Luis de Arrigoitia, "Machismo: Folklore y...", *art. cit.*, p. 19.

⁷³ Carlos Roberto Morán, "Periplo de Vargas Llosa", *Plural*, vol. 15, núm. 173, p. 20.

⁷⁴ Mario Vargas Llosa, *passim.*, en *Semana del autor: Mario Vargas Llosa*.

⁷⁵ Para corroborar lo anteriormente señalado, véase "Ese señor que era mi papá", en Vargas Llosa, Mario, *El pez en el agua, Memorias*, Seix Barral, (Biblioteca Breve), México, 1983, pp. 9-31.

Desde la perspectiva de Arana, el padre es presentado en su primera aparición de la siguiente manera: "Nuevamente lo alzaron dos brazos masculinos y desconocidos; un rostro adulto se juntaba al suyo, una voz murmuraba su nombre, unos labios secos aplastaban su mejilla. El estaba rígido." (*Lcp*, 17) Se observa que en este fragmento se emplea la técnica de la 'desmembración' para describir al personaje, cuando se dice que lo alzan 'dos brazos masculinos', 'un rostro adulto se juntaba al suyo', 'una voz murmuraba su nombre', 'unos labios secos'. Se observa que el personaje no es descrito como si fuera una totalidad, sino en partes independientes. El empleo de esta técnica sirve para señalar que el personaje no posee una individualidad homogénea, sino que es capaz de desdoblarse en fragmentos, acaso hasta contradictorios unos de otros. En otras palabras, no es una *persona* en el sentido moderno del término, es decir, un ser dotado de individualidad, sino en el sentido original, griego, en el que se designaba así a la máscara de los actores teatrales.⁷⁶ Así, se sugiere que el padre es un actor que emplea máscaras.

A esa sensación de incomodidad y desconocimiento que experimenta hacia ese hombre, debe añadirse el momento en que Arana descubre la verdadera *personalidad* de su padre, cuando lo ve golpeando a la madre: "Alcanzó a ver a su madre, en camisa de noche, el rostro deformado por la luz indirecta de la lámpara y la escuchó balbucear algo, pero en eso surgió ante sus ojos una gran silueta blanca." (*Lcp*, 82) El empleo de la técnica del 'claroscuro' para describir la escena dota a ésta de un carácter grotesco. Cuando del padre se dice que él es 'una gran silueta blanca', lo que se hace es destacar su imagen imponente, pues al resaltarla visualmente se la hace destacar en primer plano.

Posteriormente, el padre aparecerá como una fuerza ciclónica y sobrenatural que es capaz de dominar a Arana:

Desde allí vio, en un lento remolino, a su madre que saltaba de la cama y vio a su padre detenerla a medio camino y empujarla fácilmente hasta el lecho,

⁷⁶ J. Corominas, *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*.

y luego lo vio dar media vuelta y venir hacia él, vociferando, y se sintió en el aire, y de pronto estaba en su cuarto, a oscuras, y el hombre cuyo cuerpo resaltaba en la negrura le volvió a pegar en la cara, y todavía alcanzó a ver que el hombre se interponía entre él y su madre que cruzaba la puerta, la cogía de un brazo y la arrastraba como si fuera de trapo y luego la puerta se cerró y él se hundió en una vertiginosa pesadilla. (*Lcp*, 82)

Mientras que la madre es 'un lento remolino', el padre es, metafóricamente, un huracán que todo lo avasalla, puesto que no sólo es capaz de detener 'fácilmente' a la madre, sino que cuando se dirige hacia Arana, éste se siente 'en el aire', transportado por una fuerza sobrenatural. Además, cuando al emplearse la técnica del 'claroscuro' se dice que el padre posee un cuerpo que 'resaltaba en la negrura', se sugiere que él proviene, metafóricamente, de lo oscuro, con 'negras intenciones'. En efecto, los golpes que propina a su hijo hacen que a partir de ese momento éste le tenga miedo. Además, constituirá en una figura agresiva y desconocida, impredecible, puesto que él es para Arana 'el hombre' y no 'su padre'.

Posterior a la golpiza que el padre da a él y a la madre, la emprende abiertamente contra Arana:

Pero una mañana alguien retiró las sábanas de su cama cuando aún dormía; sintió frío, la luz clara del amanecer le obligó a abrir los ojos. Su corazón se detuvo: su padre estaba a su lado y tenía las pupilas incendiadas, igual que aquella noche. Oyó:

-¿Qué edad tienes?

-Diez años -dijo.

-¿Eres un hombre? Responde.

-Sí -balbuceó.

-Fuera de la cama, entonces -dijo la voz-. Sólo las mujeres se pasan el día echadas, porque son ociosas y tienen derecho a serlo, para eso son mujeres. Te han criado como a una mujerzuela. Pero yo te haré un hombre. (*Lcp*, 170-171)

La frase 'pupilas incendiadas', es decir, fúricas, agresivas, sugiere lo peor para Arana: violencia. Es el miedo el que provoca que Arana -puesto que esta escena se narra desde su perspectiva- sienta que debe obedecer no porque su padre sea una figura ejemplar ni porque acaso tenga razón en lo que dice; no, obedece porque su padre tiene más fuerza física y poder

que él. Por otro lado, para resaltar aún más la poca eficacia del padre como sujeto enunciador, se resalta que el discurso machista que profiere no hace mella en Arana, puesto que él no piensa en lo que le dice su padre, sino que el miedo es más fuerte y obnubila su razón, provocando que toda su fuerza intelectual actúe en una sola dirección: escapar como sea posible de su padre. Es así como entran en crisis las posiciones enunciativas: si además de no ser sujeto idóneo para enunciar discursos éticos logra que su hijo no piense sino en el miedo que siente, es obvio que no podrá inculcar en su hijo ese discurso que pretende.

El machismo que domina al padre puede apreciarse en el siguiente fragmento: "-Ah, las mujeres -dijo el padre, compasivamente-. Todas son iguales. Estúpidas y sentimentales. Nunca comprenden nada." (Lcp, 209)

Ahora bien, la imagen del padre de Arana, caracterizado como un ser agresivo, tiene su contrapartida al interior de la novela, y ello, como se ha venido afirmando, gracias al empleo de las técnicas literarias. En efecto, el simple cambio de *perspectiva narrativa* desenmascara la verdadera naturaleza del personaje. En vez de ser presentado a través del punto de vista de Arana, el cual está condicionado por el miedo, el padre es presentado desde el punto de vista de Alberto y los resultados son totalmente diferentes. Ello ocurre cuando este personaje va al Colegio a ver a su hijo moribundo y tiene una conversación con Alberto. Desde la perspectiva de éste, aquél es visto así: "El hombre asintió. Parecía abrumado. Una barba rala sombreaba sus mejillas y su mentón; el cuello de la camisa aparecía con arrugas y manchas y la corbata, ulgo caída, mostraba un nudo ridículamente pequeño." (Lcp, 205) Ahora este personaje ya no constituye una presencia agresiva. Es muy probable que su abatimiento se deba al estado de su hijo. Sin embargo, es necesario destacar que ahora su figura es vista como ridícula e inofensiva. En primer término, su barba es descrita como 'rala'; ya se sabe que en la retórica machista la barba y la vellosidad abundante son signos de 'hombria'. Por otro lado, la combinación adverbio-adjetivo para decir que el nudo de su corbata era 'ridículamente pequeño', tiene por objeto destacar, por extensión, que no todo en ese hombre es agresivo y desmesurado -como es para Arana- sino también ridículo y pequeño. Es gracias a esta

descripción que en la conciencia del lector la visión de este personaje se hace más completa: para su hijo, con quien puede ensañarse y abusar, es agresivo y dominante, pero ante los demás, como es el caso de Alberto, aparece tal como es y su imagen es la opuesta: ridícula e insignificante. Es por eso que se ha señalado que la novela, más que reflejar lo que 'realmente' sucede en la realidad, lo que pretende es mostrar "...la manera como distintas personas, distintos espíritus reaccionan frente a determinado tipo de estímulos."⁷⁷ Por otro lado, en la novela se lee lo siguiente, lo cual es aún más revelador: "Alberto bebía sin ganas, el gas le hacía cosquillas en el estómago. Procuraba no hablar, temía que el hombre se lanzara a nuevas confidencias." (*Lcp*, 232) Así, se observa que el padre de Arana es sólo 'apariciencia', en ningún momento 'esencia', puesto que en él la retórica machista -apariciencia- se contrapone al hecho de hacer confidencias -esencia. En efecto, en la novela se considera de 'débiles' hacer confesiones sobre la intimidad -recuérdese la única conversación entre Huarina y Alberto: "-¡Yo no soy un cura, qué carajo! ¡Váyase a hacer consultas morales a su padre o a su madre!" (*Lcp*, 20) Lo anteriormente señalado da como consecuencia que en ese ámbito machista de *La ciudad y los perros* es negativo confesar lo íntimo, los sentimientos, exponer dudas y emociones a los demás. Si el padre impone a su hijo una retórica machista, con esas actitudes de él descritas, automáticamente se le descalifica como sujeto enunciativo de ese discurso ya de por sí distorsionado, puesto que a esos valores distorsionados ni siquiera él se pega.

Sin embargo, él reitera a Alberto su retórica machista:

Las mujeres son así, todo lo tergiversan. Si yo he sido severo con el muchacho, ha sido por su bien... Las mujeres son débiles. Pero los militares no tienen pelos en la lengua. Yo quería que mi hijo fuera así, una roca... ¿Quiere usted un consejo? Cuando tenga hijos, póngalos lejos de la madre. No hay nada peor que las mujeres para malograr a un muchacho. (*Lcp*, 233-235)

⁷⁷ Mario Vargas Llosa. *apud*. Ricardo Cano Gaviria, *El Buitre y el Ave Fénix, conversaciones con Mario Vargas Llosa*, Anagrama, Barcelona, 1972, p. 73.

La distorsión de esos valores que inculca en su hijo es más evidente al descubrir y admitir -aunque no abiertamente, claro está- que se ha equivocado:

-Pero le hizo bien -dijo el hombre, con pasión-. Lo transformó, lo hizo otro. Nadie puede negar eso, nadie. Usted no sabe cómo era de chico. Aquí lo templaron, lo hicieron responsable. Eso es lo que yo quería, que fuera más varonil, que tuviera más personalidad. Además, si él hubiera querido salirse pudo decírmelo. Yo le dije que entrara y él aceptó. No es mi culpa. Yo he hecho todo pensando en su futuro.(Lcp, 206)

A esa imagen del padre, distorsionada, agresiva con su hijo pero insignificante para los demás, debe añadirse que parte de la fobia que Arana siente hacia su ámbito familiar está reforzada por la madre, que es sumisa y acepta llevar con el padre una relación sado-masoquista, pues no sólo permite que éste le imponga un cotidiano castigo físico y psicológico, sino que incluso quiere hacer que su hijo sea también complaciente:

Tiene mal genio, pero en el fondo es bueno, decía la madre. Hay que saber llevarlo. Tú también tienes algo de culpa, no haces nada por conquistarlo. Está muy resentido contigo por lo de ayer. Eres muy chico, no puedes comprender. Ya verás que tengo razón, te darás cuenta más tarde. (Lcp, 117)

Esto provocará inevitablemente que Arana no sólo desconfíe del padre, sino también de la madre, hasta el punto de pensar que "...ella está de su lado, es su cómplice."(Lcp, 117)

Es así como puede observarse que para el ámbito familiar del 'Esclavo' las posiciones enunciativas adoptadas por sus padres están distorsionadas: primero, porque el padre en realidad le inculca un discurso machista, y segundo, porque su padre y su madre, como *sujetos enunciativos*, tienen poca credibilidad a los ojos de su hijo.

Al observar los casos de los padres de Arana y Alberto -figuras paternas distorsionadas-, es evidente que éstos "...transfieren la responsabilidad de formar a sus hijos a manos ajenas (a los militares del Leoncio Prado) porque ellos son incapaces de hacerlo..."⁷⁸ No hay que

⁷⁸ Balduino Omaña, "Ideología y texto en Vargas Llosa: sus diferentes etapas", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol XIII, núm. 25-26, 1982, p. 141.

olvidar que los cadetes no van al Leoncio Prado por su gusto, sino que "A la mitad los mandan sus padres para que no sean unos bandoleros -dijo Gamboa-. Y a la otra mitad, para que no sean maricas." (*Lcp*, 179)

En cuanto al ámbito familiar en el que se desenvuelve el 'Jaguar', debe destacarse que hay ausencia del discurso *ético-práctico y disciplinario*. Por lo mismo, no es tan evidente la distorsión que sufren las posiciones enunciativas -es decir, la imagen de la madre- de este tipo de discurso.

Ella se desentiende de él; incluso, al ver que su hijo va directo al camino de la delincuencia, sólo es capaz de decirle: "Ya estás grande, me dijo. Allá tú con lo que haces, no quiero saber nada. Pero si no traes plata, a trabajar." (*Lcp*, 286) Pero cuando ve que su hijo comienza a enviciarse:

No me contestó. Me miraba raro, con un poco de miedo, como si yo fuera a hacerle algo. Sus ojos me espulgaban todo el cuerpo y me daban malestar...Y entonces me dijo: 'estás perdido. Ojalá te murieras'. Y se salió a la puerta de la calle. (*Lcp*, 313)

La ausencia del discurso *ético-práctico y disciplinario* es evidente en el desentendimiento derrotista de la madre al ver que su hijo comienza a enviciarse y ella sólo le dice 'estás perdido. Ojalá te murieras'. Con esa frase, lo que hace es darse cuenta, y al mismo tiempo poner de manifiesto, que en las circunstancias en las que ellos se desenvuelven priva el *determinismo ambiental*; no hay escapatoria posible, o tal vez sí: la muerte.

Así, en el ámbito familiar del 'Jaguar' hay una ausencia de este tipo de discurso, puesto que la madre no dice a su hijo cómo debe comportarse éticamente; acaso porque en ese mundo teñido de determinismo el individuo puede recurrir a lo que sea con tal de cumplir con el objetivo primordial a que fue condenado desde su nacimiento: sobrevivir.

Es así como puede irse afirmando que en *La ciudad y los perros* lo dicho y lo callado⁷⁹

⁷⁹ Para apreciar el valor del *silencio* en la narrativa Latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX, influencia de Faulkner y Joyce, véase Mary E. Davis, "The Haunted Voice: Echoes of William Faulkner in García Márquez, Fuentes, and Vargas Llosa.", *World Literature Today*, vol. 59, 1985, p. 533.

cumple siempre un fin: las estrategias literarias son elegidas para resaltar la distorsión que sufre ese 'mundo' descrito. Finalmente, abandonado a su suerte, 'Jaguar', del muchachito cándido que era, al ingresar al mundo de la delincuencia influenciado por el flaco Higuera, se transformará en el personaje depredador de sus compañeros de sección.

En cuanto a 'Boa', nada puede afirmarse acerca del ambiente familiar en el que fue educado, puesto que, como ya se ha señalado, si bien es por medio de él que el lector se entera de los pormenores de la vida de los cadetes dentro del Colegio, es el único de los cadetes que "...has no past before the academy; unlike the other characters, he never refers to any previous life."⁸⁰

Finalmente, en cuanto a Teresa, la chica con la que, como han señalado algunos críticos⁸¹, de manera artificiosa tienen contacto Alberto, Arana y 'Jaguar', se observa lo siguiente.

Para Teresa, su natural ámbito familiar -es decir cuando vivía con sus padres-, aunque evoca con cariño a su padre, no era del todo agradable. Ella recuerda que cuando vivía con ellos, frecuentemente su padre:

Llegaba como un huracán, traspasado de alcohol y de ira. Los ojos en llamas, la voz tronante, las descomunales manos cerradas en puño, recorría la casa como una fiera su jaula de barrotes, tambaleándose, blasfemando contra la miseria, derribando sillas y golpeando puertas, hasta rodar por el suelo, aplacado y exhausto. (*Lcp*, 262)

Hay que observar que el personaje, es presentado como un 'huracán', es decir que desde la perspectiva de Teresa -pues el narrador se apega al punto de vista de ella-, el hombre llegaba, en sentido figurado, como una tempestad. A esta primera descripción debe añadirse el empleo del 'salto cualitativo', en el que esa figura agresiva se transforma, metafórica y

⁸⁰ Sharon Magnarelli, "The time of the...", *art. cit.*, p. 39.

⁸¹ Juan Jesús Armas Marcelo, *op. cit.*, p. 255.

literalmente, en una fiera. Los pasos del 'salto cualitativo' en la descripción de esta escena en copretérito son: 'los ojos en llamas', 'la voz tronante', 'las descomunales manos cerradas en puño', para después decir que 'recorría la casa como una fiera su jaula de barrotes'. Esto, evidentemente, da la idea de que el ambiente familiar en el que se desarrolló Teresa tenía momentos angustiantes, pues para ella, su padre era, metafóricamente hablando, un animal. Esto puede reafirmarse cuando ella incluso piensa que su padre trabajaba "...como un animal." (*Lcp*, 263)

Posteriormente, cuando del padre muere, la madre, por razones egoístas, la abandona con una tía: "...no toques hasta que yo me vaya. Estoy harta de esta vida de perros. Ahora voy a vivir para mí y que Dios me perdone. Tu tía te cuidará." (*Lcp*, 263) La conducta de la madre, si bien no es del todo correcta, por otro lado sí es muy didáctica para Teresa: en esas circunstancias en las que a los individuos les ha tocado desenvolverse, cada uno debe valerse por sí mismo y no hay lugar para la solidaridad.

Es preciso recordar que al vivir con su tía, ésta inculcará a Teresa una ética distorsionada: debe preocuparse solamente por buscar un hombre que las mantenga. No se habla de disciplina ni de respeto, sino sólo de encontrar un 'buen marido'. Paradójicamente, dadas las circunstancias en las que ellas se desarrollan, esa consigna no es tan distorsionada tomando en cuenta que es su única tabla de salvación en un mundo que les es adverso.

Si ya por el tipo de discurso que profiere la tía de Teresa no representa una persona con autoridad moral para educarla, menos lo será por el modo en que es vista por los diferentes personajes de la novela que tienen contacto con ella.

'Jaguar' dice que la tía, cuando era niño e iba a visitar a Teresa: "Me hacía pasar gruñendo..." (*Lcp*, 64) Esta cualidad animal, pues en vez de hablar gruñe, 'animaliza' al personaje, es decir, le niega la posesión de cualidades racionales. Ser un 'animal' constituye su principal característica, pues vista por Alberto la tía de Teresa es también un animal:

a) -Idiota -bramó la tía... (*Lcp*, 266)

b) Alberto dijo su nombre. Sintió en la suya una mano gorda y flácida, sudada: un molusco...

-Siéntese, siéntese -decía la mujer, señalando la silla, el cuerpo doblado en una reverencia de gran mamífero...(Lcp, 96)

La 'animalización' es evidente: la mujer, en lugar de hablar o gritar, 'bramó'; su mano es 'un molusco' y sus reverencias semejan, por su obesidad, a las de un 'gran mamífero'. A esta visión de la tía como un ser irracional, debe añadirse que cuando manda a Teresa a visitar a sus tíos para que le den dinero: "Unas burbujas comenzaron a agitar la superficie de la olla: en las pupilas de la mujer se encendieron dos lucitas."(Lcp, 86) Es la descripción, en este caso de tintes cinematográficos por lo bien lograda que es la imagen en su aspecto visual, la que da la idea de que en este personaje su interés por lo económico es excesivo. El juego de luces empleado para describir sus ojos delata sus intenciones. En este caso, para desenmascarar la ambición de este personaje, se utiliza, además del 'claroscuro', la técnica del 'tropismo', recurso literario que sirve para poner en evidencia

...reacciones interiores no expresadas, o traicionadas por un imperceptible movimiento exterior, por ese acto reflejo sólo captable por una mirada atenta y acuciosa, fustigante, develadora, que se permite el placer casi morboso de espiar (haciendo participe al lector de su mirada).⁸²

Sin embargo, en ese ambiente determinista, como ya se ha señalado, las cosas no pueden prosperar. Teresa no encontrará el 'buen partido' que la tía espera: Arana muere, Alberto la abandona por una muchacha mirafloresina y ella termina casándose con 'Jaguar', quien evidentemente no puede ofrecerle lo que hubieran podido Arana o Alberto. Al enterarse de esto, la reacción de la tía es la siguiente:

Entonces me lanzó la cachetada. Teresa se enfureció y le dijo eres una egoísta y una tal por cual. Al fin, terminaron llorando las dos. La vieja decía que la iban a abandonar y que se iba a morir como un perro. Le prometí que viviría con nosotros. Entonces se calmó y lloró a los vecinos y dijo que había

⁸² Rosa Boldoni de Baldussi, *Vargas Llosa: un narrador...*, op. cit., p. 187.

que celebrar la boda. No es mala gente, un poco renegona, pero no se mete conmigo. (*Lcp*, 394)

Puede verse que, resignada e hipócritamente, no le queda otro camino que aceptar a 'Jaguar' y quedar bien con él para que la mantenga los últimos años que le quedan de vida.

Es así como se ha podido apreciar que en el ámbito familiar descrito en *La ciudad y los perros*, las *posiciones enunciativas* del discurso *ético-práctico y disciplinario* no son dignas de credibilidad. Si la *distorsión* comienza desde que a Arana se le inculca una retórica machista, a 'Jaguar' y Teresa la única consigna es sobrevivir como sea y de 'Bon' no puede saberse nada a este respecto pues es un personaje sin pasado, debe señalarse además que las figuras paternas son poco dignas de credibilidad por su conducta e imagen. Dado el ambiente familiar en que se desarrollan los jóvenes, permeado de machismo, vicios, humillación, etc., es acertada la afirmación de José Luis Martín en el sentido de que los jóvenes que ingresan al Leoncio Prado ya llevan, aprendidas en el seno familiar, las influencias negativas y "...el horno militar les sirve (únicamente) de incubadora."⁸³

2.- LOS SUJETOS DE LA ENUNCIACION DEL DISCURSO ETICO-RELIGIOSO Y LA DISTORSION

Por su objeto narrativo, es decir, contar la paulatina corrupción que un grupo de jóvenes sufre en una institución militar que funciona como una incubadora de los vicios que los jóvenes traen de los círculos en que han crecido -en este sentido *bildungsroman* laico-, *La ciudad y los perros* no se caracteriza por elaborar una marcada crítica a la religión como tal. Más bien, y eso en escasos fragmentos, a la práctica religiosa. En el presente apartado, a partir de los fragmentos en que se habla de la práctica religiosa, se analizará cómo son concebidos los adultos que pretenden erigirse en *sujetos de la enunciativa* del discurso

⁸³ José Luis Martín, *La narrativa de...*, *op. cit.*, p. 98.

ético-religioso.

Es preciso comenzar, para ilustrar la *distorsión* de los sujetos que asumen las posiciones enunciativas, por ocuparse del único individuo que pertenece al fuero religioso y que tiene relación directa con los cadetes: el Capellán del Leoncio Prado. La primera vez que aparece en la novela es descrito de la siguiente manera:

Los domingos en la mañana, después del desayuno, hay misa. El capellán del colegio es un cura rubio y jovial que pronuncia sermones patrióticos donde cuenta la vida intachable de los próceres, su amor a Dios y al Perú y exalta la disciplina y el orden y compara a los militares con los misioneros, a los héroes con los mártires, a la Iglesia con el Ejército. Los cadetes estiman al capellán porque piensan que es un hombre de verdad: lo han visto, muchas veces, vestido de civil, merodeando por los bajos fondos del Callao, con aliento a alcohol y ojos viciosos. (Lcp, 116)

Es revelador el hecho de que el Capellán compare a los militares con los curas. En un ambiente distorsionado donde ya se ha visto que los militares son sólo apariencia, puesto que hay un abismo entre el 'ser' y el 'deber ser', con la comparación se sugiere que los curas y el clero en general, al igual que los militares, no se apegan al sistema ético que pregonan. Dado que los cadetes han descubierto la naturaleza de los militares, es obvio que a partir de la comparación hecha por el Capellán tengan la misma idea del clero. En efecto, esto queda de manifiesto cuando los cadetes expresan los motivos por los cuales admiran al capellán del Colegio: porque es 'un hombre de verdad'. Puesto que "Los hombres fuman, se emborrachan, tiran *contra*, culean." (Lcp, 301), es entonces evidente que el capellán es admirado no por los valores religiosos que él representa dada su condición, sino por otros, distorsionados. La descripción de sus ojos, externa, física, pero en el fondo con fines morales 'ojos viciosos', da la idea de que por extensión el capellán es un vicioso.

Puede observarse que la naturaleza de este personaje es ambigua, puesto que representa y pregona ciertos valores éticos pero en su conducta no se apegan a ellos, como puede apreciarse en la siguiente cita, misma que corresponde a la escena del velorio de Arana en el

ético-religioso.

Es preciso comenzar, para ilustrar la *distorsión* de los sujetos que asumen las posiciones enunciativas, por ocuparse del único individuo que pertenece al fuero religioso y que tiene relación directa con los cadetes: el Capellán del Leoncio Prado. La primera vez que aparece en la novela es descrito de la siguiente manera:

Los domingos en la mañana, después del desayuno, hay misa. El capellán del colegio es un cura rubio y jovial que pronuncia sermones patrióticos donde cuenta la vida intachable de los próceres, su amor a Dios y al Perú y exalta la disciplina y el orden y compara a los militares con los misioneros, a los héroes con los mártires, a la Iglesia con el Ejército. Los cadetes estiman al capellán porque piensan que es un hombre de verdad; lo han visto, muchas veces, vestido de civil, merodeando por los bajos fondos del Callao, con aliento a alcohol y ojos viciosos. (*Lcp*, 116)

Es revelador el hecho de que el Capellán compare a los militares con los curas. En un ambiente distorsionado donde ya se ha visto que los militares son sólo apariencia, puesto que hay un abismo entre el 'ser' y el 'deber ser', con la comparación se sugiere que los curas y el clero en general, al igual que los militares, no se apegan al sistema ético que pregonan. Dado que los cadetes han desenmascarado la naturaleza de los militares, es obvio que a partir de la comparación hecha por el Capellán tengan la misma idea del clero. En efecto, esto queda de manifiesto cuando los cadetes expresan los motivos por los cuales admiran al capellán del Colegio: porque es 'un hombre de verdad'. Puesto que "Los hombres fuman, se emborrachan, tiran *contra*, culean." (*Lcp*, 301), es entonces evidente que el capellán es admirado no por los valores religiosos que él representa dada su condición, sino por otros, distorsionados. La descripción de sus ojos, externa, física, pero en el fondo con fines morales '-ojos viciosos-', da la idea de que por extensión el capellán es un vicioso.

Puede observarse que la naturaleza de este personaje es ambigua, puesto que representa y pregonan ciertos valores éticos pero en su conducta no se apegan a ellos, como puede apreciarse en la siguiente cita, misma que corresponde a la escena del velorio de Arana en el

Colegio:

El capellán del colegio, con un insólito rostro contrito, había pasado varias veces en dirección al altar; regresaba hasta la puerta, sin duda se mezclaba unos instantes al grupo de personas, y luego volvía a recorrer la nave, los ojos bajos, el rostro juvenil y deportivo contraído en una expresión adecuada a la atmósfera. Pero a pesar de haber pasado tantas veces junto al ataúd, ni una vez se había detenido a mirar. (*Lcp*, 250)

Antes de analizar el fragmento debe anotarse que en la descripción de la atmósfera en que se desarrolla la acción se emplea la técnica del 'claroscuro':

ERA PEOR que si la capilla hubiera estado a oscuras. La media luz intermitente provocaba sombras, registraba cada movimiento y lo repetía en las paredes o en las losetas, divulgándolo a los ojos de todos los presentes, y mantenía los rostros en una penumbra lúgubre que agravaba su seriedad y la hacía hostil, casi siniestra. (*Lcp*, 249)

El empleo de la técnica del 'claroscuro' sirve para insertar la atmósfera en una dimensión ambigua: lo 'oscuro' es lo oculto y lo 'claro' es lo manifiesto; ambiente de hipocresía e imprecisión. Se sugiere que es peor una atmósfera (esto puede hacerse extensivo a otros planos; en el caso que interesa en este apartado, la conducta de los individuos) ambigua, puesto que el individuo que la presencia o la vive no puede aprehenderla en su totalidad, a una atmósfera definida y precisa, por terrible que sea. Para corroborar esto, recuérdese la angustia que siente Alberto al estar frente al Consejo de Oficiales, puesto que no sabe cómo van a actuar con él los militares. Además, nótese el empleo de los adjetivos 'lúgubre' y 'siniestra'.

Regresando al fragmento que aquí interesa, la hipocresía del Capellán queda al descubierto en el empleo del adjetivo 'insólito' para calificar al 'rostro contrito'. No sólo nadie lo había visto apesadumbrado, sino que además esa pesadumbre es desmesurada, lo que revela que es forzada, de 'circunstancias'. Esto último queda corroborado cuando se dice que su expresión es 'adecuada a la atmósfera'. Nótese la relación que existe entre la descripción de

la atmósfera en que se desarrolla la escena y la conducta del Capellán: ambiguas las dos. Es este carácter falso el que lo descalifica para ser un sujeto confiable de la enunciación del discurso *ético-religioso*, pero, paradójicamente, en ese mundo marcado por la distorsión, es el que le da prestigio entre los cadetes. Por otro lado, la descripción de sus movimientos pone de manifiesto la 'eficacia' con que desempeña su 'trabajo': con frecuencia va del altar a la puerta, se mueve entre la gente, está con ella un instante, pero en ningún momento se detiene a mirar el ataúd, o sea, al 'Esclavo', motivo de la reunión.

Es posible observar entonces que el empleo del 'claroscuro' en la descripción del ambiente no sólo contribuye "...a crear ese clima ansioso, esa sensación amenazante..."⁸⁴ que permea los acontecimientos de ese tipo (es decir, un velorio), sino además sugerir que en ese acto teñido de religiosidad todo es ambiguo, comenzando por la máxima figura de ese acto protocolario -el Capellán-, pues parece poco interesado en lo que ocurre y sólo le preocupa ser o parecer diligente y atento. Queda así señalado que él representa una *posición enunciativa distorsionada* del discurso *ético-religioso*.

Otro de los personajes que en la novela pretende erigirse como *sujeto de la enunciación* del discurso *ético-religioso*, es la madre de Alberto.

Como ya se ha señalado, cuando aún vivía con su marido, ella criticaba acremente a quienes practicaban con fervor la religión:

Antes, ella lo enviaba a la calle con cualquier pretexto, para disfrutar a sus anchas con las amigas innumerables que venían a jugar canasta todas las tardes. Ahora, en cambio, se aferraba a él, exigía que Alberto le dedicara todo su tiempo libre y la escuchara lamentarse horas enteras de su destino trágico. Constantemente caía en trance: invocaba a Dios y rezaba en voz alta. Porque también en eso había cambiado. Antes, olvidaba la misa con frecuencia y Alberto la había sorprendido muchas veces cuchicheando con sus amigas contra los curas y las beatas. Ahora iba a la iglesia casi a diario, tenía un guía espiritual, un jesuita a quien llamaba "hombre santo", asistía a toda clase de novenas y, un sábado, Alberto descubrió en su velador una biografía de Santa

⁸⁴ José Miguel Oviedo, *apud*. Carlos Roberto Morán, "Periplo de...", *art. cit.*, p. 24.

Rosa de Lima. (*Lcp*, 85)

A fin de observar la descalificación de la posición enunciativa adoptada por este personaje en cuanto al discurso *ético-religioso*, es preciso anotar los múltiples recursos literarios que confluyen en la descripción de esta escena. En primer lugar, para dejar claro que que Alberto no cree en las actitudes religiosas de su madre, Mario Vargas Llosa elige un narrador 'con' Alberto para describir esta escena, es decir, no habla Alberto directamente pero la voz del narrador corresponde a la óptica de este personaje. A esta elección del narrador, debe añadirse el empleo de la técnica del 'contraste', como lo anota Péter Bikfalvy⁸⁵ empleada con frecuencia en la novela: mediante el empleo de los adverbios de tiempo 'antes...', 'ahora...', cuya reiteración es consciente, se observa que la madre, en cuanto a sus costumbres religiosas, es extremista: de ser una 'comecuras' se transforma en una beata. Esta movilidad extremista es la que pone a Alberto en guardia para creer o no en las actitudes de su madre.

Por otro lado, es necesario destacar que la madre identifica la devoción religiosa con una falsa concepción estoica de la vida -falsa, como ya se ha visto, pues la adopta para manipular a su hijo. Para ilustrar lo anteriormente afirmado es preciso recordar cuando Alberto llega a su casa después de ver a Teresa. Su madre lo espera, ofendida porque él no llegó a tiempo a cenar como había prometido.

Entre suspiros e invocaciones a Dios, habló de los pasteles y bizcochos que había comprado en la tienda de la vuelta, eligiéndolos primorosamente, y del té que se había enfriado en la mesa, y de su soledad y de la tragedia que el Señor le había impuesto para probar su fortaleza moral y su espíritu de sacrificio. Alberto le pasaba la mano por la cabeza y se inclinaba a besarla en la frente. Pensaba: 'otra semana que me quedo sin ir donde la Pies Dorados'. (*Lcp*, 102-103)

Ante todo, debe señalarse que se trata de una escena donde predomina el chantaje, tanto sentimental como moral, realzado por el empleo del *polisíndeton*, que sirve para dar a

⁸⁵ Péter Bikfalvy, "Contraste y ...", *art. cit.*, pp. 106-128.

entender que la enumeración es inacabable. Además, se observa que el fragmento está construido a partir de la técnica de 'los vasos comunicantes'. En el primer elemento se equiparan a un mismo plano: a) invocaciones a Dios, b) elección 'primorosa' de pasteles, c) reproche porque Alberto no llegó a tiempo y d) queja de su soledad y de 'la tragedia que el Señor le había impuesto'. Dado que la escena está narrada a partir de la visión de Alberto, y que para él, de los cuatro elementos enumerados el que le molesta es el chantaje que su madre le hace con su postura sufrida, es ese sufrimiento que ella se encarga de realzar el que predomina sobre los otros tres elementos. Es así como por extensión, para Alberto los otros tres elementos (alusiones a Dios, los halagos de su madre y los regaños por haber llegado tarde) están teñidos siempre del sabor amargo que le produce escuchar a su madre hacerse la sufrida. En cuanto a lo que en este preciso apartado interesa, es decir, la religiosidad de la madre, se observa que ella la utiliza para poder chantajear a su hijo. Sabedor de esto, Alberto no contesta, se limita a acariciar la cabeza de su madre.

En cuanto a la parte última del fragmento, se sigue empleando la técnica de los 'vasos comunicantes'. Mientras su madre se queja -podría decirse que en realidad monologa-, Alberto sólo piensa en la prostituta -la Pies Dorados- a la que no ha podido 'visitar'. Dado que el empleo de los 'vasos comunicantes' pretende, mediante la asociación de elementos de naturaleza distinta, provocar que "...las tensiones y emociones particulares a cada episodio pasen de uno a otro, iluminándose, esclareciéndose mutuamente, para que de estas mezclas brote la vivencia..."⁸⁶, queda de manifiesto no sólo que la retórica religiosa y la cena no le importan a Alberto, pues su madre es fastidiosa, sino que además, por la alusión a la prostituta, se da la idea de que el ambiente en que es descrita la escena está teñido de prostitución: las acciones de la madre son prostitución puesto que no son espontáneas, es decir, por agradar a su hijo como cabría suponer, sino para manipularlo y le dé la razón a ella en las disputas que tiene con el padre.

⁸⁶ Mario Vargas Llosa, *Carta de Batalla...*, *op. cit.*, p. 50.

Son todas estas actitudes de su madre las que provocan que en la conciencia de Alberto la religión aparezca como una cosa negativa en la medida que promueve la resignación, el sufrimiento. Es decir, el discurso en sí mismo no provoca su seguimiento por parte de Alberto porque en primer plano el que falla es el *sujeto de la enunciación*: la madre. La religión, en labios de la madre, aparece como una doctrina de la resignación. En este sentido, Mario Vargas Llosa ha afirmado que "...cualquier doctrina que predique la resignación y el perdón de las ofensas y distraiga la atención de los pobres con un presunto más allá, es una doctrina nociva..."⁸⁷

En la novela puede apreciarse que el discurso religioso que la madre profiere le parece a Alberto francamente espantoso puesto que promueve, ante todo, el 'sacrificio', entendido este último como una renuncia a olvidar los días de fingimiento y depredación pasados en el Leoncio Prado, y a todas las cosas, naturales por su edad y también provocadas por la visión machista de la vida que se le inculcan en el Colegio, como es el sexo. Por otro lado, es esta última urgencia -la actividad sexual- la que que provoca que Alberto se desencante de la religión, como puede observarse en el siguiente fragmento en el que se encuentra triste porque no tiene dinero para ir al Girón Huatica con la 'Pies Dorados'. Por medio del 'contraste', se equiparan a un mismo plano sexo y religión, apareciendo la religión, de manera indirecta, como un obstáculo a la actividad sexual:

Ir y decirle qué ganamos con no aceptar un medio, deja que nos mande un cheque cada mes hasta que se arrepienta de sus pecados y vuelva a casa, pero ya veo, se pondrá a llorar y dirá que hay que llevar la cruz con resignación como Nuestro Señor y aunque acepte cuánto tiempo pasará hasta que se pongan de acuerdo y no tendré mañana los veinte soles. (*Lcp*, 18)

Así, se observa que es francamente ridícula la conducta religiosa de la madre de Alberto, pues además de que las contradicciones en su conducta han ocurrido en un lapso temporal muy corto, utiliza la religión para coartar la libertad de su hijo, fastidiándolo.

⁸⁷ Mario Vargas Llosa, *apud*. Balmiro Omaña en "Ideología y...", *art. cit.*, p. 138.

Por último, en este breve recorrido por la *distorsión* con la que son presentados los educadores de los jóvenes en *La ciudad y los perros*, debe tomarse en cuenta la fugaz aparición del cura que casa a Teresa con el 'Jaguar'. A pesar de que su aparición es muy breve, sirve para ilustrar la distorsión con que son presentadas las figuras religiosas que aparecen en la novela. Lo primero que se dice de este personaje es:

La puerta de la sacristía estaba abierta y el Jaguar divisaba, tras la cabeza calva del cura, un trozo de pared de la iglesia; los exvotos de plata resaltaban en el enlucido sucio y con cicatrices. El cura tenía los brazos cruzados sobre el pecho, sus manos se calentaban bajo las axilas como en un nido; sus ojos eran pícaros y bondadosos. (*l.c.p.*, 393)

A fin de destacar que la personalidad del cura no es homogénea, sino fragmentaria y acaso contradictoria, se emplea la técnica de la 'desmembración' para describir sus manos. La forma pronominal de los verbos que expresan la acción que ejecutan las manos sugiere que tienen vida independiente, lo que por añadidura resta individualidad a su poseedor. A esta 'desmembración' debe añadirse el simultáneo empleo de la 'animalización' que sugiere que las manos son dos aves, pues se 'calentaban bajo las axilas como en un nido'. Posteriormente, al describirse los ojos mediante el empleo de dos adjetivos, 'pícaros y bondadosos', lo que se sugiere es que el cura, además de 'bondadoso' -hay que tomar con reserva el empleo de este adjetivo, pues la escena se narra desde un narrador 'con' 'Jaguar', y ya se sabe lo que para éste significa 'bondadoso'- es 'pícaro', es decir, malicioso.

En efecto, basta ver la siguiente escena para darse cuenta de la verdadera naturaleza del cura, que se deja sobornar por 'Jaguar' para poderlo casar con Teresa:

-¿Saben cuánto cuesta? -dijo el cura, frotándose el cuello.(...)

-La mitad -dijo el cura-. No para mí, para mis pobres

-Y nos casó -dijo el Jaguar-. Se portó bien. Compró una botella de vino con su plata y nos la tomamos en la sacristía. (*l.c.p.*, 393)

Haciendo un símil con la conducta imperante en el Colegio, y tomando en cuenta la

comparación que que el Capellán hizo respecto a militares y religiosos, se observa que este cura, sin saberlo, con su conducta corrobora las palabras del capitán Garrido:

...en la vida hay que ser práctico. A veces, es preferible olvidarse del reglamento y valerse sólo del sentido común...Todos creemos en el reglamento...Pero hay que saber interpretarlo...No hay que forzar las cosas para que coincidan con las leyes...sino al revés, adaptar las leyes a las cosas. (*Lcp*, 340)

Es así como se ha visto la distorsión con que son presentados los personajes que en la novela se erigen como sujetos de la enunciación del discurso *ético-religioso*. La crítica es bastante fuerte tomando en cuenta que en el Perú, como todavía en muchas regiones de Latinoamérica, la religión y sus códigos éticos influyen de manera notable en la sociedad.

3.- LOS SUJETOS DE LA ENUNCIACION DEL DISCURSO ETICO-PATRIOTICO Y LA DISTORSION

En cuanto al discurso *ético-patriótico*, antes de abordarlo hay que hacer algunas precisiones. En el presente apartado, puesto que este capítulo estudia la *distorsión* con que son presentadas en la novela las figuras de la autoridad, se analizará la imagen de los héroes nacionales, supuestos modelos de ese tipo de discurso. Puede observarse que, a diferencia de los apartados anteriores, aquí no se analizará el modo en que es presentada la imagen de los *sujetos de la enunciación* por razones obvias -en la novela no aparece jamás un héroe emitiendo un discurso patriótico. En apariencia esto constituye una violación al objeto de análisis de este capítulo. Sin embargo debe tomarse en cuenta que aquí se está analizando el modo en que son presentadas los seres que supuestamente son el arquetipo de cada forma discursiva. Es por eso que para este apartado se tomará la figura de los héroes -de los cuales los adultos dicen que son el modelo de conducta a seguir- y se verá cómo es percibida por los jóvenes.

Que los héroes nacionales son un modelo a seguir resulta evidente en el siguiente fragmento, en el que los cadetes, cuando se encuentran en el velorio de Arana -el 'Esclavo', escuchan el discurso del coronel:

...adivinaban también los ejemplos y moralejas que exponía, el desfile de los próceres epónimos, de los mártires de la Independencia y la Guerra con Chile, los héroes inmarcesibles que habían derramado su sangre generosa por la Patria en peligro. (*Lcp.*, 255)

Si bien en este tipo de discurso los adultos, y más concretamente los militares, son quienes ocupan las posiciones enunciativas, ellos no son directamente el ejemplo concreto a seguir, sino más bien los héroes nacionales. De ahí que para este apartado, siguiendo con el análisis de las figuras arquetípicas, no se analice a los adultos -sujetos de la enunciación.

Se ha señalado con anterioridad que en el mundo descrito en *La ciudad y los perros*, el heroísmo, entendido como sinónimo de 'sacrificio', autoinmolación a la patria y a los individuos connacionales, dada la relación de depredación que existe entre los personajes que se desenvuelven dentro del Leoncio Prado, es un sentimiento absurdo, puesto que ahí priva la ley del más fuerte. Así las cosas, ¿cómo se pretende que alguien trate de hacer algo que beneficie a los demás si tiene que cuidarse precisamente de ellos?

En el Leoncio Prado los héroes deben no sólo ser respetados y su conducta imitada, sino que además los individuos deben, por decirlo de alguna manera, mejorarse a sí mismos para poder tener contacto con las imágenes que representan a estas figuras arquetípicas. Esto queda de manifiesto en el siguiente fragmento, cuando el Coronel hace una reubicación de los cadetes en diferentes 'cuadras', a fin de que los de quinto duerman más cerca de la estatua de Leoncio Prado que los de tercero:

Eso de dormir cerca del prócer epónimo habrá que ganárselo. En adelante, los cadetes de tercero ocuparán las cuadras del fondo. Y luego, con los años se irán acercando a la estatua de Leoncio Prado. Y espero que cuando salgan del colegio se parezcan un poco a él, que peleó por la libertad de un país que ni siquiera era el Perú. En el Ejército, cadetes, hay que respetar los símbolos, qué

caray. (*Lep.* 22)

Con esta disposición queda de manifiesto el carácter sagrado de los héroes, pues los individuos deben no sólo respetarlos, sino aspirar a parecerse a ellos. Quede así especificado el carácter arquetípico de los héroes.

Sin embargo, antes de avanzar en esta exposición, deben analizarse los términos empleados en este fragmento, por lo reveladores que son. De los héroes se dice que son 'símbolos' que hay que respetar. Se sabe que un 'símbolo' es una:

Imagen, figura o divisa con que materialmente o de palabra se representa un concepto moral o intelectual, por alguna semejanza o correspondencia que el entendimiento percibe entre este concepto y aquella imagen.../4. *Quim.* Letra o letras convenidas con que se designa un cuerpo simple.⁸⁸

Tomando otra palabra que tiene relación con la anteriormente definida, se dice que 'emblema' es "(del lat. *emblemata*... colocar en o sobre)... Cualquiera cosa que es representación simbólica de otra"⁸⁹

En las definiciones señaladas se dice que 'símbolo' es una imagen o figura que de modo material o verbal representa un concepto gracias a la semejanza 'que el entendimiento percibe'. Es decir, la semejanza no es natural, sino convencional, es decir, 'convenida'. Esto es lo que se puede entender en las definiciones señaladas. Así, en este contexto, 'símbolo' es un objeto al que se le ha quitado su naturaleza primaria y se le ha dotado de una segunda naturaleza, misma que no le es intrínseca, sino que le ha sido adjudicada. Y este es precisamente el caso de los héroes que aparecen en la novela.

Los cadetes, al ver cómo se conducen los militares y cuáles son las relaciones entre todos, cadetes y militares, dentro del Leoncio Prado, se dan cuenta de que esa naturaleza

⁸⁸ *Diccionario de la Lengua Española, Real Academia.* El subrayado es mío. Los fragmentos señalados destacan el carácter arbitrario y convencional de los símbolos.

⁸⁹ *Ibid.* El subrayado es mío.

simbólica de los héroes no sólo es arbitraria, sino tal vez falsa. Para ejemplificar esta aseveración véase el siguiente fragmento. Alberto realiza una ronda como 'imaginaria' y, mientras piensa en sus problemas, distingue "... la estatua del héroe que amenaza con la espada desenvainada a la neblina y a las sombras..." (*Lcp*, 19) El empleo de la técnica del 'claroscuro' para describir la atmósfera que rodea a la estatua sugiere, en un juego de luz y sombra, la ambigüedad de ese símbolo de la patria. En efecto, Alberto observa que la estatua del héroe 'amenaza con la espada desenvainada a la neblina y a las sombras', es decir, a la nada, pues esto es lo que se sugiere metafóricamente. Esto, evidentemente, constituye una descalificación de los héroes. Obsérvese cómo se complementa esta visión en la escena que sigue a la anteriormente citada:

El teniente avanza hacia Alberto, éste ve tras los hombros del oficial, la mancha de musgo que oscurece el bloque de piedra que sostiene al héroe, mejor dicho lo adivina, pues las luces de la Prevención son opacas y lejanas, o la inventa: es posible que ese mismo día los soldados de guardia hayan raspado y fregado el pedestal. (*Lcp*, 19)

La imagen de Leoncio Prado, héroe nacional cuya imagen es retomada incluso hasta en el nombre de la institución educativa en que se encuentran los cadetes, es cuestionada como símbolo. En efecto, al leerse en la novela que 'una mancha de musgo' es la que 'sostiene al héroe', se sugiere que está en decadencia puesto que es sostenido por una superficie endeble y precaria, pues esa piedra, carcomida por el musgo, puede desmoronarse en cualquier momento.

En otro pasaje se observa que cuando Alberto y Gamboa van a hablar con Garrido para intentar probar que Arana fue asesinado, Alberto se da cuenta de que "La estatua del héroe parecía una planta lúgubre, impregnada de rocío." (*Lcp*, 290) Por medio de la descripción es posible observar cómo la figura del héroe es reducida no sólo a un objeto de ornato, 'una planta', sino además en decadencia, puesto que es una 'planta lúgubre', es decir, triste, abandonada.

Esa percepción distorsionada de Leoncio Prado se vuelve a observar en el siguiente fragmento, cuando, desde la perspectiva de 'Boa', se describe la degradación de que es objeto Cava por parte de los militares antes de ser expulsado del Colegio: "Le daba consejos que todos oíamos, le decía que aprovechara la lección, le cantaba la vida de Leoncio Prado, que a los chilenos que lo fusilaron les dijo 'quiero comandar yo mismo el pelotón de ejecución', qué tal baboso." (*Lcp*, 215) En la descripción de este pasaje, donde se emplean la técnica de 'los vasos comunicantes', confluyen los siguientes elementos: la degradación de Cava, lo que sienten sus ahora ex-compañeros -en este caso a través de 'Boa'- y la imagen de Leoncio Prado. 'Boa', al decir 'qué tal baboso' se refiere a la saña con que Garrido degrada a Cava. Sin embargo, por medio de los 'vasos comunicantes', se sugiere que el juicio de 'Boa' está expresado contra el hecho de que Leoncio Prado haya pedido comandar el pelotón de su propio fusilamiento. En el fondo, la anécdota sobre Leoncio Prado -de la cual los militares se sienten orgullosos-, más que heroísmo, refleja una actitud machista. Es por eso que el machismo late en el fondo de la concepción heroica que se inculca a los cadetes en el Leoncio Prado.

Con esto, puede observarse que la figura de Leoncio Prado, supuesto modelo de los individuos que se desenvuelven en el Colegio, como 'imagen' o 'símbolo' del patriotismo, está bastante desvalorizada desde la visión de los cadetes.

Esa imagen decadente de Leoncio Prado se hace extensiva a algunos otros héroes nacionales, como en el siguiente fragmento, en el que se observa a Alberto que va a visitar a Teresa para avisarle que Arana ha muerto:

Baja en la avenida Alfonso Ugarte y camina hacia la Plaza Bolognesi, entre empleados y funcionarios que salen de las cafeterías o permanecen en las esquinas, formando grupos zumbones; cruza las cuatro pistas paralelas sureadas por ríos de automóviles y llega a la Plaza donde, en el centro, en lo alto de la columna, otro héroe de bronce se desploma acribillado por balas chilenas, en las sombras, lejos de las luces. (*Lcp*, 152)

Al interior del fragmento se encuentran varios elementos. Por una parte, los lugares por

los que transita Alberto hacen alusión a héroes nacionales -avenida Alfonso Ugarte, plaza Francisco Bolognesi y plaza de otro héroe del cual no se proporciona su nombre en la novela. De otro lado, se dice que en las calles transitan individuos que forman 'grupos zumbones' y 'ríos de automóviles'. La escena sugiere, entonces, que las estatuas de los héroes se encuentran acaso en una selva por la alusión a 'grupos zumbones' y 'ríos'. Yendo aún más lejos en la interpretación, puede decirse que en torno a los héroes transitan enjambres de insectos como si aquéllos fuesen materia podrida, en plena desintegración. No es aventurado interpretar la escena de ese modo, puesto que ya se ha visto que en la novela la elección de los recursos literarios obedece a fines simbólicos además de servir de acercamiento de la materia narrativa al lector. Por si esto fuera poco, el empleo de la técnica del 'claroscuro' para decir que Alberto llega a una plaza donde 'otro héroe de bronce se desploma acribillado por balas chilenas, en las sombras, lejos de las luces', da el contraste entre lo visible y lo que permanece oculto. Mientras los héroes son representados haciendo sacrificios espectaculares e inútiles -pues permanecen en 'la sombra', la gente se ocupa de otras cosas, intuyendo el carácter falso de la postura en que se representa a los héroes.

En ese mundo en el que predomina la distorsión de los héroes habría que preguntarse por su eficacia como mecanismos de control de lo que Louis Althusser denominaba *aparatos ideológicos del estado*.⁹⁰ Y en el fondo, parte de la poca o nula efectividad de esos símbolos patrios es que son utilizados por el aparato oficial para beneficiarse a sí mismo, como queda en evidencia en el siguiente fragmento, cuando Alberto entra al edificio de los oficiales:

En las paredes había cuadros; le parecía reconocer, al pasar, a los personajes que ilustraban el libro de historia, sorprendidos en el instante supremo: Bolognesi disparando el último cartucho, San Martín enarbolando una bandera, Alfonso Ugarte precipitándose al abismo, el presidente de la República recibiendo una medalla. (*Idem*, 323)

⁹⁰ Louis Althusser, "Ideología y aparatos ideológicos del estado", en *La filosofía como arma...*, op. cit., pp. 97-141.

Mientras que el pintor ha plasmado a los héroes en un 'instante supremo', al lado de ellos se encuentra el presidente de la República -no puede precisarse cuál, a pesar de que Rosa Boldori diga que esta novela puede situarse entre 1949-1954⁹¹, periodo durante el cual gobernaron el Perú Manuel Prado, José Luis Bustamante y Manuel Odría- recibiendo una medalla. Es por eso tal vez que Mario Vargas Llosa, ante este aspecto de la vida peruana, ponga en boca del narrador la siguiente frase, cuando Teresa va a pagar a una vecinita para que le dé permiso de bañarse: "Teresa alargó la mano; la moneda no brillaba; era un sol descolorido y sin vida, largamente manoseado."(*Lcp*, 91) El *Sol*, hasta hace poco tiempo denominación de la moneda oficial del Perú, puede -y de hecho lo es- ser una referencia al mismo Perú, puesto que el sol era el símbolo de la cultura quechua para identificar a su entidad suprema, *Viracocha*. Así, la frase sugiere que el Perú ha sido desde siempre 'manoseado', es decir, manipulado, utilizado por quienes lo han gobernado.

Puede observarse entonces que la elección no sólo del *punto de vista narrativo*, sino también las diferentes técnicas empleadas en la descripción de las figuras arquetípicas en *la ciudad y los perros*, responde a un determinado fin: resaltar la *distorsión* con que aparecen dichas figuras a los ojos de quienes los debieran respetar: los jóvenes cadetes.

⁹¹ Rosa Boldori de Baldussi, *op. cit.*, p. 18

CAPITULO III: IMPACTO DE LA EDUCACION EN LOS JOVENES

A lo largo de los dos capítulos precedentes se ha expuesto, si bien someramente, la *distorsión* que sufren los diferentes dominios discursivos que se refieren a la educación que es inculcada a los jóvenes -discurso *ético-práctico y disciplinario*, discurso *ético-religioso* y discurso *ético-patriótico*-, así como la manera en que es presentada la imagen de los adultos que ocupan las posiciones enunciativas de esos discursos en *La ciudad y los perros*. Asimismo, se ha señalado que a partir de los diferentes recursos literarios que se utilizan en el texto es posible comprender que el concepto de *distorsión* es el que rige la construcción de la novela. En el presente capítulo, dado que uno de los aspectos del texto que han motivado este trabajo de investigación es que él se inserta en la tradición del *bildungsroman*, se abordará el impacto que la educación inculcada por los adultos, *distorsionada* y, como se verá, *distorsionante*, ha dejado en los jóvenes.

1.- *DISTORSION DE LOS DOMINIOS DISCURSIVOS INCULCADOS*

Se ha visto con anterioridad que ni el Colegio ni los adultos, en términos éticos, son lo que cabría esperar de ellos. A los jóvenes se les había inculcado, de alguna manera, valores tales como el respeto, el honor, la solidaridad, la disciplina, etc. Pero se han dado cuenta de que ni siquiera los adultos los acatan. Asimismo, han comprendido que uno de los elementos que imperan es la humillación como base del dominio de unos sobre otros. Así, a partir de estas circunstancias, debe analizarse cuál ha sido la respuesta de los jóvenes a la retórica inculcada por los adultos.

1.1 EL DISCURSO *ETICO-PRACTICO Y DISCIPLINARIO*

En primer término, respecto a esta forma discursiva, debe destacarse que no dejó la huella deseada en la conducta de los cadetes. Como ya se dijo en el *Capítulo I* del presente trabajo, el momento en que se inició su adaptación y aprendizaje a ese mundo al que acababan de incorporarse fue cuando el teniente Gamboa destruyó el 'Círculo'. A partir de ese momento se dieron cuenta de que ingresaban a un ámbito donde no era posible la solidaridad, el respeto, la camaradería, etc.; comprendieron que ahí no podían fiarse de los demás ni descuidarse un momento, y, sobre todo, se dieron cuenta de que era preciso, ante todo, ser fuerte e insensible para poder sobrevivir. La metáfora que resume fielmente esta situación es que los jóvenes saben que donde habitan domina la 'ley de la jungla'. Para expresar esta metáfora, Mario Vargas Llosa recurre, en cierto sentido, a otra: el modo y la intención con que utiliza los diversos recursos literarios para describir ese mundo; es decir, que él "...concibe a la vida de una manera específica y, apropiadamente, nos transmite sus convicciones vía un estilo singular, un lenguaje que refleja con precisión las acciones y emociones."⁹²

⁹² Joel Hancock, "El jardín zoológico de...", *art. cit.*, p. 101.

Entre los valores que debían regir la conducta de los cadetes se encuentran la *solidaridad* y el *deber*. En el Colegio, dado que ellos se han dado cuenta de que para sobrevivir tienen que saber valerse por sí mismos, la 'solidaridad' queda excluida de su ética, pues se observa que no se hacen favores entre ellos. Esto puede quedar corroborado en el siguiente fragmento, cuando Alberto 'regala' dos cigarrillos a un cadete de tercero:

-¿Usted fuma, perro? -dijo Alberto.

-Sí mi cadete. Pero no tengo cigarrillos. Regístreme, si quiere. Hace dos semanas que no salgo.

-Pobrecito -dijo Alberto-. Me muero de pena. Tome. -Sacó un paquete de cigarrillos del bolsillo y se lo mostró. El muchacho lo miraba con desconfianza y no se atrevía a estirar la mano.

-Saque dos -dijo Alberto-. Para que vea que soy gente (...)

-Muchas gracias, mi cadete -dijo-. Es usted buena gente.

-De nada -dijo Alberto-. Favor por favor. Esta noche vendrá a tenderme la cama. Soy de la primera sección. (*Lep*, 119)

Alberto no es solidario con el cadete de tercer año '-perro', porque así se denomina en el Leoncio Prado a los cadetes de tercero- que está haciendo guardia para que los militares no descubran a los que están jugando, bebiendo y fumando en el negocio de Paulino, ya que le condiciona el obsequio de cigarrillos a cambio -aunque 'cambio' no es exactamente el término, sino 'obligación'- de que el cadete le tienda la cama. La humillación que de ello resulta para el 'favorecido' -el cadete que no tenía cigarrillos- queda resaltada gracias al modo en que se emplea ciertos vocablos 'clave' en el texto, y a la descripción. Al decirse que el cadete es un 'perro' y se reitera dos veces que Alberto es 'gente', la relación, antes entre humanos, se transforma en una relación hombre-animal. Posteriormente, la descripción gestual, que se apoya en el 'salto cualitativo', muy bien puede recordar al acto en que un hombre da de comer sobras a un perro: 'Sacó un paquete de cigarrillos del bolsillo y lo mostró. El muchacho lo miraba con desconfianza y no se atrevía a estirar la mano.' Así, por medio del empleo de técnicas descriptivas, Mario Vargas Llosa expresa la situación humillante en la que se

encuentra quien recibe un 'favor'.

Hay que señalar, sin embargo, que Alberto se comporta de esa manera porque él también es tratado así por los demás:

'Te jalarán, poeta-. El Jaguar se mira en el espejo y trata en vano de apaciguar sus cabellos: las púas, rubias y obstinadas, se enderezan tras el peine-. No tenemos el examen. No fuimos.

-¿No consiguieron el examen?

-Nones. Ni siquiera lo intentamos. (*Lcp*, 41)

Aunque el 'Jaguar' sí tiene el examen -lo robó Cava-, en ningún momento es solidario con Alberto. Ahora bien, el modo en que es expresada la respuesta de 'Jaguar' permite descubrir otras implicaciones de la misma. Sabido es que él es el más agresivo de todos los cadetes y que hace valer su fuerza sobre los demás. Cuando Alberto formula su petición, 'Jaguar' se está peinando. Inmediatamente después de la propuesta, se lee que 'Jaguar' trataba 'en vano de apaciguar sus cabellos'. El verbo empleado en la descripción -apaciguar- bien podría sustituirse por 'calmar' o 'controlar'. Por extensión, él trataba de calmarse al contestar a Alberto, pues 'Jaguar' es por sistema agresivo ante los demás. Sin embargo, mientras se peinaba, sus 'púas', rebeldes, 'se enderezan'. Esto da la idea de que la parte agresiva de su personalidad comienza a aflorar -las púas lastiman o hieren-. Así, la agresividad de 'Jaguar' comienza a aparecer cuando Alberto le pide un favor que no está dispuesto a conceder. Se aprecia, pues, que no sólo no hay solidaridad entre los cadetes, sino que incluso el hecho de solicitarla puede ser motivo de molestia por parte de quien no la quiere otorgar: "¿Eres imbécil?", responde el Jaguar. Te dije que no tenemos el examen. No vuelvas a hablar de eso. Por tu bien." (*Lcp*, 45)

Puede observarse que entre el repertorio de valores que rige la conducta de los cadetes no figura la solidaridad, ya que como se desarrollan en un ámbito donde se vive una competencia feroz en todos los órdenes, no es posible que los jóvenes se ayuden unos a otros, pues imperan condiciones contrarias, es decir, de antisolidaridad.

Otro de los valores que supuestamente fue inculcado por los adultos y que los cadetes detestan es el *deber*. Su aversión hacia este valor radica principalmente en el hecho de que se han dado cuenta de que en los adultos es sólo retórica y sin embargo pretenden que sea acatado con todo rigor por los jóvenes. Además, éstos saben que como mecanismo de superación no funciona, pues en realidad otros son los medios para alcanzar dicho fin, de ahí que lo proscriban de su conducta. Es por eso que los cadetes, cada vez que pueden, lo parodian, como puede observarse en el siguiente ejemplo, cuando Alberto sorprende jugando cartas a otros cadetes, amigos de él, y les grita: "¿Tienen permiso para tiembear? El servicio no se abandona nunca, salvo muerto." (*Lep*, 23)

Cuando Alberto profiere esta frase está recordando la misma frase que Huarina le dijo poco antes, cuando lo sorprendió fuera de su puesto de 'imaginaria': "-¿No sabe que el servicio no se abandona nunca, salvo muerto?" (*Lep*, 21). Como puede apreciarse, Alberto parodia la frase despojándola de su valor como imperativo ético y condenándola a ser pura retórica ante los demás cadetes.

Así, se observa que los cadetes o bien ignoran la retórica inculcada por los adultos -como es el caso de la *solidaridad*-, o la parodian -como es el caso del *deber*-. Es obvio que ante la descalificación de dicha retórica, los cadetes crearán sus propios códigos, mismos que ejercerán con una fuerza coercitiva e ideológica tal que ni siquiera el mundo de los adultos se rige por una fuerza de esa magnitud.

Así, puede irse comprobando que, a propósito del aspecto educativo de las novelas de Mario Vargas Llosa: "...la educación, la impartida por la sociedad y también la correspondiente a las instituciones educativas propiamente dichas, siempre falla."⁹³

⁹³ Wolfgang A. Luchting, *Pasos a Desnivel. Ensayos*, Monte Avila Editores C. A., Venezuela, 1971 p. 393.

1.2 EL DISCURSO ÉTICO-RELIGIOSO

Ya que se ha visto -aunque sea brevemente- cuál fue la respuesta de los jóvenes al discurso *ético-práctico y disciplinario* -apatía o parodia-, es preciso ahora ver cómo reaccionan al discurso *ético-religioso*.

Hay que aclarar que dado que la novela, como ya se indicó, no se caracteriza por elaborar una fuerte crítica religiosa, este aspecto está poco explotado en ella.

Los jóvenes cadetes que ingresan al Leoncio Prado no poseen una fuerte educación religiosa. A decir verdad, el único personaje en el que se presenta una educación de este tipo es Alberto. De él, debe señalarse, sin embargo, que en ningún momento acata los preceptos religiosos a pesar de que su madre lo conmine a ello. Su respuesta se debe, como en el caso de la forma discursiva antes vista, a que se ha dado cuenta de que la religión, para su madre, sólo funciona de dientes para afuera. En una de sus reflexiones, Alberto, celoso de que Arana vaya a declarársele a Teresa, piensa en lo siguiente: "Debí contarle todo, fíjate bien lo que ha pasado, estaba enamorado de ti, mi papá mañana y tarde con las polillas, mi mamá con su cruz a cuestras y rezando rosarios, confesándose con el jesuita, Pluto y el Bebe conversando en casa de, oyendo discos en el salón de, bailando en..."(Lcp, 276)

Puede observarse que para Alberto los arranques religiosos de su madre no tienen importancia; tan es así que incluso se mezclan en su conciencia con otras cuestiones que más le preocupan. Un sentido velado, aunque latente, se oculta tras el modo en que esta reflexión ha sido construida. Mediante la yuxtaposición de elementos de diferente índole se ha desenmascarado no sólo lo falso de la religiosidad de la madre de Alberto, sino también que para éste la religión -y los preceptos que la acompañan- no constituye una dimensión importante en su vida. Las cosas que está enumerando tienen como tónica dominante la 'traición': Helena está con otro, su padre con otras mujeres, él traicionó a Arana, pues le iba a ayudar a que Teresa fuera su 'enamorada'. Cuando él menciona las actitudes religiosas de su madre y lo hace equiparándolas al mismo nivel que todas las actitudes que tienen que ver con

la traición, automáticamente confiere a la praxis religiosa de su madre un carácter de falsedad e inseridad tal que termina descalificándola.

Otra de las maneras en que puede ser contemplada la práctica religiosa por parte de los cadetes es utilizándola como mecanismo para expresar el dominio que se tiene sobre los demás. Muestra de ello es el siguiente fragmento, narrado desde la visión de 'Boa' y que se refiere al 'Jaguar':

NO CREO que exista el diablo pero el Jaguar me hace dudar a veces. El dice que no cree, pero es mentira, pura pose. Se vio cuando le pegó a Arróspide por hablar mal de Santa Rosa. 'Mi madre era devota de Santa Rosa y hablar mal de ella es como hablar mal de mi madre', pura pose. El diablo debe tener la cara del jaguar, su misma risa y además los cachos puntiagudos. (Lcp, 159-160)

'Jaguar' golpea a Arróspide, el brigadier de la sección, porque habló mal de la Santa. Se aprecia que en el fondo 'Jaguar' no es religioso, como el mismo 'Boa' lo admite y como a lo largo del texto es evidente. La violencia empleada por 'Jaguar' sólo tiene por objeto el imponer su fuerza física sobre el cadete que representa la buena conducta entre los de su mismo rango, pues no son otros los motivos.

Así, puede apreciarse que la práctica religiosa es vista por los cadetes o bien como pura retórica sin validez práctica, o bien como un pretexto para que aflore la violencia imperante.

1.3 EL DISCURSO *ETICO-PATRIOTICO*.

En cuanto a esta última modalidad discursiva, debe señalarse que los cadetes experimentan hacia ella un franco desinterés. Esta manera de conducirse respecto a los preceptos inculcados es resultado de que los jóvenes se han dado cuenta de la falsa actitud patriótica de los adultos. Esto puede ejemplificarse con el siguiente fragmento: "Juráis por la bandera sagrada de la Patria, por la sangre de nuestros héroes, por la playita del despeñadero estábamos bajando cuando Pluto me dijo mira arriba y ahí estaba Helena, juramos y

desfilamos y el ministro se limpiaba la nariz, se rascaba y mi pobre madre..."(Lcp, 152)

Por medio de la repetición encantatoria de la preposición más el artículo, además de la yuxtaposición de dos elementos narrativos, se muestra que para Alberto -pues el fragmento corresponde a su flujo de conciencia- es tan falso ese juramento que para él también es retórica. Además, al equiparar la búsqueda que Alberto hace de Helena y el recuerdo de su madre con el juramento patriótico, se resta gravedad a éste, pues se demuestra que cuestiones más importantes para el personaje ocupan sus pensamientos que la retórica patriótica. Así, se muestra el desinterés hacia esta forma discursiva por parte de los cadetes.

Otra de las maneras en que semejante sentimiento patriótico es tomado por los cadetes es la distorsión. Esto puede verse en 'Boa', cuando piensa en la situación bélica del Perú y Chile y habla de él mismo y de sus compañeros: "Nosotros iremos de clases o de oficiales, me gustaría entrar a Arica a sangre y fuego, clavar banderas peruanas en todas partes, en los techos, en las ventanas, en las calles, en los coches, dicen que las chilenas son las mujeres más guapas que hay, ¿será verdad?"(Lcp, 307)

En el remate final del fragmento se observa cómo 'Boa' desvirtúa el sentimiento patriótico, pues en el fondo para él -como para los demás cadetes- es sólo una abstracción, porque al final las preocupaciones concretas -el gusto por las mujeres- delata que no hay tal sentimiento patriótico en él.

Así, respecto a esta forma discursiva -como a las otras dos analizadas anteriormente-, se dan dos resultados: la apatía o la 'distorsión' por parte de los cadetes. Así, el carácter que la obra tiene de *bildungsroman* refleja el fracaso de la educación impartida por los adultos.

En el siguiente apartado se intentará analizar cuáles son las formas ético-discursivas que en realidad tienen verificativo en la vida de los jóvenes. Si se ha hablado aquí tan poco de los dominios discursivos que fueron objeto de estudio de los dos primeros *Capítulos* de este trabajo, es porque en realidad los jóvenes no acatan los valores inculcados por los adultos, sino que inventan sus propios códigos -aunque se deriven de aquéllos-, mismos que serán analizados en las siguientes páginas de este trabajo.

2.- VALORES QUE RIGEN LAS RELACIONES ENTRE LOS CADETES

En los anteriores apartados se vio la manera en que los jóvenes acatan los preceptos inculcados por los adultos, y quedó de manifiesto que dos son las reacciones hacia la retórica inculcada por éstos: la ignorancia o la distorsión. En el presente apartado se analizará el conjunto de valores que en realidad rige tanto la conducta como las relaciones entre los jóvenes.

Ya se ha señalado con anterioridad que entre los individuos -sobre todo entre los cadetes- que se desarrollan en el Leoncio Prado se da la depredación, es decir, lo que ha dado en denominarse la 'ley de la selva'. Su ética, en palabras de ellos, podría resumirse de la siguiente manera: "O comes o te comen, no hay más remedio."(*Lcp*, 26) o bien "En el colegio todos friegan a todos, el que se deja se arruina."(*Lcp*, 337)

Que la depredación es el principio fundamental en las relaciones de los cadetes, puede corroborarse a partir del siguiente fragmento:

'Imaginaria, brama Arróspide. Me han robado un cordón. Eres responsable'. 'Te quedarás consignado, cabrón.' 'Ha sido el Esclavo, dice alguien. Juro. Yo lo vi'. 'Hay que denunciarlo al capitán, propone Vallano. No queremos ladrones en la cuadra.' '¡Ay!, dice una voz quebrada. La negrita tiene miedo a los ladrones.' 'Ay, ay' cantan varios. 'Ay, ay, ay' aúlla la cuadra entera. (*Lcp*, 41)

Se observa que a pesar de que quien se queja es el brigadier de la sección -Arróspide-, una voz anónima le reitera, ofensivamente, que se quedará consignado por la falta del cordón -no debe olvidarse que ese día es la revisión de prendas y al que le haga falta alguna se quedará consignado el fin de semana-. Vallano es el único que hace eco de la protesta de Arróspide y en vez de ser secundado por los demás, recibe las burlas de ellos, por lo que se deduce que entre los cadetes es aceptada la depredación y el abuso de unos sobre otros. Ahora bien, la dimensión estética del texto hace aún más sugerente el fragmento antes citado. Para expresar todo lo que hay detrás del párrafo, Mario Vargas Llosa emplea la 'animalización' en

la acotación, misma que permite mostrar que en el Colegio, entre los cadetes, priva una ética que semeja la 'ley de la jungla'. Cuando Arróspide se queja no lo hace como un humano, sino que *brama* como un buey, y la respuesta de la cuadra, como las 'cuadras' donde se guarda a los animales, es *aullar*. Es entonces por medio de los rasgos literarios que se caracteriza la depredación que se da entre los jóvenes, transformándolos por medio de la descripción, en animales. Así, es como queda de manifiesto que en *La ciudad y los perros*, como en otras novelas de Mario Vargas Llosa, "...hay una cuidadosa elaboración del lenguaje, el cual... se ajusta a la circunstancia que está narrando en ese momento."⁹⁴

Dado que esta es la ética que domina entre los individuos, como respuesta ellos implementan toda una serie de mecanismos de dominación para poder sobresalir unos sobre otros, a fin de no ser 'comidos' por los demás, es decir, para no ser objeto de abuso.

Haciendo una división muy esquemática, los mecanismos de dominación entre los cadetes pueden clasificarse en dos grandes tipos:

a) Los que se presentan entre cadetes de diferente rango, dándose el predominio de quienes ostentan mayor rango sobre quienes les son inferiores. Este tipo de abuso se fundamenta en la 'distorsión' de la estratificación militar y en la violencia, aunque ésta, en estos casos, es poco utilizada.

b) Los que se dan entre individuos del mismo rango. Se basan en elementos extramilitares.

En cuanto a los mecanismos de dominación entre cadetes de diferente rango jerárquico, hay que comenzar distinguiendo los diferentes rangos en que se dividen los cadetes: los de tercero -los 'perros', los de cuarto y los de quinto grados. Los de tercero son el rango más bajo no sólo entre los cadetes, sino también de todos los individuos que se desenvuelven dentro del Colegio. La ley impuesta por los adultos obliga a que los cadetes de rango jerárquico más bajo tengan que respetar a sus superiores.

⁹⁴ Balduino Omaña, "Ideología y texto en...", *art. cit.*, p. 139.

Sin embargo, junto con José Miguel Oviedo, es preciso indicar que entre el más bajo y el más alto rango de los cadetes "... pulula una multitud de cadetes que humillan a los de abajo y a su vez son humillados por los de arriba."⁹⁵ Es decir, que la estratificación impuesta por los adultos es asimilada por los cadetes y adaptada al principio de humillación que priva entre ellos.

Así, como distorsión de lo establecido por los adultos, a este respecto hay una ley no escrita entre los cadetes: los de mayor rango pueden abusar impunemente de sus inferiores, ya que como se da la depredación entre ellos, los de menor rango, cuando asciendan, tendrán en recompensa el derecho de abusar de quienes en ese futuro momento les sean inferiores.

El abuso de los cadetes de mayor rango sobre los de menor se presenta incluso para beber, fumar y jugar cartas -actividades clandestinas con respecto al orden impuesto por los adultos-, y los de menor rango deben obedecer incondicionalmente a sus superiores: "Los de tercero casi no tienen ocasión de asistir a esas veladas, porque los de cuarto y quinto los echan o los ponen de vigias."(*Lcp*, 15)

Además, los de menor rango deben incluso soportar los abusos fuera del Colegio, por temor a las represalias. Esto se aprecia cuando en un autobús, en la calle, Vallano reconoce a unos cadetes de tercero, se les acerca, y les pide que le dejen el asiento:

-Estamos muy cansados -dijo Vallano-. Párense.
Los cadetes obedecieron. (*Lcp*, 110)

Ahora bien, lo denigrante del estado de servidumbre a que están sujetos los cadetes de menor rango se vuelve más insoportable en la medida en que son concientes de ello.

La noción de que es denigrante ser objeto de abuso de los mayores comienza desde el mismo momento en que adquieren un nombre genérico: 'perros'. En el contexto en el que se encuentran ser 'perro' significa ser sometido. Ese estado de servidumbre es tan denigrante que

⁹⁵ José Miguel Oviedo. "Tema del traidor y del héroe: sobre los intelectuales y los militares en Vargas Llosa", en *Mario Vargas Llosa, op. cit.*, p. 55.

el sólo pensar en él provoca que los cadetes que ya lo han superado se sientan aliviados, como es el caso de 'Boa', quien hace este comentario: "No me gustaría ser perro de nuevo, está fregado pasar otros tres años aquí, sabiendo lo que es, teniendo experiencia."(*Lcp*, 161) Se aprecia que lo peor que puede pasarle a un individuo es pertenecer a las clases jerárquicas más bajas, pues se está a merced de todos. De hecho, se asocia el estar en la clase social más baja, o sea ser 'perro', con lo peor que a alguien pueda ocurrirle.

Esta situación genera hacia el interior del texto toda una semántica del vocablo 'perro' -que es, como ya se ha señalado con anterioridad, una palabra 'clave'-; explicarla ayuda a develar muchos de los sentidos del texto.

El sentido en que fue empleada en el fragmento anteriormente citado, como ya se dijo, era significando que 'perro' era sinónimo de sometido. En el fragmento que sigue a continuación se emplea asociado a la mala suerte. El capitán Garrido, cuando ve a Arana tirado en el suelo inmediatamente después de que ha recibido el balazo, piensa que ha tenido mala suerte, porque ese incidente entrará en su foja de servicios y le impedirá ascender rápidamente de nivel jerárquico: "Tengo una suerte de perro..."(*Lcp*, 189) Tener 'suerte de perro' es ser equiparado con un cadete de tercero, es decir, ser la víctima de los demás. En efecto, Garrido sabe que será -como en efecto lo fue- reprendido por sus superiores que querían utilizarlo como chivo expiatorio de los descuidos de la institución.

'Perro' puede significar también sirviente. Por ejemplo, Alberto le dice a Arana que como obedece a 'Jaguar' en todo, "-Tú eres como su perro -dice Alberto-. A ti te ha fregado."(*Lcp*, 25) A este respecto, ser 'perro' es no sólo tener que ser sirviente de los demás, sino también ser el más débil y el más vulnerable, ya que difícilmente se puede apelar a otra cosa que no sea la fuerza para ser respetado por los demás, ya que, manipulada, la ley no está de parte de los débiles.

Ahora bien, dentro de los códigos de 'hombria' está el que un individuo no debe admitir jamás que los demás han abusado de él aunque sea cierto, porque eso atentaría contra su reputación: "Nosotros nunca fuimos perros del todo, se lo debemos al Circulo, nos hacemos

respetar. nuestro trabajo nos costó. ¿Cuando estábamos en cuarto se le hubiera ocurrido a uno de quinto llevarnos a tender cantas? Lo tiro al suelo, lo escupo..."(Lcp. 160) Se aprecia que 'Boa' -porque a él corresponde la voz- se siente orgulloso de que los de su sección, cuando cursaban tercero y cuarto nunca fueron 'perros', es decir, sometidos.

Así, lo peor que puede ocurrirle a un cadete es ser humillado y sometido por alguno de mayor nivel jerárquico, ya que no hay defensa posible, pues se apela, de manera distorsionada, al poder que las estructuras militares otorgan a quienes ocupan un mayor nivel jerárquico.

En cuanto a los mecanismos de dominación entre cadetes del mismo rango, debe señalarse que este es uno de los aspectos de la vida entre ellos que más se explota en la novela.

Los cadetes de mismo rango, para sobresalir unos sobre otros, emplean varios mecanismos. Previamente se hace esta aclaración, puesto que se ha señalado que entre los cadetes del Leoncio Prado se da la violencia, el machismo y el racismo. Ciertamente esto es verdad, pero para ser justos es una verdad a medias. La violencia y el abuso sí se da entre todos los cadetes, pero el machismo y el racismo sólo se da entre cadetes del mismo rango; en términos de igualdad jurídica, equiparados, despojados del poder que otorgan los rangos, los individuos deben buscar mecanismos que les permitan sobresalir sobre los demás, y éstos son los medios antes señalados. Es preciso estudiarlos uno a uno.

Entre los valores que en realidad rigen la conducta de los jóvenes uno de ellos es el racismo. El racismo, aparentemente, es uno de los criterios que ellos emplean para la *estratificación*, es decir, para dividir su mundo en diferentes clases jerárquicas. Cabe señalar que el Leoncio Prado, por la policromía de razas que en él se dan cita, ha sido considerado por la crítica como "... un microcosmos de la sociedad peruana."⁹⁶

Dado que se desenvuelven en un ámbito donde debe predominar la *estratificación* de los individuos, los cadetes, tomando esta idea de los militares y de la sociedad, pero

⁹⁶ Joel Hancock, "El jardín zoológico de..." *art. cit.*, p. 101.

distorsionándola. crean sus propios criterios para clasificarse a si mismos. En el caso que aquí se va a desarrollar, el criterio lo constituye la raza a que cada uno pertenezca.

El punto más bajo de la jerarquía racial lo representan los serranos. Dentro del Colegio -y acaso también fuera de él-, siempre será denigrante para un individuo ser serrano, pues a ellos se les relaciona con los peores vicios. Se les asocia con la imbecilidad: "Los serranos son un poco brutos." (*Lcp*, 168) La traición les es inherente: "...cuidate siempre de los serranos, que son los más traicionero que hay en el mundo." (*Lcp*, 227), le decía su hermano a 'Boa'. También son considerados como mentirosos: "-CAVA nos dijo: detrás del galpón de los soldados hay gallinas. Mientes, serrano, no es verdad." (*Lcp*, 34) Además de esto son sucios, lo cual indica que no asimilan la educación -en este caso higiénica- que les inculcan los adultos "ADEMAS la Malpapeada no era la que traía las pulgas; yo creo que el colegio le contagió las pulgas a la perra, las pulgas de los serranos." (*Lcp*, 202) Esto último puede corroborarse cuando Alberto bronea con otros cadetes mientras cumple su servicio de 'imaginaria' la noche del robo del examen de química: "Pasaré un parte al capitán -dice Alberto, dando media vuelta-. Los serranos se juegan los piojos al póquer durante el servicio." (*Lcp*, 23) Además, ellos representan al mismo tiempo la hipocresía: "Los serranos son bien hipócritas y en eso Cava era bien serrano. Mi hermano siempre dice: si quieres saber si un tipo es serrano, míralo a los ojos, verás que no aguanta y tuerce la vista." (*Lcp*, 225-226) y la cobardía: "-Serrano -murmuró el Jaguar despacio-. Tenías que ser serrano... Serrano cobarde..." (*Lcp*, 15) Por si esto fuera poco, se les asocia con la mala suerte: "Los serranos tienen mala suerte..." (*Lcp*, 168) Lo curioso, dentro de la novela, es que esto último parece confirmarse, ya que es a causa del golpe de dados con que inicia la misma que se decide la mala suerte de Cava, pues será expulsado del Colegio.

Dentro de esa concepción estratificada con que los cadetes conciben el mundo, otra raza discriminada son los negros. Muestra de esto lo constituye el momento en que Vallano se queja de que le robaron un cordón mientras dormía: "Ay, dice una voz quebrada. La negrita tiene miedo a los ladrones." (*Lcp*, 41) Se interpreta que los negros no soportan como los

demás las vicisitudes que la vida militar les presenta. Además, se les puede amenazar sin esperar que ellos se defiendan: "Arróspide lo recibe calmado (el cordón que Vallano le había robado) 'Si no me lo dabas, te molía, negro', dice."(*Lcp*, 46) Finalmente, ser negro es ser mentiroso: "...mañana es el examen de Química y tendré que pagarle al Jaguar por las preguntas salvo que Vallano me sople a cambio de cartas pero quién se fía de un negro."(*Lcp*, 18)

Podría pensarse, a partir de lo anteriormente señalado, que serranos y negros ocupan el rango más bajo dentro de la estratificación que se hace en el Colegio, y que la raza hegemónica que se salva de la discriminación son los blancos, pero no es así. Estos también son discriminados. A ellos, según el 'Jaguar' -quien curiosamente es blanco-, se les asocia con la cobardía:

Son unos maricas, le decía (a Teresa mientras la acompañaba a su casa, cuando eran niños); no tienen ni para el comienzo con los del Dos de Mayo. Esos blanquiñosos se parecen a los del Colegio de los Hermanos Maristas del Callao, que juegan al fútbol como mujeres: les cae una patada y se ponen a llamar a su mamá; mírales las caras, no más. (*Lcp*, 200)

Asimismo, se dice de ellos que son miedosos: "No hay muchos blanquiñosos en el colegio, el poeta es uno de los más pasables. A Los otros los tienen acomplejados, zafa, zafa, blanquiñoso mierdoso, cuidado que los cholos te hagan miau."(*Lcp*, 260-261) Por si esto fuera poco, los blancos son sensibles en extremo -recuérdese la carga peyorativa que ello implica-: "Los blanquiñosos son pura pinta, cara de hombre y alma de mujer, les falta temple..."(*Lcp*, 261)

Como puede observarse, el racismo predomina en el Leoncio Prado de tal manera que, contra lo que pudiera pensarse, nadie se salva de ser discriminado por los demás, ya que en las relaciones que entre sí mantienen los cadetes, es motivo de discriminación ser serrano, negro o blanco. Por otro lado, es a través del racismo que los cadetes transforman muchos de los valores retóricos que los militares y los mayores en general les habían inculcado. Al

racismo se asocian, como ya se mencionó, la indisciplina, la traición, la cobardía, el miedo, la hipocresía, etc.

Así, es mediante el racismo que los individuos canalizan no sólo el odio y el resentimiento que se tienen unos a otros, sino que además lo utilizan como un medio para jerarquizar su mundo. Aunque, hay que decirlo, jerarquizar no es el término adecuado, puesto que en toda jerarquización, como lo indica la etimología ["Jerarquía: De *hierarquia* f. Orden entre los diversos coros de los ángeles y los grados diversos de la Iglesia. //2. Por ext., orden o grados de otras personas y cosas."⁹⁷], siempre hay elementos que ocupan un rango más alto que otros, y este no es exactamente el fenómeno que se presenta en el Leoncio Prado.

En cambio, uno de los valores que predomina entre los jóvenes del Leoncio Prado, jugando un papel central en la jerarquización que se da entre ellos, es el machismo. El machismo en los cadetes refleja, además de un sentimiento de precariedad -puesto que adoptan esa postura para mostrarse fuertes ante los demás y ser menos vulnerables-, que se avergüenzan de ser sensibles.

Una de las principales reglas no escritas -de hecho, todas lo son- que rige la conducta de los cadetes es el imperativo de ser 'muy hombre'. Derivado de éste, la primer regla de conducta es no hacer nada que ponga de manifiesto ante los demás que se es sensible, como puede apreciarse en el siguiente ejemplo: "-No hay que llorar nunca, hombre." (*Lcp*, 27) Estas son las palabras que le dice Alberto a Arana cuando éste se siente triste porque no ha visto a Teresa y ya lleva un mes consignado. Alberto trata de confortarlo, pero al ver que no puede, y sobre todo ante la posibilidad de que Arana lo tome por un 'sensible' -para ver la carga peyorativa con que es interpretado el término en la novela, recuérdese las palabras del padre de Arana a propósito de su esposa y las mujeres: "Todas son iguales. Estúpidas y sentimentales." (*Lcp*, 209)-, inmediatamente se 'endurece': "La gente cobarde me enferma." (*Lcp*, 27) Así, la vida dentro del Colegio ha hecho que los jóvenes sientan

⁹⁷ *Diccionario de la Lengua Española. Real Academia.*

vergüenza "... de caer alguna vez en la execrable debilidad de conmoverse."⁹⁸ Y es con base en el imperativo de ser 'muy hombre' que se justifica la violencia que se da entre ellos -recuérdese, para ver esta forma de conducta, que 'Jaguar' dice que nadie abusa de él porque: "Si a a mí no me joden es porque soy más hombre." (Lcp, 337)

Así, ser 'muy hombres' se convierte en un imperativo a seguir. Ahora bien, el machismo puede tener dos expresiones fundamentales: la *exhibición* y la *violencia*, misma que a su vez se subdivide en *física* y *verbal*.

En cuanto a la 'exhibición', lo primero que le preocupa a los cadetes es demostrar que son 'más hombres', lo cual puede significar varios sentidos. Uno de ellos es la posesión de potencia sexual. 'Boa' es muy macho porque dice -e incluso de ahí su sobrenombre-: "...los orino a todos, me los como a todos, por algo me dicen Boa, puedo matar a una mujer de un polvo." (Lcp, 125) O, como le dice Alberto después de que han tenido competencias de masturbación, a propósito de las dimensiones del pene de 'Boa': "-Y tú una de burra -dijo Alberto-. Ciérrate el pantalón, fenómeno." (Lcp, 124-125) Así, son la capacidad y las dimensiones del pene de 'Boa' las que le dan prestigio y respeto entre sus compañeros.

Ese mismo código es el que hace que los cadetes admiren, aunque sea momentáneamente, al 'Esclavo'. Siempre, entre ellos, se le considera un débil. Pues bien, su estatuto, aunque por breves instantes, de ser el de un 'esclavo' se eleva al de un 'hombre', y todo porque es capaz de eyacular rápido en las competencias de masturbación: "-Quién lo hubiera dicho -dijo del Boa-. Tiene una pinga de hombre." (Lcp, 124) Esto es lo que lo hace ser respetado en ese momento por los demás cadetes, ya que cumple con uno de los criterios de hombría impuesto por los jóvenes. Así, los cadetes son capaces de utilizar la sexualidad como mecanismo de exhibición y dominación, o bien, "...como elemento de sometimiento..."⁹⁹

⁹⁸ Mario Benedetti, *Letras del continente mestizo*, apud, José Miguel Oviedo, *Mario Vargas Llosa: la invención*, op. cit., p. 87

⁹⁹ Carlos Roberto Morán, "Periplo de...", art. cit., p. 20

'Ser muy hombre' puede consistir también en el uso y abuso de la fuerza física. Es el elemento dominante por excelencia. Todo personaje que sepa pelear o dominar a los demás mediante la fuerza física será respetado: "...todo se lo deben al Jaguar, fue el único que no se dejó bautizar, dio el ejemplo, un hombre de pelo en pecho..."(Lcp, 160) Y no sólo para dominar, sino simplemente para merecer el estatuto de hombre, como en el siguiente caso, en el que 'Jaguar', para permitirle el acceso al nuevo 'Círculo', obliga a Cava a pelear con 'Boa': "Lo llamé a Cava y le dije: 'el Boa nos ha dicho que eres un cobarde y que no debes formar parte del 'Círculo', tienes que demostrarle que está equivocado.'"(Lcp, 230) Después de que 'Boa' y Cava pelean, 'Boa' reconoce que Cava es valiente. Sin embargo éste le advierte, una vez que ya se han hecho amigos: "...nunca más digas que soy un cobarde.'"(Lcp, 231) Esta frase, atribuida específicamente a Cava, es un imperativo para todos los cadetes, ya que se preocupan porque nadie los tome por débiles, es decir, por cobardes. Toda esa exhibición machista de los cadetes, como puede apreciarse, no tiene otra finalidad que demostrar que quien la ejerce no es débil: "... más que intereses egoístas (allí dentro [del Colegio] no hay nada que ganar, en fin de cuentas), se trata de obtener una identidad personal: descubrir que no se es el más débil."¹⁰⁰ Y esa demostración, curiosamente, tal vez no tenga otra implicación que no sea ontológica: el individuo trata de mostrarse *a sí mismo* que no es cobarde, pues ese es uno de los máximos imperativos de su sociedad.

Hay que señalar que la importancia del machismo entre los cadetes es tal, que incluso puede sobresalir por encima del racismo. Si bien es cierto que el racismo que se da entre ellos sí delimita niveles de aceptación y calificación moral, esa limitación, por otro lado, no llega a ser contundente, ya que, como se ha visto, entre los cadetes, sea cual fuere el grupo racial al que pertenezcan, ninguno se salva de ser discriminado, ni su raza deja de estar asociada con algún elemento negativo dentro del conjunto de valores que ellos poseen. Sin embargo, y de ahí su existencia como línea de demarcación, el machismo establece divisiones que el racismo

¹⁰⁰ Miguel Valle, "Ironía e identidad en Mario Vargas Llosa", *Ibero-Amerikanisches Archiv*, vol. 4, núm. 3, p. 238.

no puede: "-Negro, pero más hombre que cualquiera -afirmó Vallano-. Y el que quiera hacer la prueba, que venga."(*Lcp*, 138) En el ejemplo se observa que Vallano, discriminado por los demás porque es negro, puede liberarse del estigma de la discriminación por ser, según él, más macho que los demás.

Dentro de las expresiones del machismo está también la violencia física, y ella está asociada, ya de inicio, al Leoncio Prado: "...aquí eres militar aunque no lo quieras. Y lo que importa en el Ejército es ser bien macho, tener unos huevos de acero, ¿comprendes? O comes o te comen, no hay más remedio. A mí no me gusta que me coman." (*Lcp*, 26) El modo en que se expresa hace que esta idea sea mucho más sugerente. Cuando Alberto dice a Arana -porque son ellos los que hablan- 'O comes o te comen', se está dando a entender, por medio de los verbos utilizados, que en el Colegio predomina una especie de 'ley de la selva', donde el individuo vulnerable -o sea, débil- será 'devorado' por los más fuertes. Así, lo que está expresando Alberto es que la violencia es el medio que puede permitir a un individuo sobrevivir en ese mundo: "Hay que trompearse de vez en cuando para hacerse respetar. Si no, estarás reventado en la vida."(*Lcp*, 25)

Una vez que han asumido que dentro del Colegio su vida se desenvolverá bajo la violencia, en una primera instancia esta situación les parece inaguantable, sobre todo a aquellos cuya disposición natural no es acorde a estos principios, como son los casos del Alberto y Arana.

En lo que a Alberto se refiere, puede verse el siguiente ejemplo. Estando en su casa, después del examen de química, se dice de él, mientras se baña: "...después de jabonarse minuciosamente se frotó el cuerpo con ambas manos y alternó varias veces el agua caliente y fría. 'Como para quitarme la borrachera', pensó."(*Lcp*, 84) El sentido en que se expresa esta frase obedece a que él se siente como en una 'borrachera' después de una semana de violencia, degradación y abuso. Sin embargo, lo sugerente de la frase no queda ahí. Emborracharse es envejecerse, minar la salud. Cuando él asocia la vida del Colegio a una borrachera se está dando a entender que de ningún modo ahí va a mejorar su salud mental, corporal y espiritual

(cosa que quería su padre), sino a 'enviciarse'. Así, salir del Leoncio Prado, aunque sea por unas horas, para Alberto es librarse de esa vida enviciada que tiene verificativo en el Colegio. Queda confirmado, según la propia experiencia de los cadetes, la bestialidad que campea en la institución educativa, ya que, sin pretenderlo, "...el mundo del Leoncio Prado se erige exactamente como su propia contraimagen (es lo contrario de lo que debe ser), tan consistente que parece imposible desenmascararla..."¹⁰¹

En cuanto a Arana, para él esa violencia le hace darse cuenta de que nunca podrá ser como los demás, y es por eso que, finalmente, dirá de sí mismo: "No tengo carácter." (*Lcp*, 118) La violencia imperante es para él tan intensa, y al mismo tiempo tan opresiva, que al no poder ser violento es capaz de asumir su debilidad ante los demás.

Una vez que se han dado cuenta de que el machismo -expresado principalmente a través de la violencia- es una de las formas de conducta que les permitirá sobresalir sobre los demás individuos del Leoncio Prado, los cadetes, concientes de que en el ámbito en que se desenvuelven deben ser violentos, exhiben toda la capacidad de agresión de que son capaces. Así, el machismo "... se hace manifiesto en las competencias o desafíos estudiantiles: de sexo, de fuerza, de hombría, ejercicios militares y deportes; todos desfuegos de la violencia contenida..."¹⁰²

El líder de la violencia física entre los cadetes es el 'Jaguar'. No en vano, según 'Boa': "...todo se lo deben (los otros cadetes de la sección) al Jaguar, fue el único que no se dejó bautizar, dio el ejemplo, un hombre de pelo en pecho..." (*Lcp*, 160) Se observa en el fragmento que para destacar la fuerza y la 'hombría' de 'Jaguar' se apela, como ya se mencionó anteriormente, a uno de los elementos que en Latinoamérica habitualmente está asociado con la virilidad: la vellosidad corporal. Cuando se dice que él es 'un hombre de pelo en pecho', por extensión se está dejando claro que es 'muy hombre'.

¹⁰¹ José Miguel Oviedo, *Mario Vargas Llosa: la invención...*, *op. cit.*, p. 86.

¹⁰² Luis de Arrigoitia, "Machismo: folklore y...", *art. cit.*, p. 17.

Ahora bien, es por medio de las diferentes estrategias narrativas que se pone de manifiesto que él es el líder de la violencia física entre los cadetes. Si todos, en algún momento determinado, fueron considerados como 'perros', es muy sugerente que él que es el líder nunca haya sido 'perro', sino que siempre fue conocido como el 'Jaguar', es decir, una fiera más poderosa que aquéllos, quienes además son sometidos.

Practicada con la misma frecuencia e intensidad que la violencia física, la violencia verbal también tiene verificativo en las relaciones entre los cadetes, pues el lenguaje "... is one of the students' principal means of hurting each other, as well as one of their principal means of asserting their masculinity and strength..."¹⁰³

Habitualmente, los cadetes no pierden oportunidad de agredirse mutuamente en términos verbales. De hecho, muy a la manera de la tragedia griega, en *La ciudad y los perros* nunca aparece en escena la violencia física; cuando ocurre, siempre es narrada ya a la distancia, no en tiempo presente, y ya psicologizada en humillación.

En contrapartida, la novela presenta con suma frecuencia la violencia verbal entre los cadetes. Como muestra de ello puede observarse el siguiente fragmento, que a pesar de su extensión se cita por ser muy representativo:

- Poeta -gritó Vallano-. ¿Tú has estado en el colegio "La Salle"?
- Sí -dijo Alberto-. ¿Por qué?
- El Rulos dice que todos los de "La Salle" son maricas. ¿Es cierto?
- No -dijo Alberto-. En "La Salle" no había negros.
- El Rulos se rió.
- Estás fregado -le dijo a Vallano-. El poeta te come.(...)
- Al Esclavo lo parto eu dos -dijo Vallano.
- Uy, mamita.
- A ti también -gritó Vallano-. Anímate y ven. Estoy a punto.
- ¿Qué pasa? -dijo la voz ronca del Boa, que acababa de despertar.
- El negro dice que eres un marica, Boa -afirmó Alberto.
- Dijo que le consta que eres un marica.
- Eso dijo.
- Se pasó una hora rajando de ti.

¹⁰³ Sharon Magnarelli, "The time of the hero...", art. cit., p. 40.

-Mentira, hermanito -dijo Vallano-. ¿Crees que hablo de la gente por la espalda?

Hubo nuevas risas.

-Se están burlando de ti -agregó Vallano-. ¿No te das cuenta? -Levantó la voz-. Me vuelves a hacer una broma así, poeta, y te machuco. Te advierto. Por poco me haces tener un lío con el muchacho.

-Uy -dijo Alberto-. ¿Has oído, Boa? Te ha dicho muchacho.

-¿Quieres algo conmigo, negro? -dijo la voz ronca.

-Nada, hermanito -repuso Vallano-. Tú eres mi amigo.

-Entonces no digas muchacho.

-Poeta, te juro que te voy a quebrar.

-Negro que ladra no muerde -dijo el Jaguar. (*Lcp*, 138-139)

Por medio de la fuerza expresiva del lenguaje, la escena refleja muy bien la tónica de violencia que predomina en las relaciones entre los cadetes. Disputar verbalmente tan es del agrado de ellos que incluso, aunque no estén implicados, se meten en la discusión, como puede verse en el fragmento, donde aparecen intercaladas entre la voz de Vallano, Alberto, 'Jaguar', Rulos y 'Boa', varias voces no identificadas. Los cadetes, al ver que alguien va perdiendo -en este caso Vallano-, se involucran en la conversación para agredirlo entre todos. El hábil manejo de esta escena es tal, que incluso la violencia verbal nunca escapa de las manos del novelista, es decir, los cadetes no terminan golpeándose, sino que todo se mantiene dentro del ámbito verbal. Así, se muestra que la depredación entre los cadetes no sólo es física, sino más aún verbal. Curiosamente, esta violencia es capaz de crear una especie de confraternidad -basada en la 'distorsión', evidentemente- entre los cadetes, como lo constata el juicio que a propósito de esta escena emite el 'Esclavo': "...en el fondo, todos ellos son amigos. Se insultan y se pelean de la boca para afuera, pero en el fondo se divierten juntos." (*Lcp*, 139)

Por otro lado, así como 'Jaguar' es el líder de la violencia física -y de ahí su nombre, en oposición a los demás, que son 'perros'-, Alberto es el líder de la violencia verbal. Prueba de ello es que se le denomina el 'Poeta' en un mundo donde los individuos no saben expresarse verbalmente -de ahí que él sobreviva escribiendo cartas y 'novelitas'-. Incluso, se reconoce al

interior del Colegio que él es el líder de la violencia verbal: "...y casi siempre ganaba, el poeta cuando bate es una fiera... antes sólo esperaba la ocasión de joder a todo el mundo. Daba gusto verlo defenderse cuando alguien lo batía... a mí se me prendió muchas veces y me daban unas ganas de machucarlo."(*Lcp*, 260)

Cuando los dos líderes de la violencia -física y verbal- se enfrentan y luchan, cada uno vence en su especialidad al otro. Esto ocurre cuando se encuentran en la celda consignados. 'Jaguar' propina a Alberto una golpiza que incluso lo hace ingresar en la enfermería con un ojo cerrado. En compensación, Alberto -ya como 'Poeta', es decir, como líder del manejo del lenguaje- logra desenmascarar a 'Jaguar', hacerlo que muestre su parte vulnerable, sensible:

¿Sabes cuál va a ser tu vida? La de un delincuente, te meterán a la cárcel tarde o temprano.

-Mi madre también me decía eso. -Alberto se sorprendió, no esperaba una confidencia. Pero comprendió que el Jaguar hablaba solo; su voz era opaca, árida-. Y también Gamboa. No sé qué les puede importar mi vida."(*Lcp*, 337)

Es así como puede observarse que los cadetes muestran la violencia de que son capaces -sea ésta física o verbal-; se aferran al tipo de ella que dominan y la emplean para sobrevivir a los demás.

Por otro lado, a pesar de la deprecación existente, hay que destacar que entre ellos, imperando entre sus relaciones, tienen sus propios valores, mismos que rigen su conducta.

Dentro de los valores que rigen la conducta de los cadetes se encuentra la 'lealtad' al clan; es, sin duda, el valor que se ejerce con mayor fuerza.

Ser traidor al propio clan -no debe olvidarse que los cadetes pelean contra sus educadores, son sus enemigos- es lo peor que puede hacer un cadete: "Mentira, dijo Arróspide. Yo estoy con ustedes contras los tenientes y si hay que ayudarse los ayudo. Pero la culpa de lo que pasa la tiene el Jaguar, el Rulos y tú, porque no son limpios. Aquí hay algo que está oscuro."(*Lcp*, 308) Se aprecia claramente la franca rivalidad de los cadetes hacia los militares. Ahora bien, la utilización de ciertos términos, sobre todo empleando la técnica del

'claroscuro' mediante los vocablos *limpio* y *oscuro*, sugiere que lo oscuro es lo negativo, la traición, que equivale a acceder a hacer trato con los militares.

Por el contrario, la lealtad, es decir, la fidelidad al clan, es lo que todo individuo debe mantener por encima de cualquier cosa. No en balde todos proscriben la traición. es decir, contar a los adultos lo que entre ellos pasa:

Lo dice Alberto, quien era amigo del 'Esclavo', al darse cuenta de que éste delató a Cava ante el teniente Huarina:

Soplón y mentiroso, ya sabía que con esa cara, para qué iba a ir, puede ser que su madre se esté muriendo, si ahorita entro al baño y digo Jaguar el soplón es el Esclavo, inútil que se levanten, ha salido a la calle...(Lcp, 148)

Lo dice 'Boa':

...y el soplón debe estar rascándose la panza de contento, me figuro que va a ser bien difícil descultrirlo.(Lcp, 275)

Lo dicen todos los cadetes:

Todos decían 'sí, el Jaguar ha sido el soplón'...(Lcp, 308)

Y lo dice el 'Jaguar', reiteradas veces:

-Eres un soplón -dijo el Jaguar. Sus ojos claros observaban a Alberto sin ningún sentimiento-. Lo más asqueroso que puede ser un hombre. No hay nada más bajo y repugnante. ¡Un soplón! Me das vómitos(...)

-Los soplonces como tú -prosiguió el Jaguar, sin prestar atención a lo que decía Alberto-, deberían no haber nacido. Puede ser que me frieguen por tu culpa, pero yo diré quién eres a toda la sección, a todo el colegio. Deberías estar muerto de vergüenza después de lo que has hecho.(Lcp, 347-348)

Puede observarse en los fragmentos seleccionados que lo peor que puede hacer un cadete desde el punto de vista ético es traicionar a su clan, y traicionar a su clan significa hacer del conocimiento de las autoridades lo que ocurre entre ellos. Incluso, tan fuerte es lo negativo que ello representa que al final, cuando los cadetes reniegan de su líder, el 'Jaguar', éste se siente mal y se inculpa ante Gamboa porque no puede resistir el hecho de que crean

que él es un traidor: "¿Ha visto las paredes de los baños? 'Jaguar soplón', 'Jaguar amarillo', por todas partes." (*Lcp*, 373) La vergüenza que siente es tal que incluso prefiere pasar por asesino que por soplón. Por otro lado, la reflexión de los cadetes en los fragmentos antes señalados pone de manifiesto el valor que el 'secreto' tiene en su vida. Sus valores y su conducta, fuera -o por lo menos aparentemente- del radio de dominio de los adultos y militares, tienen siempre un carácter clandestino, de ahí la crítica a quien es capaz de quebrantar ese orden secreto que ellos mismos se han impuesto. Así, ellos, como puede apreciarse, crean "... a subterranean world with its own laws, with codes of honor created in the image and likeness of their organizers."¹⁰⁴

Otro de los valores que impera en la conducta entre los cadetes es la venganza. Todos los cadetes incurren en ella, y al hacerlo, logran de alguna manera desquitarse de los abusos que sufren por parte de los demás. Lo curioso es que su empleo llega a convertirse en una especie de ética, como puede apreciarse en el siguiente caso: "...decía el Jaguar, 'quiero decir si quedé vivo después de tanto contrasuelazo que le di', la mujer está llorando con los aplausos, Malpapeada, la vida del colegio es dura y sacrificada pero tiene sus compensaciones..." (*Lcp*, 80) En este fragmento 'Boa' está reinemorando la pelea que tuvieron contra los de quinto cuando ellos iban en cuarto. Dentro de ésta, 'Jaguar' está contando la pelea que tuvo contra Gambarina. Para dotarla de toda la distorsión que refleja, la escena es descrita de la siguiente manera: al recuerdo de 'Jaguar' sobre la pelea se añade la presencia de la mujer que en las citadas competencias está llorando emocionada porque todos los militares le aplauden después de haber dicho un discurso, y al final 'Boa' repite una frase retórica. La voz que permanece en el primer plano de la audición es la de 'Boa', que en ese momento está con la perra. En el fondo, lo que se expresa con esa frase, así como está mezclada a los recuerdos de 'Jaguar', es el valor que para los cadetes tiene la venganza. Aplicada a esos

¹⁰⁴ J. J. Armas Marcelo, "Secrecy: a structural concept of *The time of the hero*", *World Literature Today*, vol. 52, winter, 1978, p. 69.

hechos, la frase expresa que se sufre en el Colegio, pero el sabor de la venganza -distorsión de la recompensa al esfuerzo realizado- es tal que puede compensar la humillación sufrida -'la vida del colegio es dura y sacrificada pero tiene sus compensaciones'. Así, la venganza puede abolir, no se sabe si momentánea o permanentemente, el sentimiento de frustración que pueden experimentar los individuos en los momentos de humillación. La humillación constituye la contrapartida al afán de los jóvenes por preservar y exhibir su honor ante los demás, mismo que tratan de conservar a través de toda la violencia que muestran. Si la novela "...está construida sobre el tema de la falsificación del honor..."¹⁰⁵, la humillación es el elemento que evidencia la falsedad del honor. Es por eso, entonces, que la venganza puede restituir, de alguna manera, el honor pisoteado.

Sin embargo, a pesar de lo anteriormente señalado, dentro de la jerarquía de valores de los cadetes la 'lealtad' al clan está por encima de todo, incluso de la posible venganza para restablecerse de las ofensas recibidas. En efecto, como se había señalado anteriormente, la venganza es vista como un mecanismo de desquite: "...la venganza es lo más dulce que hay."(Lcp, 308), dicen todos los cadetes cuando van a golpear a 'Jaguar' porque creen que él ha sido el delator. De hecho, equivocadamente, Arana, cuando va a delatar a Cava ante Huarina, cree que tiene derecho a vengarse: "El Círculo se había ensañado con él; después del Jaguar, Cava era el peor; le quitaba los cigarrillos, el dinero, una vez había orinado sobre él mientras dormía. En cierto modo, tenía derecho; todos en el colegio respetaban la venganza."(Lcp, 135) La venganza es permisible, incluso deseable, pero no se permite incondicionalmente. Es por eso que anteriormente se dijo que Arana pensaba *equivocadamente* que la venganza era permitida; se permite, pero sólo en ciertos casos y bajo ciertas circunstancias. De hecho, él mismo lo intuye cuando va a delatar a Cava: "Y sin embargo, en el fondo de su corazón, algo lo acusaba. 'No voy a traicionar al Círculo, pensó, sino a todo el año, a todos los cadetes.'" (Lcp. 135)

En este hecho se indeterminan la traición y la venganza; la crítica a la traición es tal que

¹⁰⁵ Mary E. Davis, "Dress Gray y la ciudad y los perros...", *art. cit.*, p. 119

ante estos casos la venganza, según los cadetes, no procede, puesto que ser traidor es lo peor que se puede ser. Esto predomina a tal grado entre los cadetes, que incluso cuando se golpean Arróspide, 'Boa' y 'Jaguar', con todo y ser enemigos, al sentir que los militares se acercan, no se traicionan entre sí: "Luego se dio vuelta y trató de localizar a Arróspide, al Jaguar y al Boa, pero no estaban. Alguien dijo 'se han ido al baño. Mejor que no les vean las caras hasta que se laven. Y hasta de flos'." (Lcp, 359) Es decir, prefieren que todo quede entre ellos.

Así, es bajo esas normas de conducta que es 'justa' la muerte de Arana, pues es un traidor hacia su clan. Sin embargo, hay que destacar que esta 'distorsión' del rigor con que los jóvenes acatan sus propios códigos recuerda la de los militares: "Ellos no lo saben, pero, en el fondo, lo que están haciendo es imitar, monstruosamente, al Colegio Leoncio Prado."¹⁰⁶

3.- LA 'EVOLUCION' DE LOS JOVENES

En el presente apartado se analizará lo que la educación ha hecho de los jóvenes. En primer término se estudiará en que se han convertido los personajes centrales de la novela para posteriormente ver a los demás, que sirven de telón de fondo.

En cuanto a los primeros, antes de avanzar es preciso aclarar lo que en este contexto debe entenderse por 'personajes centrales'. En este apartado se considerará así a aquellos personajes en que se centra la narración. Esto, en el caso de *La ciudad y los perros*, puede determinarse a partir de aquellos a quienes Mario Vargas Llosa ha dotado ya sea de una 'voz' o una 'perspectiva' narrativa a propósito de los hechos contados en la novela.

Como ya se ha señalado con anterioridad, la literatura no describe -ni pretende hacerlo- las cosas 'tal cual ellas son', en el caso de que esto sea posible. Muy al contrario, lo que hace es describir "...la manera como distintas personas, distintos espíritus reaccionan frente a

¹⁰⁶ José Miguel Oviado, *Mario Vargas Llosa, la invención...*, op. cit., p. 88.

determinado tipo de estímulos.¹⁰⁷ Complementando lo dicho en el anterior capítulo a propósito de las voces narrativas empleadas en la novela, *La ciudad y los perros* está construida a partir de la percepción que tienen ciertos personajes de los hechos que están ocurriendo. En este apartado se analizará la 'evolución' de cada uno de los cuatro jóvenes centrales, Alberto, Arana, 'Jaguar' y 'Boa', a partir de la percepción que ellos entregan de la 'realidad' que cada uno está viviendo.

En cuanto a Alberto Fernández Temple -el 'Poeta'-, cuando ingresa al Colegio es un joven recto que es capaz de darse cuenta de los vicios en que incurre su padre -su principal educador hasta ese momento- y además se atreve a enfrentarlo porque no está de acuerdo con su conducta:

-Cállate -dijo el padre. Adoptó una expresión solemne y superior-. Eres muy joven. Algún día comprenderás. La vida no es tan simple.

Alberto tuvo ganas de reír. Una vez había visto a su padre en el centro de Lima, con una mujer rubia, muy hermosa. (*Lcp*, 90)

Como puede observarse en la cita, mediante el empleo del 'tropismo'¹⁰⁸ en la frase 'Alberto tuvo ganas de reír', se destaca la burla de que éste escapaz hacia la conducta de su padre. Alberto se da cuenta de la contradicción en que incurre su padre, pues una cosa es la que dice y otra muy distinta la que hace: "...si me resbalo y me rompo una pierna llamarán a mi casa y si viene mi padre le diré por fin qué pasa, a mi me han expulsado por tirar *contra* pero tú te escapaste de la casa para irte con las putas y eso es peor." (*Lcp*, 151)

Sin embargo, al igual que los demás jóvenes que se desenvuelven dentro del Leoncio Prado, no es inmune a la educación distorsionante que recibe por parte de los adultos. Debe señalarse, para poder analizar a este personaje, que en los modos en que es descrito se emplea

¹⁰⁷ Ricardo Cano Gaviria, *El bultre y el ave...*, *op. cit.*, p. 73.

¹⁰⁸ Como ya se ha señalado anteriormente, este recurso sirve para poner en evidencia "...reacciones interiores, o traicionadas por un imperceptible movimiento exterior, por ese acto reflejo sólo captable por una mirada atenta y avuciosa, fustigante, develadora, que se permite el placer casi morboso de espiar (haciendo partícipe al lector de su mirada)." Rosa Boldori de Baldussi, *Vargas Llosa: un narrador...*, *op. cit.*, p. 187.

con frecuencia el valor de la ambigüedad. La utilización de ésta obedece principalmente al hecho de que el personaje representa la indecisión, ese debatirse entre instancias opuestas por parte de los jóvenes que reciben esa educación contradictoria. La ambigüedad, utilizada para resaltar las dudas de Alberto, comienza desde las primeras páginas de la novela, cuando él trata de pensar en la manera de conseguir el dinero que necesita para ir a ver a la Pies Dorados. Por medio del empleo de la 'anáfora' al inicio de cada oración del siguiente fragmento, que representa el flujo de conciencia de Alberto, se resalta su personalidad ambigua:

PODRÍA IR y decirle dame veinte soles y ya veo, se le llenarían los ojos de lágrimas y me daría cuarenta o cincuenta, pero sería lo mismo que decirle te perdono lo que hiciste a mi mamá y puedes dedicarte al puterío con tal que me des buenas propinas ...Podría que unos diez tipos se soñaran con la película ésa, y viendo tantas mujeres en calzones, tantas barrigas, tantas, me encarguen novelitas, pero acaso pagan adelantado y cuándo las haría...Podría que me pidan cartas, pero quién paga al contado...Podría gastarme veinte soles si los consignados me encargan cigarrillos...podría ir donde un suboficial o un teniente, présteme veinte soles...(Lcp, 17-19)

Después, cuando quiere saber cómo engañar a a Huarina porque éste lo ha encontrado fuera de su puesto de guardia: "Podría jurarle me estoy muriendo de dolor de estómago, quisiera una aspirina o algo, mi madre está gravísima, han matado a la vicuña, podría suplicarle... decir mi padre es general, contralmirante, mariscal y juro que por cada punto perderá un año de ascenso, podría..."(Lcp, 19-20) Se observa que él duda en la acción, ya que verbaliza antes de actuar, pero no alcanza a ejecutar sus pensamientos; es decir, que todo se resuelve en la mera especulación.

La ambigüedad con que es presentado Alberto puede observarse en otro de los aspectos de la novela: los modos de descripción. Se ha dicho con anterioridad que en el Leoncio Prado los jóvenes aprenden a desenvolverse en un mundo donde predomina la 'ley de la selva'; por lógica, ese estado de cosas "...desnaturaliza a las personas hasta llevarlas a la bestialidad..."¹⁰⁹

¹⁰⁹ Balmiro Omaña, "Ideología y texto en...", *art. cit.*, p. 141.

Pues bien, mediante el empleo de la 'animalización' en la descripción, la naturaleza humana de Alberto con frecuencia es trocada en animal: "Están en la galería del año. La mano de Alberto empuja suavemente la puerta, que cede sin ruido. Mete la cabeza como un animal olfateando una cueva: en la cuadra en tinieblas reina un rumor apacible."(Lcp, 28) La descripción de Alberto en ese momento en el que está intentando robar un sacón para que a Arana no lo consignent -o sea, cuando se da un acto de depredación, que es el acto de que un animal se alimenta de uno más débil que él-, la descripción es la de un animal husmeando, lo que metafóricamente resalta la animalidad de Alberto, contrastada con sus características humanas. Así, aquí la ambigüedad es la dicotomía humano-animal.

Otro de los aspectos en los que se revela la personalidad ambigua de Alberto lo constituye los cambios bruscos de sus estados de ánimo, como puede verse en el siguiente fragmento, cuando Arana y Alberto se encuentran la noche del robo del examen de química: "-Yo sólo imito a tu madre -dice Alberto. Se libera del fusil, lo coloca sobre la hierba, sube las solapas de su sacón, se frota las manos y se sienta junto al Esclavo-. ¿Tienes un cigarrillo?"(Lcp, 24) Alberto comienza siendo agresivo con Arana, sin embargo, su agresividad no es espontánea ya que es propiciada por la investidura militar que lo hace ser violento. Cuando se 'libera del fusil' -frase que expresa que se despoja de la investidura agresiva que lo condicionaba- se despoja de su naturaleza agresiva y se vuelve vulnerable pues, como se ha señalado con anterioridad, todo aquél que demanda un favor queda a merced de aquél a quien ha pedido algo.

Posteriormente, cuando está sentado junto a Arana, se resalta -mediante la ambigüedad- que se debate entre la ignorancia y la lucidez. El, después de imitar al 'Jaguar', el más salvaje de todos los cadetes -y al imitarlo Alberto jugaba a ser también salvaje-, es capaz de darse cuenta de lo absurdo de su conducta: "-Es verdad -dice-. Me estoy riendo como el Jaguar. ¿Por qué lo imitan todos?"(Lcp, 25)

Sin embargo, a pesar de que es capaz de darse cuenta de lo falsa de su actitud -y he aquí expresado con más fuerza el valor de la ambigüedad- la educación que recibe sí va dejando

en él su huella, y a tal punto que es capaz de sentirla y percatarse de los cambios que en él se operan: "Se vistió. Al igual que otros sábados, las ropas de civil le parecieron extrañas, demasiado suaves; tenía la impresión de estar desnudo: la piel añoraba el áspero contacto del dril."(Lcp, 84) La dicotomía que se establece entre civil-militar tiene su equivalente en suave-áspero. Esta manera de calificar las ropas de Alberto comporta una significación psicológica -de hecho, en *La ciudad y los perros*, con frecuencia, "*Implicit in each depiction is a moral and ethical judgment.*"¹¹⁰-, ya que sirve para describir los cambios que se están dando en él. Cuando se dice que ahora el áspero contacto de la ropa militar, se sugiere que empieza a adaptarse a la vida militar, que como se ha visto es sinónimo de violencia, machismo y humillación.

El proceso de metamorfosis de Alberto se encuentra en marcha, tan es así que en un momento determinado, cuando tiene oportunidad de pensar en sí mismo y verse tal cual es, duda de su propia personalidad y de su propio ser: "ALBERTO se arreglaba la corbata. ¿Era él ese rostro pulcramente afeitado, esos cabellos limpios y asentados, esa camisa blanca, esa corbata blanca, esa chaqueta gris, ese pañuelo que asomaba por el bolsillo superior, ese ser aséptico y acicalado que aparecía en el espejo del cuarto de baño?"(Lcp, 88) En el fragmento se muestra el autodesconocimiento de Alberto, el no reconocerse en la figura que de sí el espejo le entrega vestido como civil y no como militar. Ahora bien, papel fundamental en esta escena juega el empleo del 'claroscuro', ya que la descripción de los objetos 'blancos' -camisa y corbata-, por contraste con el momento anterior a bañarse, cuando dijo "Estoy inmundo."(Lcp, 84) es muy sugerente. Después de una semana de depredación, vicios y abuso -no se olvide que él sale del Colegio cada semana- llega a su casa 'inmundo', y al quitarse las ropas de civil que lo envilecen y quedar 'limpio', 'blanco', 'puro', entonces ya no se reconoce a sí mismo.

La continuidad de su metamorfosis es tal que hay un momento en el que, como es natural, comienza a aceptar, aunque a veces lo asalten las dudas, las cosas como son en ese

¹¹⁰ Joel Hancock, "*Animalization and chiaroscuro techniques...*", *art. cit.*, p. 43

mundo en el que se desenvuelve:

-¿En el Colegio Militar? -dijo el de la onda-. ¿Qué hiciste para que te metieran ahí? Debe ser horrible.

-No tanto. Uno se acostumbra. Y no se pasa tan mal.(Lcp, 93)

La manera de responder a su amigo 'Pluto', además de mostrar que es muy 'hombre' -puesto que es capaz de soportar una situación que para los demás es 'horrible'-, da a entender que él ya aceptó ser como le han enseñado en el Colegio, es decir, a ser macho. A partir de ese momento, Alberto asume que ya es 'hombre'.

Sin embargo todavía no se ha dado la transformación completa. Esto se puede ver cuando visita a la Pies Dorados: "BAJO en el paradero de la avenida 28 de Julio y Wilson. Pensaba: 'he cumplido quince años pero aparento más. No tengo por qué estar nervioso'. Encendió un cigarrillo y lo arrojó después de dar dos pitadas."(Lcp, 105) Y después, cuando ya va a llegar con la prostituta: "Ya no tengo miedo, pensó. Soy un hombre."(Lcp, 107)

En ambos fragmentos, Alberto, para darse valor, se repite a sí mismo que ya no debe tener miedo, pues ya es un 'hombre'. Ahora bien, mediante el empleo del 'tropismo' se destaca que su 'valor' es sólo un supuesto. Cuando se lee en la descripción que 'Encendió un cigarrillo y lo arrojó después de dar dos pitadas', se resalta que su aplomo, atributo del concepto de 'hombre' que él tiene, no es tal, ya que lo delata su nerviosismo. Así, se va perfilando la personalidad de Alberto como un 'impostor', como él mismo lo asume:

-Pero tú no peleas mucho -dice el Esclavo-. Y sin embargo no te friegan.

-Yo me hago el loco, quiero decir el pendejo. Eso también sirve, para que no te dominen. Si no te defiendes con uñas y dientes ahí mismo se te montan encima.(Lcp, 26)

Es por esto que acaba de afirmar Alberto que se ha dicho que *La ciudad y los perros* explora "...las etapas inexorables por las que empiezan las máscaras a pegarse permanentemente a estas caras jóvenes, condenándose ellos a asumir la personalidad que se

han escogido."¹¹¹

Posteriormente, cuando se entera de que el 'Esclavo' va a ver a Teresa, Alberto se escapa del Colegio porque está celoso. Dando por hecho que ellos se casarán -así opera su imaginación- piensa en el modo en que se desquitará a futuro, según él haciéndoles sentir la humillación y envidia que él en ese momento siente:

Pasaré en mi carro convertible, con mis zapatos americanos, mis camisas de hilo, mis cigarrillos rubios, mi chaqueta de cuero, mi sombrero con una pluma roja, tocaré la bocina, les diré suban, llegué ayer de Estados Unidos, demos una vuelta, vengan a mi casa de Orrantia, quiero que conozcan a mi mujer, una americana que fue artista de cine, nos casamos en Hollywood el mismo año que terminé mi carrera, vengan, sube Esclavo, sube Teresa, ¿quieren oír radio mientras?(Lcp, 153)

En su frustración, Alberto recurre a las actitudes presuntuosas propias de su padre. Asimismo -y nótese cómo se realza aún más lo grotesco de la situación- utiliza elementos propios de la 'subcultura' de su tiempo. Para exhibir su 'buen gusto' y su situación de futura prosperidad, recurre a elementos propios del 'pachuquismo' de los años cuarenta y cincuenta -sombrero de pluma y zapatos de dos colores-, popularizado por el cine latinoamericano -en especial el mexicano- y por la vestimenta de los boleristas, en particular del cubano Beny Moré.

Ahora bien, el momento decisivo en la transformación de Alberto lo constituye la muerte de Arana y el correspondiente proceso para intentar demostrar que éste fue asesinado. Si la característica principal de Alberto era su habilidad para manejar el lenguaje, es muy significativo el hecho de que su transformación definitiva se dé cuando las autoridades del Colegio le hayan exigido silencio a propósito del asunto -nótese la dualidad palabra-silencio implícita-, condenándolo así a ser un buen burgués: "Al esconder la verdad (las autoridades, sobre la muerte de Arana), produjeron el cataclismo psicológico de Alberto -que quedó

¹¹¹ Mary E. Davis, "Dress Gray y La ciudad y los perros...". *art. cit.*, p. 120.

marcado con el silencio para siempre, cuando ellos utilizaron el chantaje..."¹¹²

Su destino final, dada la educación que recibió, era transformarse en un ser como su padre. El momento en que de manera conciente empieza a ser como él ocurre cuando ya ha terminado sus estudios en el Leoncio Prado, al regresar de nuevo a Miraflores:

Alberto sonrió. Pensó: 'hoy me bañaré con él (su reloj nuevo) en la Herradura'. Su padre, al regalárselo la noche de Navidad, le había dicho: 'por las buenas notas del examen. Al fin comienzas a estar a la altura de tu apellido. Dudo que alguno de tus amigos tenga un reloj así. Podrás darte infulas'. En efecto, la noche anterior el reloj había sido el tema principal de conversación en el Parque. 'Mi padre conoce la vida', pensó Alberto. (Lcp, 376)

Tomando en cuenta la última frase puede corroborarse la transformación de Alberto. Al decir que su padre 'conoce la vida' confirma que ha aceptado la manera en que éste se desenvuelve: "Alberto pensó: 'estudiaré mucho y seré un buen ingeniero. Cuando regrese, trabajaré con mi papá, tendré un carro convertible, una gran casa con piscina. Me casaré con Marcela y seré un don Juan. Iré todos los sábados a bailar al Grill Bolívar y viajaré mucho.'" (Lcp, 385)

La transformación se ha operado. Alberto ha dejado de ser ese personaje ambiguo que se debatía entre la retórica inculcada por los adultos y los hechos, actos y acciones de éstos. Finalmente, a partir de ver cómo se desenvuelven los adultos, se da cuenta de cómo debe actuar aunque no se apegue a la ética que se difunde a nivel retórico. Ha aprendido, por último, que debe conducirse como los demás, y de eso, ahora se da cuenta, sabe mucho su padre, a quien súbitamente admira después de haberlo censurado tanto. Así,

...la transformación sufrida por Alberto... (es total, ya que) de bondadoso, valiente y audaz, se torna en cobarde cuando cede al chantaje que le hace el director del Leoncio Prado; en conformista e indiferente cuando deja de importarle el crimen del Eselavo; y en egoísta cuando sólo busca su bienestar y el disfrute de las comodidades burguesas que le ofrece su padre.¹¹³

¹¹² José Luis Martín, *La narrativa de...* op. cit., p. 86.

¹¹³ Palmiro Omaña, "Ideología y texto en...". art. cit., p. 153.

Ahora bien, la naturaleza impostora de Alberto aparece realizada en la manera en que es presentado a lo largo del texto. Los modos de narración que se emplean en él son dos: por una parte, 'narrador con' que describe lo que el personaje ve, a través de la 'perspectiva' de éste; y por otra, con frecuencia se le permite expresar sus propias emociones y deseos mediante el otorgamiento de una 'voz narrativa'. Así, a Alberto es al único personaje, dentro del texto, a quien se le dota tanto de una 'voz' como de una 'perspectiva' narrativas. Este hecho podría hacer pensar que él, para el novelista, es una perspectiva digna de confianza y fidedigna, pero no es así: "...the very presentation of Alberto parallels one of the novel's themes: the characters' duplicity. Their duplicity dramatizes the duplicity of language..."¹¹⁴

Como complemento a esto, debe señalarse que con frecuencia la 'perspectiva' que acompaña a Alberto, es decir, el 'narrador con' que lo describe, "...can demonstrate his unreliability..."¹¹⁵

Hay que señalar que, en términos lingüísticos, cada *yo* siempre implica la existencia de un *tú*. Pues bien, en el caso de Alberto, el *tú* al que dirige sus palabras, curiosamente, es a una ausencia, que además, casi siempre es una mujer: "...Golden Toes in certain cases, Tere in others, his mother in others..."¹¹⁶ Así, mediante esta situación, se resalta que en el personaje acaso desde mucho antes se estaba operando la influencia donjuanesca de su padre, pues el destinatario de sus discursos son la gran mayoría de las veces las mujeres con que podría tener relaciones sexuales -a excepción, claro está, de su madre.

Por otra parte, cada vez que los fenómenos son descritos desde la 'perspectiva' de Alberto, éstos aparecen 'distorsionados', es decir, desvirtuados de lo que ellos mismos son. Como ejemplo, recuérdese que gran parte de la descripción de los militares en las que ellos aparecen como animales, corresponden a la 'perspectiva' visual de Alberto. Cabría

114 Sharon Magnarelli, "The time of the hero: liberty...", *art. cit.*, p. 37.

115 *Ibid.*, p. 38.

116 *Ibid.*, p. 39.

entonces preguntarse qué es lo que quiso decir el novelista: ¿o ese mundo descrito está en sí mismo 'distorsionado', o la perspectiva óptica desde la cual se presenta es en realidad la que percibe -y esto implicaría una no-correspondencia entre la percepción de los fenómenos y la naturaleza de los mismos- distorsionadamente?

Para complementar lo anterior, además, cuando Alberto habla, siempre lo hace desde la indecisión y la duda, como ya se ha podido apreciar en este apartado. Así las cosas, ¿puede confiarse en la 'información' de la cual es portador el personaje? Definitivamente no. Ahora bien, debe señalarse que en la novela Alberto representa la parodia de la literatura. No en balde se le denomina el 'Poeta'. El es quien escribe las novelitas y él, al mismo tiempo, dentro del Colegio, es el único que sabe utilizar el lenguaje, es decir, sabe cómo debe expresarse. Sin embargo, su expresión está vacía; es decir, en él hay un desfase entre formulación y contenido:

...while the others know what they want to say but not how to say it, Alberto's problem is quite the opposite: he does not seem to understand what it is he wants to say. He has mastered the process of énonciation, but the énoncé is empty, thus suggesting an emphasis on the discourse as sounds or markings more than as repositories of meaning.¹¹⁷

Así, mediante el empleo de los recursos técnicos queda resaltada, finalmente, la naturaleza impostora -y distorsionada- del personaje: aparenta que sabe expresarse, aunque en realidad no sabe qué es lo que quiere decir; hace creer a los demás que es el líder en el manejo del lenguaje cuando en realidad sólo lo es a medias.

En cuanto a Ricardo Arana -el 'Esclavo', a partir de la educación que recibió, su evolución es radicalmente opuesta a la de los demás cadetes.

Al ingresar al Leoncio Prado creía que ahí podría escapar a la violencia que implicaba la presencia agresiva de su padre o, por medio de ella, volverse a su vez violento y salvaje como los demás. Al ser 'bautizado' al día siguiente de su ingreso a la institución, comprendió

¹¹⁷ *Ibid.* p. 38.

que la salida que buscaba tal vez era peor que el estar cerca de su padre. En el texto, para expresar la orgía de violencia y degradación que el 'bautizo' implica, se elige a Arana como punto de vista. En el capítulo anterior del presente trabajo se destacó que Arana es el personaje más tímido de ese universo narrativo. Mediante la elección de Arana como 'punto de vista narrativo', se muestra una visión aterrorizada y humillada a propósito del 'bautizo' que sufre.

Ese primer día en el Colegio: "EL ESCLAVO estaba solo y bajaba las escaleras del comedor hacia el descampado, cuando dos tenazas cogieron sus brazos... Diez rostros indiferentes lo contemplaban como a un insecto..."(Lcp, 52) En esta descripción se emplea la 'animalización' al describir a Arana. Para dar a entender que él, en ese ámbito, es un 'insecto' -recuérdese que en el Leoncio Prado se da la depredación entre los individuos-, se dice que a él 'dos tenazas' lo cogieron. Este modo de descripción sugiere que se trata de una lucha entre insectos (todos son 'insectos' dentro del Colegio) de diferente capacidad física. Después, se dice que él es visto como un 'insecto' por 'diez rostros'. Mediante el empleo de la 'desmembración' -en el texto se lee que lo vieron 'diez rostros-', al restar individualidad a esos seres descritos, lo que hace al mismo tiempo es negarles humanidad. Es por eso que se dice que en esta novela la 'descripción' de los movimientos y el comportamiento de los personajes con frecuencia es comunicada "...en terminología animal."¹¹⁸

Ahora bien, si en una primera instancia es visto como un 'insecto', posteriormente Arana ingresará en el mundo de degradación que impera en el Leoncio Prado, ya que al ser 'bautizado' se convertirá en 'perro':

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

¹¹⁸ Joel Hancock, "El jardín zoológico de...", *art. cit.* p.103

una pelambre dura, que su boca era un hocico puntiagudo y que, sobre su lomo, su cola chasqueaba como un látigo. (Lcp, 54)

En todo el fragmento se utiliza el 'salto cualitativo' para mostrar la transformación de Arana en 'perro'. Esta comienza desde el momento en que en el fragmento se dice que el otro chico se le fue encima 'ladrando y echando espuma por la boca'. Posteriormente, cuando Arana siente el mordisco de 'perro rabioso' en el hombro, comienza también a transformarse, a morder y ladrar. Finalmente, el remate del 'salto cualitativo' en la descripción se da con la transformación total de Arana en 'perro' cuando éste sintió que su 'piel se había cubierto de un pelambre dura, que su boca era un hocico puntiagudo y que, sobre su lomo, su cola chasqueaba como un látigo'. Hacia el final de la descripción, Arana, que al inicio de la misma era un hombre, se ha transformado en animal. Ahora bien, hay que señalar que "...este caso de animalización es tanto mental como físico. El Esclavo reacciona como perro rabioso; su transformación simboliza una asimilación a la sociedad. Y es el estilo -la expresión desesperada de la última oración- que nos comunica con intensidad la grotesca metamorfosis."¹¹⁹

Si 'perro' significa ser sometido, aquí adquiere toda su significación el hecho de que se haya elegido a Arana para ejemplificar esa situación de los cadetes, pues él es el más dócil de todos ellos. Es al interior del Leoncio Prado donde comienza su vida de sometido. Esta situación queda sellada en el momento en que es golpeado por 'Jaguar': "Me das asco -dijo el Jaguar-. No tienes dignidad ni nada. Eres un esclavo." (Lcp, 61) Nótese la elección de las estrategias narrativas: Arana se convierte en 'perro' al segundo día, y posteriormente, al ser golpeado por el 'Jaguar' -duelo de animales donde vence el de especie más fuerte, lo que evidencia que se trata de una situación de depredación-, será la víctima de los demás o, lo que es peor, su 'esclavo'. Arana nunca será violento ni salvaje, sino dócil, y esto es evidente desde el modo en que se le describe: "Atravesado en la columna de luz, surge un rostro lánguido, una piel suave y lampiña, unos ojos entrecerrados que miran con timidez." (Lcp, 24)

¹¹⁹ *Ibid.*, p 102

La 'debilidad' con que se le caracteriza a partir de la descripción no se expresa sólo cuando se dice de Arana que sus ojos miraban 'con timidez' y que su rostro era 'lánguido', es decir, 'marchito' o 'débil'; hay otras implicaciones descriptivas que sirven para resaltar la debilidad del personaje en relación a los demás. Anteriormente se había dicho que en Latinoamérica se ha considerado que la vellosidad, el bigote y la barba en el hombre son signos de virilidad y de 'hombria'. Pues bien, cuando de Arana se dice que su piel, además de 'suave' es 'lampiña', no sólo se le caracteriza como a un niño, sino también como a un ser poco viril, es decir, 'poco hombre'.

De su propia vulnerabilidad él mismo está conciente. Cuando Alberto lo conmina a pelear y no dejarse de los demás, él simplemente expresa: "-Yo no soy como tú -dijo el Esclavo, con humildad-. No tengo carácter." (*Lcp*, 118)

Ahora bien, al darse cuenta de que en el ámbito en el que se desenvuelve impera como norma de conducta la violencia, y que a partir de ésta se da una especie de confraternidad entre los cadetes, él desconfía de todos e incluso se asume como alguien diferente que no puede confiarse un instante, pues se aprovecharán de él. Esto puede corroborarse en el siguiente fragmento, donde se observa que Arana, ya siendo amigo de Alberto, tiene conciencia de que ni siquiera de él, que considera su amigo, puede fiarse:

¡Si hubiera alguien con quién hablar, que pudiera comprender o al menos escucharlo! ¿Cómo fiarse de Alberto? No sólo se había negado a escribir en su nombre a Teresa, sino que los últimos días lo provocaba constantemente -a solas, es verdad, pues ante los otros lo defendía-, como si tuviera algo que reprocharle. No puedo fiarme de nadie, pensó. ¿Por qué todos son mis enemigos? (*Lcp*, 137)

Eso mismo él lo corrobora cuando se da cuenta de que los demás son salvajes entre sí, se agreden, y sin embargo los une una especie de confraternidad a partir de la violencia: "El Esclavo pensó: 'en el fondo, todos ellos son amigos. Se insultan y se pelean de la boca para afuera, pero en el fondo se divierten juntos. Sólo a mí me miran como a un extraño.'" (*Lcp*, 139) Es conocido el trágico final que en la novela tiene este personaje. Mientras que Alberto

representa la alienación a esa sociedad donde opera la 'distorsión' en todos los órdenes, Arana es reflejo de "... la figura del que es incapacitado para la vida y por ella, y, por ende, condenado (a la)... extinción."¹²⁰

Por otro lado, mucho más se da a entender de este personaje a partir de los rasgos estructurales y estilísticos que se emplean en la novela. Además de lo ya visto, hay un elemento primordial que es aún más contundente. Mientras que los otros personajes centrales -centrales porque, como ya se dijo, el novelista les concede o una 'perspectiva' o una 'voz' narrativas que no otorga a los demás, en Arana sólo se emplea un 'punto de vista' narrativo. Es decir, en tanto que 'Boa', 'Jaguar' y Alberto 'hablan', es decir, asumen un *yo* frente a los 'hechos', Arana no posee 'voz', es decir, no expresa su punto de vista acerca de las cosas -con lo que se le condena aún más a ser 'esclavo'-, sino apenas una 'perspectiva' visual a la luz de la cual sólo él contempla los fenómenos. En vez de dotarlo de voz permitiéndole expresarse por medio de la primera persona verbal, el novelista lo describe a partir de un narrador 'con', pues se describe los fenómenos desde como él los contempla pero jamás se le permite tomar la palabra directamente. Así, es mediante la elección de las voces narrativas -asunto estrictamente literario- que es manifiesto el hecho de que Arana es un sometido, un 'esclavo', alguien que no sólo no se rebela, sino que ni siquiera tiene derecho a opinar.

Si a diferencia de los demás personajes centrales él es el único que no 'habla', es entonces a partir de la posesión de una voz -es decir, del empleo de la palabra- que se establece el ser de cada uno de estos jóvenes. En el caso de Arana, entonces, como se niega a 'hablar' en el texto, "...*language is connected to his death...* (pues en el texto) *language (es)... the basis (de la)... personality...*"¹²¹

Debe señalarse, finalmente, que dado el machismo, degradación y violencia imperantes en el Leoncio Prado, es significativo el hecho de que el novelista emplee el 'régimen elusivo'

¹²⁰ Wolfgang A. Luchting, *Pasos a...*, op. cit., p. 405.

¹²¹ Sharon Magnarelli, "The time of the hero: liberty...", art. cit., p. 41.

-que, como ya se ha señalado, consiste en un "...sistema de escamoteo informativo..."¹²²- al no descubrirse jamás al asesino -si es que lo hubo- de Arana. Al ocultar este dato, lo que se hace es realzar aún más el hecho de que Arana -el más débil, el sometido- es la víctima del sistema, de esa maquinaria violenta que es la sociedad, pues no perdona a quien es abiertamente dócil.

En cuanto a 'Jaguar', antes de comenzar la exposición sobre este personaje debe señalarse que es presentado mediante dos recursos novelísticos, mismos que sirven para crear esa aura extraña que lo envuelve: el 'régimen elusivo' y la 'animalización'. Ambas técnicas corren paralelas a lo largo del texto y sólo hasta el final del mismo se complementan, creándose un gran 'vaso comunicante' entre ellas.

Respecto a la utilización del 'régimen elusivo' para presentar la infancia de 'Jaguar', así como el ocultamiento que se hace de su personalidad, obedece a que se pretende que el lector dude de sus propias percepciones al descubrir al final que el niño con quien simpatizó durante tantas páginas -pues es víctima de una situación determinista- es el mismo que tanto ha despreciado concientemente durante todo el texto. Así, el propósito de la utilización del 'régimen elusivo' obedece a que el texto no pretende dar una visión maniquea de los personajes, sino destacar y realzar el determinismo en que éstos se desarrollan. Este recurso novelístico, empleado en 'Jaguar', el más salvaje de los jóvenes, se propone:

*...manifest our false perception and potential injustices... Not recognizing the I as Jaguar causes us to sympathize with Alberto and condemn Jaguar; we simply assume that one is the "hero" and the other is the "villain"... The novel's epilogue, however, changes our perspective; we discover that neither Jaguar nor Alberto are as we had thought, that language has misdirected our attentions.*¹²³

Respecto a la permanente 'animalización' en la descripción del personaje, ésta comienza

¹²² Carlos Roberto Morán, "Periplo de...", *art. cit.*, p. 20.

¹²³ *Ibid.*, pp. 43-44.

a operar desde el momento en que se le denomina 'Jaguar' y jamás llega a conocerse su verdadero nombre. Se ha destacado con frecuencia que la novelística de Mario Vargas Llosa recibe una influencia directa de la novela de caballerías. No debe olvidarse que en ésta el nombre de los personajes equivalla a su identidad, y por lo mismo era mudable, concibiéndose así al hombre en su devenir histórico, colectivo o personal. En *La ciudad y los perros*, 'Jaguar', como se indica ya desde el nombre -no debe olvidarse que además de la deprecación que se da entre los cadetes éstos son denominados 'perros'-, será el personaje más salvaje y violento de todos los que allí se desenvuelven. Así, ya desde la elección general de cómo se va a presentar el personaje comienza a operar el trabajo de las técnicas narrativas para definir tanto al personaje como la percepción que de él debe tener el lector.

En cuanto a la educación de éste, él es el único cadete del Colegio que ya entra formado, es decir, conciente de que para sobrevivir es preciso ser salvaje; los demás lo aprenderán al interior de la institución 'educativa'. Así, cuando él entra al Colegio, ya se ha bestializado. Es por eso que dentro del Colegio no se le presenta en devenir, como a los demás personajes. El entra al Colegio con una personalidad tan definida que desde el primer momento en que participa ya se le conoce como el 'Jaguar' -nótese aquí el empleo de la muda del nombre de los personajes, fenómeno habitual en la novela de caballería; mientras los demás personajes ingresan al Colegio y dentro lo mudan (como casos representativos: Ricardo Arana= el 'Esclavo' porque es el sometido de todos; Alberto Fernández Temple= el 'Poeta', porque es el líder verbal y el que escribe las 'novelitas' y cartas) el 'Jaguar' ya entra con una personalidad definida, por eso su nombre permanece igual.

El 'mito' del 'Jaguar' -porque desde el momento en que ingresa es mitificado por los demás-, comienza cuando Cava, la primera noche del 'bautizo', relata a los demás que el único de ellos que no se dejó, y los de cuarto año lo tuvieron que dejar en paz, fue el 'Jaguar'. Desde el punto de vista narrativo es significativo este hecho, pues él nunca fue transformado en 'perro'. Sin embargo, se trata de una situación en parte falsa, puesto que sí fue golpeado: "Cuando el Jaguar entró al baño, precedido por Cava, todos comprendieron que éste había

mentido: esos pómulos, ese mentón habían sido golpeados y también esa ancha nariz de bulldog."(*Lcp*, 57) De cualquier manera, ya de entrada se le describe como un animal, ya que posee una 'ancha nariz de bulldog', y no de humano. Así, la mitificación comienza a crearse desde el sentido en que se manipula el lenguaje que se emplea para describirlo como un 'animal'.

Además, era el primer día que se encontraba en el Colegio y a sus compañeros "...los miraba detrás de sus largas pestañas rubias, con unos ojos extrañamente azules y violentos...Y lo mismo su risa hiriente y súbita que tronaba en el recinto."(*Lcp*, 57) Puede observarse que la descripción del personaje, más que corresponder a la de un ser humano, concuerda con la de un animal, que al mismo tiempo se caracteriza por ser violento. Ya desde su ingreso al Colegio sus ojos eran 'extrañamente ezules y violentos' y su risa 'hiriente', lo que lo perfila como un personaje agresivo, que además está rodeado de una aura mitológica. Ahora bien, si se toma en cuenta que esta escena, desde el punto de vista narratológico, corresponde a la visión de Arana, puede apreciarse entonces la sensación de extrañamiento que envuelve la percepción del personaje: un jaguar que liderea sobre un grupo de perros.

El hecho de que es concebido como un 'animal' queda realizado en la manera en que es descrito: "...el Jaguar se revolvió como un felino atacado y golpeó al otro, directamente al rostro..."(*Lcp*, 61) Las técnicas empleadas en la descripción de los movimientos de 'Jaguar' son las que lo caracterizan como un felino.

Es a partir de su conducta que puede afirmarse que él es el prototipo de lo que un joven, en ese ámbito y con esa educación, debe convertirse: "No me extraña nada del Jaguar, ya sabía que no tiene sentimientos..."(*Lcp*, 284)

'Boa' señala una característica inherente a 'Jaguar': el hecho de que no tiene sentimientos, consigna para todo aquél que se precie de ser 'hombre'.

Es preciso señalar que 'Jaguar' posee un lugar privilegiado entre los cadetes. Dada la rigidez monolítica de las estructuras militares al interior del Colegio, él ocupa una posición intermedia entre los cadetes y los militares. Es por eso que él "... es el eslabón entre estos dos

polos, ya que es corruptor y corrompido."¹²⁴

Sin embargo, hay que señalar que al ser descrito, más que como 'hombre', 'Jaguar' es siempre caracterizado como si fuera un animal. En uno de los momentos donde con mayor destreza se emplea la 'animalización', es en el siguiente fragmento:

-Eres una mierda, Jaguar -dijo Alberto-. Me gustaría que te metieran a la cárcel.

El Jaguar había hecho un pequeño movimiento: seguía sentado en la cama, pero erguido, sin tocar la pared y su cabeza giró unos centímetros para que sus ojos pudieran observar a Alberto. Todo su rostro era visible ahora.

-¿Has oído lo que he dicho?

-No grites -dijo el Jaguar-. ¿Quieres que venga el teniente? ¿Qué te pasa?

-Una mierda -susurró Alberto-. Un asesino. Tú mataste al Esclavo.

Alberto había dado un paso atrás y estaba agazapado, pero el Jaguar no lo atacó, ni siquiera se había movido. Alberto veía en la penumbra los dos ojos azules brillando. (*Lcp*, 336)

La fuerza cinematográfica de la escena es tal que podría seguirse visualmente paso a paso. En el primero y último párrafos se describe al personaje como un animal, más concretamente un jaguar al acecho de su presa.

Ya hacia el final del texto, cuando Alberto trata de reconciliarse con él, va a verlo a los baños, vacíos y oscuros, donde lo encuentra, y esto es lo que ve: "El Jaguar rió con su risa despectiva y sin alegría que Alberto no había vuelto a oír desde antes de todo lo ocurrido. En la oscuridad, oyó una carrera de vertiginosos pies minúsculos. 'Su risa asusta a las ratas', pensó." (*Lcp*, 365) El modo de descripción empleado en el fragmento pone énfasis en el hecho de que la fuerza de 'Jaguar' es tal que incluso es capaz de dominar sobre las demás bestias, que a su lado son pequeñas y endeblés.

En cuanto al aspecto narratológico de la novela, debe señalarse que a 'Jaguar' se le dota de una 'voz' narrativa para relatar su infancia. Esta voz -porque todo el tiempo es una 'voz', más que una presencia- 'habla' en tiempo pasado -pasado perfecto o copretérito-, con lo que se

¹²⁴ José Luis Martín, *La narrativa de...*, *op. cit.*, p. 86.

da la idea de que habla de ciertos hechos ya concluidos, y lo hace desde un presente que tiene verificativo en el momento de la lectura del texto, y lo que relata ya ocurrió, presumiblemente hace ya bastante tiempo, pues es capaz de verbalizar -y comprenderlos a partir de estos hechos. La naturaleza de lo narrado permite deducir que el personaje en ningún momento está hablando de lo que él 'actualmente' es, sino de lo que fue -si es que algo fue durante ese proceso de formación.

Es preciso aclarar que el hecho de que 'Jaguar' no supiera manejar el lenguaje -pues el líder en su manejo dentro del texto es Alberto- fue el que selló su destino. La violencia en él sólo es una salida desesperada, y no una solución. La falta de destreza verbal fue la que selló su destino: *"It was Jaguar's incompetence in the language which caused tragically to lose that 'paradise'; it was his inability to express himself to Teresa, to his godfather, and to others which led him away from Teresa and eventually to the academy where he also fails to communicate verbally."*¹²⁵

Es, finalmente, a través de los monólogos de 'Jaguar' -y de su figura como tal- donde puede apreciarse el carácter de 'aprendizaje' de la novela, que es, como ya se había señalado con anterioridad, un *bildungsroman* de la 'distorsión' educativa.

Finalmente, en cuanto a 'Boa', debe aclararse antes de comenzar esta breve reflexión a propósito de él que de los cuatro personajes centrales de la obra es el único que, como ya se ha señalado, *"...has not past before the academy; unlike the other characters, he never refers to any previous life."*¹²⁶ Es por esta circunstancia que muy poco hay que decir de él; sin embargo, los rasgos estilísticos en él empleados parecen sugerir mucho más de lo que está 'escrito' en el texto de este personaje.

El pertenece al 'Círculo', organización que, como ya se ha señalado, domina sobre los demás cadetes y está conformada por 'Jaguar', Cava, Rulos y 'Boa'. Si se toma en

¹²⁵ Sharon Magnarelli, *"The time of the hero: liberty..."*, art. cit, p. 43.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 39.

consideración que el 'Círculo' domina sobre los demás cadetes -incluso de todo el Colegio, no sólo de la sección-, y que dentro del propio 'Círculo', después de 'Jaguar', quien tiene más poder es 'Boa', puede entonces tenerse una idea de la jerarquía que posee este personaje.

El poder que ostenta radica principalmente en el hecho de que posee una gran fuerza física: "La risa del Boa era, ahora, furiosa. Ladeando un poco la cabeza, Alberto podía ver sus grandes botines, sus gruesas piernas, su vientre apareciendo entre las puntas de la camisa caqui y el pantalón desabotonado, su cuello macizo, sus ojos sin luz." (*Lcp.* 122) Sin embargo, poco es el poder que realmente ejerce sobre los demás: su fuerza física impone, pero pocas veces hace uso de ella.

Por otro lado, él representa la conciencia predominantemente racista -en sus monólogos hay rasgos de machismo, antisolidaridad, etc., latentes en todos los cadetes. Sin embargo, en él predomina el racismo-. Gran parte de la discriminación a los 'serranos' que aparece en la novela, como ya pudo apreciarse en páginas anteriores, es narrada por 'Boa'.

Ahora bien, es muy significativo el hecho de que el novelista haya no sólo decidido dotar a este personaje de 'voz' narrativa, sino que además lo haya elegido para que a partir de sus monólogos se relate gran parte de las vivencias que hacia el interior del Colegio tienen los cadetes. 'Boa' narra siempre lo que ha pasado con los cadetes en su estancia en el Colegio.

Debe señalarse que esta 'voz' narrativa se parece bastante a la del loco que utilizó William Faulkner en *El sonido y la furia*. Benjy Compson. En efecto, 'Boa', aunque no lo sea médicamente, es un desquiciado. La prueba de esto la constituyen ciertas mareas discursivas en sus monólogos. Por una parte, 'Boa' dirige su narración no a un ser humano, sino a la perra Malpapeada: "Y nosotros comenzamos también a mentarles la madre, bajito, despacito, Malpapeada." (*Lcp.* 74) Puede entonces irse perfilando la personalidad de 'Boa' como un ser cuyo comportamiento escapa al común de los demás.

Por si fuera poco, mientras habla presumiblemente está fornicando con ella: "...quédate quietecita y no me metas los dientes, Malpapeada." (*Lcp.* 76)

En un delirio de locura, llega incluso a tratarla como si fuera una mujer:

La Malpapeada no estaba, era la hora de la comida y seguro se había ido a la cocina a buscar sobras. Es triste que la perra no esté aquí para rascarle la cabeza, eso descansa y da una gran tranquilidad, uno piensa que es una muchachita. Algo así debe ser cuando uno se casa. Estoy abatido y entonces viene la hembrita y se echa a mi lado y se queda callada y quietecita, yo no le digo nada, la toco, la rasco, le hago cosquillas y se rie. la pellizo y chillla, la engrío, juego con su carita, hago rulitos con sus pelos, le tapo la nariz, cuando está ahogándose la suelto. le agarro el cuello y las tetitas, la espalda, los hombros, el culito, las piernas, el ombligo, la beso de repente y le digo piropos: 'cholita, arañita, mujercita, putita'.(Lcp, 308)

Resulta paradójico el hecho de que 'Boa', "...who is known for his sexual prowess, directs his words not to a woman, but to a bitch."¹²⁷

Queda pues corroborado, a partir de sus propios monólogos, el hecho de que 'Boa' es un desquiciado.

Ahora bien, la elección de una 'voz' narrativa de esta naturaleza para describir la vida de los cadetes al interior del Colegio es muy significativo. Dado que él, además de ser una conciencia machista y racista, es una conciencia desquiciada, es la mejor 'voz' -lo cual conlleva al mismo tiempo una 'perspectiva'- dentro del concierto de éstas que es la novela, para describir la orgía de machismo, racismo y degradación que viven los jóvenes al interior del Colegio, puesto que, a pesar de lo desquiciado que 'Boa' pueda estar, es capaz de guiar:

*...the reader by supplying the informative data and by dramatizing how the students, who are not in a position to know all the reader knows, react to the various events. His narration ...' seems to be a direct effort to... understand the impact of the three years at the academy and their conclusion."*¹²⁸

Así, cuando se dice que ese régimen a que son sometidos bestializa a los jóvenes, la 'voz' narrativa empleada para dar cuenta de ello es la que está encuadrada en una perspectiva también desquiciada.

¹²⁷ *Idem.*

¹²⁸ Sharon Magnarelli, "The time of the hero: liberty." *art. cit.*, p. 38.

La importancia de la elección del punto de vista narrativo contribuye a mostrar la distorsión -por medio de una percepción distorsionante- en que se desarrollan los cadetes.

En cuanto a los demás cadetes -cuya *función* en realidad es servir de telón de fondo para mostrar la evolución de los cuatro personajes antes señalados-, es preciso observar la manera en que son presentados, ya que esto permitirá concluir que ellos se desenvuelven en un mundo donde campea lo que se ha denominado 'la ley de la selva'. Esta idea, como a continuación se podrá apreciar, se expresa en las técnicas empleadas en la descripción de los jóvenes, pues mucho se 'dice' a partir de ellas.

La técnica que con mayor frecuencia se emplea en la descripción de los cadetes es la 'animalización', misma que se utiliza en la novela en diferentes modalidades.

Una de ellas es a través de la 'onomástica'. En ocasiones, los personajes son presentados con nombres de animales. Muestra de ello es el hecho de que dos de los cadetes principales sólo son conocidos de esta manera: 'Jaguar' y 'Boa'.

Por otro lado, la 'descripción', tal y como se hace en la novela, realiza la animalidad a que han sido sometidos los jóvenes. Las modalidades en que aparece utilizada son dos:

A veces se emplea la descripción *estática* o *física*. A este tipo corresponde la descripción que se hace de los rasgos físicos de los personajes. Como ejemplo de esto puede verse el siguiente fragmento, donde se describe a Vallano como un roedor: "Distinguió en la oscuridad la doble hilera de dientes grandes y blanquísimos del negro y pensó en un roedor." (*Lcp*, 12) Además de la 'animalización' de Vallano, convertido en un roedor, o sea un animal insignificante en comparación a los demás que son 'perros' o el 'Jaguar', bestias de mayor fuerza que él, el empleo de la técnica del 'claroscuro' realiza aún más la naturaleza animal del personaje, enfocando la atención del lector en el elemento significativo, que en este caso son sus dientes.

Sin embargo, con mayor frecuencia se emplea la descripción *gestual*. A ésta corresponden los fragmentos en que se describen los movimientos y gestos de los cadetes. A continuación se citan varios fragmentos donde es posible apreciar cómo en la descripción que

se hace de gestos y movimientos de los personajes se resalta su animalidad:

Los brigadieres penetran en las filas de sus secciones, las papeletas y los lápices en las manos. El murmullo vibra como una maraña de insectos que pugna por escapar de la tela encerada. (*Lcp*, 43)

...qué es eso de exhibirnos como monos...(*Lcp*, 73)

Los de quinto se pusieron a chillar...(*Lcp*, 76)

...miren a mis muchachos que igualitos están, tachín, tachín, comienza el circo, y ahora mis perros amaestrados, mis pulgas, las elefantas equilibristas...(*Lcp*, 74)

-Han descubierto el robo del examen de Química... Todos están como fieras. (*Lcp*, 111)

Cuando los cadetes se han repuesto del impacto causado por la muerte de Arana, la vida dentro del Colegio vuelve a ser 'normal': "En las clases, los cadetes hablaban, se insultaban, se escupían, se bombardeaban con proyectiles de papel, interrumpían a los profesores imitando relinchos, bufidos, gruñidos, maullidos, ladridos: la vida era otra vez normal." (*Lcp*, 364)

Como ha podido apreciarse en estos fragmentos -que son sólo una muestra de un fenómeno frecuente en el texto-, la descripción de los cadetes, tanto *gestual* como *física*, se hace en términos animalescos, con lo que se realza aún más la idea de que con esa educación los jóvenes se han 'bestializado', y que entre ellos domina lo que se ha dado en llamar 'la ley de la selva'. Así, queda aún más de manifiesto que "*Life at the Leoncio Prado is equated to existence in a zoo...*"¹²⁹

Otra de las modalidades en que se realza la metamorfosis animal de los cadetes a causa de la educación recibida la constituye el 'contrapunto' que se establece entre ellos, su conducta y sus movimientos, y la de los animales con que tienen contacto. Estos son la

¹²⁹ Joel Hancock, "*Animalization and chiaroscuro techniques...*", *art. cit.*, p. 41.

Malpapeada -la perra con que presumiblemente fornicaba 'Boa'- y la vicuña.

En cuanto a la Malpapeada, baste simplemente recordar un fragmento ya citado con anterioridad, en el que se observa que 'Boa' trata a la perra como si fuera mujer.

Respecto a la vicuña, ella es el ser más dócil del Colegio: "... a un metro de distancia, brillantes como luciérnagas, dulces, tímidos, lo contemplaban los ojos de la vicuña." (*Lcp*, 14)

El 'contrapunto' se hace evidente: mientras que los cadetes, como ya se ha visto, son descritos como animales, "...los verdaderos animales se muestran como seres humanos, sensibles e inteligentes. Esta paradoja sirve para acentuar -por medio del contraste- la vida degradante de los cadetes."¹³⁰

Como ha podido observarse, los cadetes, a partir de la educación que han recibido, se han transformado en animales, pues lo que aprendieron tanto en el Colegio como en la sociedad fue a bestializarse. Así, mediante el empleo de las técnicas narrativas se ha demostrado que la sociedad "...es una selva donde los animales (en realidad los humanos) luchan ferozmente por conservar la vida..."¹³¹

Hay que señalar que la novela está construida con base en un 'fragmentarismo estructural', es decir, que se emplea varias 'voces' y 'perspectivas' narrativas para transmitir lo que ocurre en el universo diegético. Asimismo, esa diversidad de puntos de vista narrativos corresponden a la visión de los diferentes actores de la novela. Ya desde el modo en que construye el texto, el novelista está expresando lo que ha dado en llamarse su *weltanschauung*¹³², o sea, su propia visión del mundo y de las cosas. Es preciso, pues, ver cuáles son algunas implicaciones del hecho de que la novela esté, estructuralmente, construida a partir del 'fragmentarismo'.

¹³⁰ Joel Hancock, "El jardín zoológico de...", *art. cit.*, p. 104.

¹³¹ *Ibid.* p. 102.

¹³² Véase René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, [versión española de José Ma. Gimeno, prólogo de Dámaso Alonso], 4a. ed., Ed. Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, 1. Tratados y Monografías, 2), Madrid, 1985, p. 140 y ss.

La policromía de narradores utilizada hace que la obra pierda el carácter maniqueo que podría tener. Al multiplicarse los puntos de vista a propósito de los hechos ocurridos, el lector, más que tomar partido por alguno u otro personaje, queda como mudo testigo, conciente de que se le está presentando un universo en toda su complejidad. Así, se percata de que la problemática a que se le ha enfrentado no es de ningún modo simple, sobre todo tomando en cuenta que "... los narradores generan significados contradictorios. La novela, en vez de un significado o una verdad, ofrece pistas para una serie de significados y posibilidades de verdad..."¹³³

Tomando en cuenta lo anteriormente señalado, podría pensarse que el hecho de que la novela esté construida 'fragmentariamente' es un indicio de que el novelista se niega a dar una opinión unívoca a propósito de lo ocurrido en el universo diegético, pero no es así. A partir de que construye la novela de esta manera es que está expresando su propia visión de los hechos. Dado que los diferentes puntos de vista son inconciliables entre sí, se destaca mediante este 'fragmentarismo' el cisma que vive esa sociedad, donde, como ya se ha señalado, los individuos no se pueden comunicar entre sí (Alberto sabe usar las palabras pero no sabe qué decir; Arana es sólo un mudo testigo de los hechos, pues no posee voz para opinar; 'Jaguar' presenta graves problemas de comunicación y ello le acarrea no sólo perder su mundo infantil, sino que sella su no-cabal inserción en la sociedad; 'Boa' simplemente habla a una perra porque no es capaz de comunicarse con seres humanos; todos los cadetes saben qué es lo que quieren decir pero no cómo decirlo). Así, el 'fragmentarismo' estructural responde -y nótese la fiel correspondencia entre los diferentes recursos narrativos y la *weltanschauung* del escritor- "...a la visión de una sociedad desintegrada..."¹³⁴, es decir, que se denuncia que el principal problema que enfrenta esa sociedad 'distorsionada' tiene su origen en el lenguaje, pues los individuos presentan graves problemas para comunicarse entre sí.

¹³³ Rilda Baker, "De cómo ser y qué ver mientras...", *art. cit.*, p. 22.

¹³⁴ Rosa Boldoni de Baldussi, *Vargas Llosa: un narrador...*, *op. cit.*, p. 138.

Finalmente, hay que señalar, a modo de conclusión del presente capítulo, que la educación recibida hizo a los jóvenes 'impostores'. Como se ha señalado con anterioridad, no en balde uno de los títulos tentativos de la novela fue *Los Impostores*.¹³⁵

Respecto a los cadetes en los cuales se centró gran parte de la narración de la novela hay que anotar lo siguiente.

De Alberto pudo corroborarse que en realidad durante toda la novela fue un impostor: además de que todo el tiempo jugó a ser el líder de la violencia verbal cuando nunca sabía qué era lo que quería decir -y eso mismo él lo admitió-, se puso la máscara de 'loco' o 'pendejo' para no ser molestado por los demás: "-Yo me hago el loco, quiero decir el pendejo. Eso también sirve, para que no te dominen."(*Lcp*, 26)

Arana ni siquiera a impostor llegó, simplemente se negó a participar en lo ocurrido. Aunque cuando ingresó al Leoneio Prado creyó que ahí se haría todo lo salvaje y violento que los demás, pronto comprendió que no podría y se negó a ser 'impostor' al no participar.

'Jaguar' es uno de los más impostores de entre los cadetes. Su vulnerabilidad la oculta tras la máscara de la violencia, y eso lo sabe él y los demás: "El Jaguar dice que él fue el primero (en iniciar una pelea contra los de quinto, cuando ellos cursaban cuarto), pero mi memoria no me engaña. Fue el otro. O algún amigo que sacó la cara por él."(*Lcp*, 67) Además, su vulnerabilidad quedó desenmascarada cuando tuvo el duelo verbal -ya citado- con Alberto cuando estaban en una celda, y éste lo venció fácilmente.

En cuanto a 'Boa', debe señalarse que aunque él se ufana de su potencia sexual, el hecho que lo delata como impostor -lo que revela que no es tan 'macho' como él dice- es que en el texto no sólo nunca aparece en compañía de alguna mujer, sino que apenas es capaz de comunicarse con la perra Malpapeada.

Así, queda resaltado que los personajes centrales de la novela, después de la educación recibida, se han convertido en impostores, lo cual pone en evidencia una 'distorsión' aún

¹³⁵ Rilda Baker, "De cómo ser y qué ver ...", *art. cit.*, p. 18.

mayor que la propiciada por la educación que pretendieron inculcarles los adultos.

Respecto a los demás cadetes, aunque aparentemente se han hecho 'muy hombres' y 'duros', en el fondo no es así. Ello puede corroborarse cuando muere Arana. Los cadetes, al enterarse de la noticia, juegan a mostrarse insensibles y crueles: "...a lo mejor se ha ido al infierno, uy, mamita'. Y unos cuantos lanzaron una carcajada." (*Lcp*, 251), pero cuando Alberto los reta a golpes por burlarse:

Nadie le respondió. Los cadetes permanecían en sus literas o ante los roperos, miraban las paredes malogradas por la humedad, las losetas sangrientas, el cielo sin estrellas que descubrían las ventanas, los batientes del baño que oscilaban... Lentamente, se reanudaron los diálogos, aunque tampoco eran los mismos: había desaparecido el humor, la ferocidad y hasta las alusiones escabrosas, las malas palabras. (*Lcp*, 251)

Como puede observarse, es a partir de la muerte del 'Esclavo' que ha quedado desmascarada la verdadera naturaleza de los cadetes. Se han dado cuenta de que se desenvuelven en un mundo donde no pueden descuidarse. El 'Esclavo' era el sometido, la víctima del sistema, y él fue quien murió; así, ahora saben que no pueden descuidarse, ya que las víctimas serán siempre los 'esclavos', es decir los dóciles, los sometidos. Sin embargo, lo que se dice por medio de la descripción del lugar donde se desarrolla la escena es mucho más grave: se está denunciando la muerte de una generación de jóvenes.

En dicho fragmento se da la impresión que de esa devastación sólo ha quedado, según la visión de los cadetes, 'paredes malogradas por la humedad, las losetas sangrientas, el cielo sin estrellas'. El adjetivo 'malogradas', aplicado a las paredes en un momento en el que todos están callados, taciturnos, cuando tienen un momento para la meditación de lo que ha pasado una vez que el vértigo de la acción queda suspendido, es revelador. 'Malogradas' no están las paredes, malogrados están ellos por esa educación que han recibido. Las losetas están 'sangrientas' porque ha sido 'asesinado' un grupo de jóvenes por medio de la educación 'distorsionada' y 'distorsionante'. Finalmente, hay un 'cielo sin estrellas', es decir, sin esperanzas, puesto que no hay futuro para ellos. La alusión remite obviamente a las

constelaciones que usaban los marineros griegos para guiarse en las noches, y que ha quedado como motivo cultural y literario; o bien, a la tradición judeo-cristiana, con la estrella de Belén que guiaba el futuro de los reyes magos, portadores de bienes -en *La ciudad y los perros* los cadetes son portadores del futuro-. Así, por medio de la descripción del espacio físico en el que se desarrollan los hechos, el novelista es capaz de expresar su particular visión del mundo: ha mostrado que "*The tragedy is the man who didn't find his hour, didn't find his chance to be what he could have been.*"¹³⁶

¹³⁶ William Faulkner, *apud* Mary E. Davis, "*The haunted voice...*", *art. cit.*, p. 532.

CONCLUSIONES

Como ha sido evidente, el presente trabajo de tesis se ha desarrollado sobre dos ejes rectores: por un lado, se habló, a propósito del aspecto ético y educativo de *La ciudad y los perros* -mismo que le da su carácter de *bildungsroman*-, de la 'distorsión' con que los personajes -sean éstos los adultos (*sujetos de la enunciación*) o los jóvenes- practican los diferentes *dominios discursivos* -discurso ético-práctico y disciplinario, discurso ético-religioso y discurso ético-patriótico-. El segundo eje de esta investigación estuvo basado en el análisis de los diferentes recursos técnicos y estilísticos que Mario Vargas Llosa ha empleado en la construcción del texto, mismos que, como se ha afirmado en estas páginas, sirven para hacer aún más evidente la 'distorsión' que sufre 'el mundo' que es narrado en la novela. Es preciso pues, antes de dar por terminado el presente trabajo, recoger las ideas más importantes que se generaron durante el mismo.

En cuanto al aspecto ético y educativo, se ha intentado -ojalá con éxito- mostrar que *La ciudad y los perros*, en tanto *bildungsroman*, da cuenta de la educación 'distorsionada' -y, como se vio, 'distorsionante'- que reciben los jóvenes que se 'educan' en el seno del Colegio Militar Leoncio Prado. Debe señalarse que, con todo y pertenecer a la tradición del

bildungsroman, la novela se distingue de su modalidad europea,¹³⁷ entre otras cosas, en que, a diferencia de ésta, *La ciudad y los perros* narra el 'aprendizaje' de un grupo social -los cadetes que ingresan al Leoncio Prado-, mientras que las obras antes citadas dan cuenta del desarrollo de un individuo.

Como ya se ha señalado, los elementos que participan en el proceso educativo de los jóvenes -instituciones e individuos- son quienes propician la 'distorsión'. En primer término, las instituciones en cuyo seno se educan los cadetes son en sí mismas 'distorsionadas'. Por ejemplo, el Colegio Militar Leoncio Prado representa, como reflejo de la 'realidad real'¹³⁸ al aparato educativo de la sociedad peruana. Debe señalarse que, como ha sido evidente incluso en la distribución y desarrollo del presente trabajo, en la novela este aspecto es el más explotado. El énfasis que la novela hace a este respecto es más que justificable. Louis Althusser señala que en la actualidad se ha situado como "...aparato ideológico número 1, es decir dominante, al aparato escolar (educacional) que, de hecho, ha reemplazado al antiguo aparato ideológico dominante, a la iglesia. Incluso se puede agregar: la pareja escuela/familia ha reemplazado a la pareja iglesia/familia."¹³⁹

Como se ha visto, el Colegio Militar Leoncio Prado no dio a los estudiantes la formación que éstos debieron haber recibido, y que estaba contemplada desde el momento de su ingreso. Antes bien, ahí viven en un estado de depredación producto de la agresividad que se despierta en cada uno de ellos. Asimismo, el machismo y la humillación provocan que la

¹³⁷ Por citar algunos casos muy característicos puede recordarse *El Lazarillo de Tormes*; *Demian*, *Siddharta*, *Narciso y Goldmundo*, de Hermann Hesse; *Retrato del Artista Adolescente*, de James Joyce; *El Estudiante Torless*, de Robert Musil.

¹³⁸ Mediante este término se designa aquí al contexto social, político, histórico y cultural en que el escritor se ha desarrollado y a partir del cual ha obtenido 'la materia prima' para escribir la novela. La elección del término no es caprichosa: la idea es del propio Mario Vargas Llosa. Incluso, Armando Pereira, en su análisis sobre el proceso creativo de este novelista peruano -*La concepción literaria de Mario Vargas Llosa*- la emplea con frecuencia.

¹³⁹ Louis Althusser, *La filosofía como...*, *op. cit.*, p. 117.

pirámide monolítica que constituyen las jerarquías militares se vuelva aún más rígida. Es así como la escuela, institución encargada de promover el desarrollo profesional -por cierto que también en este aspecto falla el Leoncio Prado, pues ninguno de los cadetes, después de haber estado ahí, desea ser militar- y ético, no es capaz de cumplir con su función formativa, sino que, muy al contrario, en realidad encarna la 'distorsión' de los valores -entre ellos puede citarse la disciplina, el valor, la camaradería, el respeto a los demás, el honor, etc.- que le dan su fundamento y razón de ser.

En cuanto a la familia, como institución básica de la sociedad, en la novela se muestra la 'distorsión' resultante entre lo que es y lo que debiera ser. Al margen de las características peculiares de la familia de cada uno de los personajes centrales de la novela, es decir Alberto, Arana, 'Jaguar' y 'Boa', quedó de manifiesto que éstas no sólo no ofrecen la educación ética que se supone debieran ofrecer a los jóvenes, sino que además ni siquiera constituyen un lugar de apoyo, solidaridad y afecto.

Respecto a la conducta religiosa -aquí no se estudió a la Iglesia como *institución*, ya que no es presentada así en *La ciudad y los perros*-, otro aspecto educativo tratado en la novela -aunque, y eso hay que dejarlo bien claro, no en la misma medida que lo son los dos anteriores-, las pocas veces que aparece en el texto queda de manifiesto que siempre se practica 'distorsionadamente'. Prueba de ello lo constituyen dos personajes importantes a propósito de este aspecto: el Capellán del Colegio y la madre de Alberto.

Finalmente, en cuanto a la educación patriótica, se observó que con frecuencia ésta es confundida con el machismo, o bien los símbolos en los cuales se apoya son manipulados por las autoridades para la consecución de sus intereses, cualesquiera que éstos sean.

Por otro lado, parte importante de que las instituciones no sean, en términos éticos, lo que debieran ser, debe atribuirse a que los adultos encargados de dirigirlos y representarlos no se apegan a los valores que están encargados de promover. Así, se vio que los adultos -*objetos de la enunciación* de los diferentes *dominios discursivos*- no son todo lo ejemplares que debieran ser.

Con base en las circunstancias antes señalados, y partiendo de la premisa de que *La ciudad y los perros* es una obra que pertenece a la tradición del *bildungsroman*, se procedió a analizar cuál fue la respuesta de los cadetes a esa educación 'distorsionada'.

La conclusión a que se llegó fue que esa educación no sólo era en sí misma 'distorsionada', sino que además sus efectos fueron 'distorsionantes', pues provocó en los jóvenes una visión 'torcida' de la ética y la 'realidad', ya que excluyeron de su conducta los valores que debieron haber asimilado. Es así como quedó de manifiesto que, en términos éticos, *La ciudad y los perros* muestra la 'distorsión' con que es educado un grupo de jóvenes.

En cuanto al segundo eje rector de la presente tesis, es decir el aspecto discursivo de la novela, se observó que la *intención estética* con que en ésta se utilizan los diferentes recursos técnicos y estilísticos obedece fundamentalmente al intento de hacer aún más evidente la 'distorsión' con que son manipulados los valores éticos.

Para dar cuenta de la 'distorsión' intrínseca a las instituciones, con frecuencia su caracterización se hace a partir de la descripción de los espacios físicos en que éstas se localizan. Por ejemplo, para mostrar la 'distorsión' que se vive al interior del Colegio Militar Leoncio Prado se emplea el *claroscuro* en la descripción de los ambientes. Como ya se vio, la utilización de esta técnica obedece a la intención de resaltar la ambigüedad de dicha institución: si la razón de ser del Leoncio Prado es educar 'rectamente', la utilización del *claroscuro* sugiere que esto no es muy evidente a los ojos de los jóvenes -recuérdese que las voces narrativas en la novela se ciñen generalmente a la visión de alguno de ellos-. Como ya se ha señalado, lo 'blanco' puede significar, desde el punto de vista ético, lo recto, lo 'bueno', lo evidente, mientras que lo 'oscuro' es lo soterrado, el 'mal', lo oculto. Si las funciones 'reales' del Colegio no son del todo evidentes, ello se resalta aún más con la utilización del *claroscuro*.

Por otro lado, con frecuencia la *adjetivación* busca dar a entender -para ejemplificar se sigue tomando al Colegio- que ahí es un ámbito donde los valores y los símbolos -para

ilustrar esto recuérdese la adjetivación en la descripción de las efígies de los héroes- están en decadencia. Esto hace aún más evidente la crisis de valores que los personajes de la novela 'viven'.

Otro de los recursos que se emplea es el *salto cualitativo*. Su utilización obedece al intento de mostrar la 'distorsión' que se da en las relaciones y actos de los individuos. Para ejemplificar, baste recordar el momento en que Alberto va al Consejo de Oficiales: el espacio físico es descrito como si se tratara de una situación inquisitorial, con toda la carga de humillación -como ya se vio, principio básico de las relaciones entre los individuos- que ella comporta. Como en su momento se intentó explicar, el recinto, de ser descrito 'objetivamente', en un momento determinado, por medio de juegos de luz, pasa a encarnar un espacio mítico donde Alberto se siente acosado no ya por seres humanos, sino por entes suprahumanos.

En cuanto a la manera en que son mostrados los personajes, los recursos que se emplea en ello están encaminados a describirlos de una manera 'distorsionada'.

La *descripción* de los personajes, tanto psicológica como física, con frecuencia se apoya en la *animalización*. Los modos en que se 'animaliza' su descripción son múltiples. Es preciso recordar los más característicos:

a) Los movimientos físicos de los personajes, tal y como son descritos, semejan a los de animales: perros, moluscos, ratas, monos, pulgas, elefantes, etc.

b) En lugar de hablar o gritar, los personajes con frecuencia 'rugen', 'chillan', 'relinchan', 'ladran', 'bufan', etc.

c) Apoyándose en la *onomástica*, algunos personajes no son conocidos con nombres humanos, sino sólo por sus mote de animales. Caso más que evidente lo constituyen dos de los personajes centrales en la novela: 'Jaguar' y 'Boa'.

d) El *salto cualitativo* también se emplea para describir la transición de los personajes de lo humano a lo animal.

El empleo de la *animalización*, como se ha señalado, obedece al intento de dar a entender que en el Colegio Militar Leoncio Prado, en las distintas familias y en la calle

-elementos que en el fondo son un reflejo de la sociedad peruana en varios de sus registros- predomina lo que ha dado en denominarse la 'ley de la selva'.

Para realzar aún más la bestialidad de los humanos, Mario Vargas Llosa emplea en la novela el *contrapunto* entre éstos y los animales con quienes tienen contacto. Es curioso que en la manera en que son descritos, los humanos más bien parecen animales, en tanto que los animales parecen ser humanos. Por ejemplo, mientras la perra Malpapeada y la vicuña son animales dóciles, los militares y los cadetes son 'bestias' que luchan entre sí e intentan destruirse.

Por otro lado, la elección de cada una de las voces narrativas encargadas de comunicar lo que ocurre en la novela ayuda a realzar la 'distorsión' de que tanto se ha venido hablando en el presente trabajo. Como ha podido apreciarse en el *Capítulo III* de esta investigación, cada una de las voces narrativas empleadas en la novela están 'distorsionadas'. Desde el punto de vista de la literatura, ello desenmascara la falacia retórica que comporta cada una de ellas, y provoca que el lector cuestione la información que se le ofrece en el texto. ya que ninguna de las voces narrativas, tal y como son presentadas, resulta ser confiable.

Asimismo, el *fragmentarismo estructural* con que está construida la novela sirve para mostrar la *weltanschauung* de Mario Vargas Llosa. Su uso en la organización del texto responde principalmente a que la obra no pretende ser, como vehículo de comunicación o de exposición de una determinada visión del mundo, determinante en sus juicios. Al mostrar lo que ocurre en la novela desde diferentes ópticas, lo que este novelista peruano da a entender es que la 'realidad' que está describiendo es tan difícil de conceptualizar que incluso cualquier juicio unívoco corre el riesgo de ser falso.

Es así como mediante la utilización de los diferentes recursos técnicos y estilísticos se realza la 'distorsión' de los valores éticos que rigen la conducta de los individuos que se desarrollan en *La ciudad y los perros*.

Es preciso recordar que, siguiendo a Michel Foucault en su *Arqueología del saber*, aquí se había cuestionado la unicidad del texto literario a partir del hecho accesorio de

tratarse de un 'libro':

Pero sobre todo las unidades que hay que mantener en suspenso son las que se imponen de la manera más inmediata: las del libro y de la obra... ¿Unidad material del libro? ¿Puede ser la misma, tratándose de una antología de poemas, de una recopilación de fragmentos póstumos...? En otros términos, ¿no es la unidad material del volumen una unidad débil, accesoria, desde el punto de vista de la unidad discursiva de la que es soporte? Pero esta unidad discursiva, a su vez, ¿es homogénea y uniformemente aplicable? ...No bien se la interroga, pierde su evidencia; no se indica a sí misma, no se construye sino a partir de un campo complejo de discursos. (As, 36-37)

Con base en lo anteriormente señalado, puede concluirse que *La ciudad y los perros*, analizada desde el punto de vista discursivo, obedece a lo que Michel Foucault -y de ahí que se justifique la utilización como método rector del presente trabajo el análisis propuesto por este teórico francés en su *Arqueología del saber*- entiende por *discurso*, ya que ella está constituida por una serie de enunciados que responde, en sus diferentes niveles, a un mismo tipo de reglas de formación y delimitación: el concepto de 'distorsión'.

Ya para finalizar, es preciso hacer una breve reflexión sobre la importancia del uso de los diferentes recursos técnicos y estilísticos identificados a lo largo de este trabajo.

Inmersa en el contexto de la literatura latinoamericana de la segunda mitad del presente siglo, *La ciudad y los perros*, al igual que otras obras escritas en el continente, constituye una crítica -oblicua, ciertamente- a los vicios de la sociedad en la cual se gestó -en este caso, la sociedad peruana.

En una época en que Latinoamérica buscaba -y de hecho aún hoy día- salir de su atraso cultural y económico, condicionado en gran medida por cuestiones políticas, los intelectuales latinoamericanos se involucraron en el mejoramiento de sus sociedades mediante el análisis de las condiciones políticas e históricas que han generado dicho atraso. Los escritores no fueron la excepción.

Dado que los regímenes políticos latinoamericanos -contra quienes los intelectuales elaboraban sus críticas- reprimieron la discusión de temas de índole política, tanto en los

medios de comunicación como incluso en las universidades.

La literatura ha llenado el vacío resultante. Porque, por razones que es fácil adivinar, la literatura no se ha visto sometida a un control tan rígido y ha podido por tanto ocuparse libremente de temas que eran impensables en los diarios o en las aulas. Los poemas y las novelas raramente eran censurados. ¿Por qué lo hubieran sido en países con porcentajes enormes de analfabetos, donde a menudo los propios gobernantes eran y siguen siendo de una ignorancia crasa? De este modo la literatura pasó a relevar a otras disciplinas y actividades como medio de investigación de la realidad y como instrumento de agitación social.¹⁴⁰

Fue así como empezó a generarse un fenómeno curioso: los lectores leían literatura -e incluso hoy día- buscando en los textos valores no inherentes a la literatura -con todo y que ésta se sirva de ellos-. Mario Vargas Llosa explica muy bien esta situación: "En el Perú, y en otros países de América Latina, ser un escritor significa, primera, y a menudo únicamente, una responsabilidad social. Al mismo tiempo, y a veces antes, que una obra de arte, se espera del escritor una acción política."¹⁴¹

Esta situación ha incluso llegado hasta el extremo lamentable -lamentable desde el punto de vista de la literatura, claro está- de que algunos "críticos" -quienesquiera que éstos sean, sin importar los medios de comunicación de que se valgan para divulgar sus ideas-, al elaborar una valoración del trabajo literario de los escritores, mezclan en sus juicios valores extraliterarios. Por citar un ejemplo, Emmanuel Carballo señala que a "...Paz lo definían como poeta europeo con veleidades trotskistas; a Arreola lo cosificaban como saltimbanqui dedicado a dar en sus textos inútiles piroetas éticas, ontológicas y metafísicas; a Rulfo no se le perdonaban sus ataques a la reforma agraria, cuyos errores señalaba explícitamente..."¹⁴²

140 Mario Vargas Llosa, "La utopía arcaica", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, Núm. 220, enero de 1982, p. 2.

141 *Ibid.*

142 Emmanuel Carballo, "El escritor y su compromiso", *Revista de la Universidad de México*, Vol. XXXV, Núm. 1, septiembre de 1980.

Esta situación pone de manifiesto que la literatura ha sido leída como un sustituto de textos históricos, políticos, sociológicos, filosóficos e incluso de teoría política. No es la intención de estas páginas descalificar la validez de leer la obra literaria en esos términos. Lo que sí se desea destacar es lo riesgoso que resulta confiar en lo mostrado en textos -obviamente literarios- que no poseen la metodología y el rigor objetivo de las disciplinas antes señaladas.

Para muestra de esa confianza que incluso hoy día se tiene sobre la veracidad de la obra literaria como reflejo de su sociedad y tiempo histórico, puede señalarse, a título de ejemplo, la siguiente opinión, expresada por el escritor uruguayo Eduardo Galeano:

Las obras "de ficción", que les dicen, suelen revelar más eficazmente que las de "no ficción" las dimensiones ocultas de la realidad (...) Ningún estudio sociológico nos enseña más sobre la violencia en Colombia que la breve novela de García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*, donde, si no recuerdo mal, no suena ni un balazo, y *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa, radiografía la violencia en el Perú más a fondo que cualquier tratado sobre el tema.¹⁴³

A propósito de esta situación, Mario Vargas Llosa opina:

El reino de la subjetividad se convirtió en América Latina en el reino de la objetividad. La ficción reemplazó a la ciencia como instrumento de descripción de la vida social y nuestros mejores profesores de la realidad fueron esos soñadores: los literatos... esta situación encierra también multitud de peligros. La función de la literatura puede verse sustancialmente distorsionada si los textos de creación se leen sólo o principalmente como medios de conocimiento social o instrumentos de educación y agitación política.¹⁴⁴

Como resulta evidente -y permítase seguir manejando aquí la idea rectora del presente

¹⁴³ Eduardo Galeano, "Diez errores o mentiras frecuentes sobre literatura y cultura en América Latina", *Revista de la Universidad de México*, Vol. XXXV, Núm. 1, septiembre de 1980.

¹⁴⁴ Mario Vargas Llosa, "La utopía arcaica", *art. cit.*, p. 2. El subrayado es mío.

trabajo de tesis- esta actitud refleja la valoración 'distorsionada' que con frecuencia se hace de la obra literaria -y que quede claro que no se está descalificando el enfoque sociológico del análisis literario-. El mismo Vargas Llosa, al ser cuestionado sobre la validez de los juicios que la literatura ofrece sobre el contexto histórico en que fue gestada, e incluso como explicación de su tiempo, dice: "...el testimonio que da la literatura sobre la realidad es un testimonio profundamente tendencioso y falaz, puesto que la verdadera literatura -aquella en donde hay creación-, es una literatura en la que hay un elemento que el creador ha añadido a lo que ha tomado de lo real."¹⁴⁵

Para evitar equívocos, hay que aclarar que aquí, en esta superficial disquisición, no se está cuestionando la dimensión social, política o filosófica del texto literario. Lo que trata de hacerse notar es que a partir de estos valores no es posible determinar una cuestión que acaso para otras disciplinas sea intrascendente, pero que a la literatura le es fundamental: ¿qué es lo que hace que un determinado número de palabras, dispuestas en cierto orden y fijadas en papel, publicadas en forma de libro o folleto, sean eso, y no otra cosa, que suele denominarse *literatura*?

En páginas anteriores se había señalado que todo lo que sucede en un texto "...no es, desde el punto de vista referencial (real), literariamente, nada; 'lo que pasa' es sólo el lenguaje, la aventura del lenguaje."¹⁴⁶ Es decir, que lo que a fin de cuentas ocurre en todo poema, en todo ensayo, cuento, crónica o novela es una determinada organización de las palabras.

Volviendo al concepto central del presente trabajo de tesis -el concepto de 'distorsión' en la novela estudiada-, debe señalarse que es por medio de la evidente dimensión estética que se -y permítase aquí el empleo de un término anómalo, es decir 'distorsionado'- que se 'des-distorsiona' la apreciación de *La ciudad y los perros*, ya que, por encima de su innegable

¹⁴⁵ Mario Vargas Llosa, *Semana del autor*, op. cit., p. 66.

¹⁴⁶ Roland Barthes. *apud* Oscar Tacca, op. cit., pp. 12-13.

valor sociológico, histórico, se la restituye, felizmente, a su territorio natural: la literatura.

BIBLIOGRAFIA

LIBROS:

ALTHUSSER, LOUIS, *La filosofía como arma de la revolución*, [Traducción de Oscar del Barco, Enrique Román y Oscar I. Molina], 8a. ed., Cuadernos de Pasado y Presente, No. 4, México, 1977.

ARMAS Marcelo, J. J., *Vargas Llosa, El Vicio de Escribir*, Ediciones Temas de Hoy (Colección Hombres de Hoy, núm. 25), España, 1991.

BOLDORI de Baldussi, Rosa, *Vargas Llosa: un narrador y sus demonios*, Ed. Fernando García Cambeiro (Colección Estudios Latinoamericanos), Buenos Aires, 1974.

BOURNEUF, Roland, Réal Ouellet, *La novela*, [trad. castellana y notas suplementarias de Enric Sullà], 5a. ed. en español, Ariel, S.A., (Colección Letras e Ideas), Barcelona, 1989.

CANO Gaviria, Ricardo, *El Buitre y el Ave Fénix, Conversaciones con Mario Vargas Llosa*, Anagrama, Barcelona, 1972.

COROMINAS, J., *Diccionario crítico Etimológico de la Lengua Castellana*, vol. III, Gredos, Madrid, 1954.

DICCIONARIO de la Lengua Española, Real Academia, 19a. ed., Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1970.

DICCIONARIO Enciclopédico E.D.A.F., tomo 3, Ediciones E.D.A.F., Madrid, 1966.

DICCIONARIO Enciclopédico Hispano-Mexicano, Plaza & Janés editores,

Barcelona, 1980.

DICCIONARIO Enciclopédico Salvat Universal, tomo 8, 17a. ed., Salvat editores, Barcelona, 1986.

ENCICLOPEDIA del Idioma, tomo 2, 2a. reimpression, Ed. Aguilar, México, 1982.

ENCICLOPEDIA Didáctica Universal VOX 4, tomo 2, 2a. ed., Ediciones Bibliograf S.A., Barcelona, 1982.

FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*, [traducción de Aurelio Garzón del Camino], 15a. ed., Siglo Veintiuno Editores, México, 1991.

GRAN Diccionario Enciclopédico Durvan, Ediciones Durvan, Bilbao, 1981.

GÓIRALDES, Ricardo, *Don Segundo Sombra* [Edición crítica de Paul Verdevoyc, coordinador], Colección Archivos, México, 1988.

LUCHTING, Wolfgang A., *Pasos a desnivel. Ensayos*, Monte Avila Editores C. A., Venezuela, 1971.

MARIO Vargas Llosa, Edición de José Miguel Oviedo, 1a. reimpression, Ed. Taurus (Serie *el escritor y la crítica*), Madrid, 1986.

MARIO Vargas Llosa, *Estudios Críticos*, [Charles Rossman y Alan Warren Friedman, coordinadores], 1a. ed. española, Ed. Alhambra, Madrid, 1983.

MARTIN, José Luis, *La narrativa de Vargas Llosa, acercamiento estilístico*, Ed. Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos, 206), Madrid, 1974.

MÉTODOS de Estudio de la Obra Literaria, [Coordinación de José María Díez Borque], 1a. reimpression, Ed. Taurus, España, 1989.

OVIDEO, José Miguel, *Mario Vargas Llosa: La Invención de una Realidad*, Barral Editores (Breve Biblioteca de Respuesta), Barcelona, 1970.

PAREDES, Alberto, *Las voces del relato*, U. Veracruzana, México, 1987.

PEREIRA, Armando, *La concepción literaria de Mario Vargas Llosa*, U.N.A.M., (Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios), México, 1981.

POUILLON, Jean, *Tiempo y novela*, [versión castellana de Irene Cousin], Paidós,

Buenos Aires, 1970.

SEMANA del autor: Mario Vargas Llosa, Ediciones Cultura Hispánica, (Instituto de Cooperación Latinoamericana), Madrid, 1985.

TACCA, Oscar, *Las voces de la novela* [3a. ed. corregida y aumentada], Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), Madrid, 1989.

VARGAS Llosa, Mario, *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, [1a. reimpresión], Ed. Seix Barral (Biblioteca Breve), México, 1992.

VARGAS Llosa, Mario, *El pez en el agua, Memorias*, Seix Barral, (Biblioteca Breve), México, 1993.

VARGAS Llosa, Mario, *La ciudad y los perros*, [2a. reimpresión en México], Ed. Seix Barral (Colección Biblioteca Breve), México, 1985.

VARGAS Llosa, Mario, *La novela*, Ed. América Nueva, Argentina, 1974.

VARGAS Llosa, Mario, *La orgia perpetua, Flaubert y Madame Bovary*, [1a. reimpresión en Biblioteca de Bolsillo], Seix Barral, (Biblioteca Breve), México, 1989.

WELLEK, René, y Warren, Austin, *Teoría Literaria*, [versión española de José ma. Gimeno, prólogo de Dámaso Alonso], 4a. ed., Ed. Gredos, (Biblioteca Románica Hispánica, I. Tratados y Monografías, 2), Madrid, 1985.

ARTICULOS:

ARMAS Marcelo, Juan Jesús, "Secrecy: a structural concept of The Time of the Hero", *World Literature Today*, vol. 52, winter, 1978.

ARRIGOTTIA, Luis de, "Machismo: folklore y creación en Mario Vargas Llosa", en *Sin Nombre*, vol. 3, No. 4, julio-septiembre de 1983.

CARBALLO, Emmanuel, "El escritor y su compromiso", *Revista de la Universidad de México*, vol. XXXV, núm. 1, septiembre de 1980.

CASTAÑEDA, Belén S., "Mario Vargas Llosa: el novelista como crítico.", en *Hispanic Review*, vol 58, No. 3-4, 1990.

DAVIS, Mary E., "*Dress Gray y La ciudad y los perros*: el laberinto del honor." en *Revista Iberoamericana*, vol. 7, No. 116-117, julio-diciembre de 1981.

DAVIS, Mary E., "The Haunted Voice: Echoes of William Faulkner in García Márquez, Fuentes, and Vargas Llosa", en *World Literature Today*, vol. 59, 1985,

FORTSON, James R. "Cara a cara con Vargas Llosa", en *Eros*, No. 3, septiembre de 1975.

GALEANO, Eduardo, "Diez errores o mentiras frecuentes sobre literatura y cultura en América Latina", *Revista de la Universidad de México*, vol. XXXV, núm. 1, septiembre de 1980.

GREGORY, S., "Review of *La narrativa de Vargas Llosa: acercamiento estilístico*, by José Luis Martín", en *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 53, No. 3, julio de 1976.

HANCOCK, Joel, "Animalization and Chiaroscuro Techniques: Descriptive Language in *La ciudad y los perros* [*The city and the dogs*]", en *Latin American Literary Review*, vol. 4, No. 7.

HANCOCK, Joel, "El jardín zoológico de Mario Vargas Llosa: aproximación estilística a *La ciudad y los Perros*", en *Explicación de textos literarios*, vol. 1, 1977-78.

KULIN, Katalin, "Review of *El problema de la humillación en las novelas de Mario Vargas Llosa*, by Haraszti Zsuzsa", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 326-327, agosto-septiembre de 1977.

MAGNARELLI, Sharon, "*The Time of the Hero: Liberty Enslaved*", en *Latin American Literary Review*, vol. 4, No. 8, primavera-verano de 1976.

MORAN, Carlos Roberto, "Periplo de Vargas Llosa", en *Plural*, vol. 15, No. 173.

OMAHÑA, Balmiro, "Ideología y texto en Vargas Llosa: sus diferentes etapas", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. XIII, núm. 25-26, 1987.

PACHECO, José Emilio, "Mario Vargas Llosa, el sentido y la razón de la novela", en *La cultura en México, suplemento de Siempre!*, No. 107, 4 de marzo de 1964.

SOLARES, Ignacio, "Entrevista con Mario Vargas Llosa", en *Vuelta*, No. 67, junio de 1982.

VALLE, Miguel, "Ironía e identidad en Mario Vargas Llosa", *Ibero-Americanisches Archiv*, vol. 4, núm. 3, 1978.

VARGAS Llosa, Mario, "En el país de las mil caras", *Vuelta*, Vol. 8, No. 87, febrero de 1984.

VARGAS Llosa, Mario, "La utopía arcaica", *Sábado* (suplemento dominical de *Unomásuno*), núm. 220, enero de 1982.

ZAVALETA, Carlos E., "La obra inicial de Vargas Llosa", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 444, junio de 1987.