



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

El espacio urbano
En la novela de Mario Vargas Llosa
La ciudad y los perros.

T E S I S

Que para obtener el título de:

Licenciado en Lengua y
Literaturas Hispánicas

PRESENTA:

Manuel Alejandro Sánchez Suárez

Asesora: Dra. Mónica Quijano Velasco

MÉXICO, D.F. 2013





Universidad Nacional
Autónoma de México

Biblioteca Central

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM



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.

*Para mi madre, Yolanda; para Alicia y Norma,
con total gratitud.*

Para Evana.

Y si algún mérito espero y reclamo que me sea reconocido es el de meter toda mi sangre en mis ideas [...] Otra vez repito que no soy un crítico imparcial y objetivo. Mis juicios se nutren de mis ideales, de mis sentimientos, de mis pasiones.

José Carlos Mariátegui. Lima, 1928

Índice

Introducción:

El espacio urbano en <i>La ciudad y los perros</i>	5
Consideraciones preliminares	8

Capítulo I:

La construcción del espacio urbano en <i>La ciudad y los perros</i>	13
El espacio urbano como resultado de la descripción	14
El espacio generado por la dinámica de la narración	24
La construcción de la espacialidad mediante la referencia extratextual	30

Capítulo II:

La significación del espacio urbano en <i>La ciudad y los perros</i>	40
El concepto de imaginario urbano	41
Lima desde una perspectiva histórica	47
El espacio significado	51
La ciudad significada I	52
La ciudad significada II	63
La ciudad significada III	68

Capítulo III:

¿Una interpretación de la ciudad?	73
La fealdad como interpretación	77
La ciudad novelada y su fealdad	81
La particularidad del espacio escolar	87

Conclusiones	92
--------------	----

Bibliografía	97
--------------	----

Introducción:

El espacio urbano en *La ciudad y los perros*

La recepción crítica de *La ciudad y los perros* (1962) del escritor peruano Mario Vargas Llosa (1936) se ha orientado en dos direcciones fundamentales: la primera se enfoca en las características formales de la novela, mientras que la segunda está centrada en su argumento; en ambos casos, no obstante, la perspectiva de la crítica no ha trascendido la obra, es decir, la sustrae del contexto social y cultural en el que está insertada tanto ella misma como su autor.

Por un lado, se ha señalado que *La ciudad y los perros* es un punto de partida en la renovación de la novelística de Hispanoamérica, renovación que se produce, y que se observa con gran nitidez en esta obra, mediante la asimilación y apropiación de diversas técnicas narrativas provenientes de la literatura norteamericana y de la europea (Castro-Klaren, 1988, 32); por otro lado, se ha intentado determinar si se trata de una novela policiaca o no, si comparte elementos de la novela de formación, o si en ella confluyen ambos tipos (Agüero, 1965).

Sin embargo considero que no se ha dado mayor atención al hecho de que *La ciudad y los perros* representa también una renovación en la narrativa hispanoamericana debido al espacio donde está situada su acción, esto es, la ciudad. La novela de Vargas Llosa no sólo es parte de una nueva forma de narrar, lo que se denominó como el boom, sino que también es parte de la nueva narrativa urbana. Cabe matizar esta afirmación, señalando que la ciudad como espacio narrativo ha estado siempre presente, es decir, ha funcionado como “telón de fondo” en la literatura de la región desde su origen mismo (basta recordar *El Periquillo Sarniento*), pero es en esta nueva narrativa donde la ciudad se problematiza, deja de ser

mera escenografía, para convertirse en un elemento significativo que busca explicarse, entenderse.

Indudablemente esta problematización de la ciudad en la narrativa obedece al proceso que vivieron los principales centros urbanos de América Latina entre 1940 y 1960, proceso motivado por su desarrollo económico y que terminó por modificar tanto sus dimensiones como las relaciones sociales establecidas entre sus habitantes. *La ciudad y los perros*, en ese sentido, es una obra literaria significativa porque puede analizarse como una consecuencia, como un eco artístico de la transición del campo a la ciudad que los países latinoamericanos experimentaron.

Vargas Llosa nos lleva, en una ciudad, Lima, a un Colegio Militar y, ahí, en las relaciones humanas, nos descubre que la violencia no sólo está donde aparentemente se había localizado hasta ahora, en la selva, en las minas, en los latifundios, es decir, donde era más descarnada y visible, sino también en los lugares más inesperados: en el centro mismo de la ciudad descubrimos la selva [...] Es una prueba más de que los jóvenes novelistas latinoamericanos han empezado a hacer la novela de la ciudad –una ciudad que se hace cada vez más compleja a medida que Latinoamérica se desarrolla– y han abandonado la novela rural, que ya parece agotada (Agüero, 63)

De esta forma, resulta pertinente llevar a cabo un análisis de *La ciudad y los perros* con el objetivo de mostrar en qué medida el espacio urbano está presente en ella, cómo interactúa con los personajes y sus acciones, con el sentido global de la obra y cómo se relaciona con su temática, pero también cómo es problematizado, de qué manera es construido y significado; cómo detrás de esta novela, subyace otra, urbana, que está estrechamente relacionada con el contexto socio-cultural en el que se produce.

Las diferentes zonas de la ciudad capital, sus particulares configuraciones culturales, su problemático e intrincado crecimiento, la complejidad de sus instituciones, reproducen en el espacio urbano los abismales contrastes de un país que, ahora sí, parece tener conciencia de sí mismo, pues su existencia azarosa y problemática se ha instalado en el centro mismo de su macrocefálica organización [...] Las correlaciones que pueden establecerse entre los procesos de la ciudad y la conciencia de ella, a partir de la narrativa, se justifican no sólo por las características inherentes al relato literario, sino

también por la antigua y sostenida tradición mimética de la narrativa peruana y su acendrado compromiso con la problemática del país (Vidal, 18-19)

Esta investigación está dividida en tres partes: en la primera se expondrá el mecanismo de construcción del espacio urbano en la novela, esto es, las diversas herramientas discursivas utilizadas por el autor para producir, hablando en términos de narratología, el *efecto de sentido* de la ciudad; en esta parte, se observará también que la construcción de la ciudad está profundamente relacionada con los demás elementos de la narración, los personajes y sus acciones, que mediante éstos, la ciudad se hace presente en la novela; en la segunda parte se verá cómo este espacio ya construido adquiere una significación mediante el vínculo que tiene con las conductas y la psicología de los personajes, cómo la espacialidad no sólo es ocupada sino también *vivida* por ellos y cómo esta “vivencia del espacio” implica una significación del espacio, un “imaginario”, una imagen mental construida a partir de cualidades y valores asociados al espacio físico, interiorizada en los personajes y que determina en cierta forma sus acciones y su personalidad, e influye, por lo tanto, en el desarrollo del argumento; finalmente, la tercera parte tiene como objetivo analizar el espacio urbano, una vez construido y significado en la novela, en relación con el contexto extratextual, es decir, cómo *La ciudad y los perros*, desde la perspectiva espacial, se relaciona con otras obras que buscan dar cuenta de la ciudad real, Lima, explicar y entender su transformación, en particular con el ensayo de Sebastián Salazar Bondy (1924-1965) *Lima la horrible* (1964).

En la primera parte, la espacialidad será abordada desde la teoría narratológica, esto es, como un *efecto de sentido* producido por el texto literario, ya sea directamente mediante la descripción o a través de la interacción con el resto de estructuras narrativas (tiempo, personajes y acciones). En la segunda parte, el sustento teórico del análisis es el concepto de *imaginario urbano* vinculado a la sociología, de tal manera que

el espacio será concebido como una representación mental del espacio narrativo presente en el interior de los personajes y revelada mediante sus acciones.

Antes de comenzar, es necesario establecer una serie de coordenadas, situar el espacio urbano en la novela de Vargas Llosa, hablar un poco las características formales y del argumento de la obra, con el afán de hacer más claro para el lector de este trabajo el desarrollo y la exposición del análisis posterior.

Consideraciones preliminares

Lo primero que se debe señalar es que *La ciudad y los perros* está construida por medio de un sistema dialógico compuesto por dos entidades claramente distintas. En un nivel temporal, existe un movimiento alternado entre un presente y un pasado, en el presente se sitúan las acciones del colegio, el robo del examen de química, el descubrimiento del robo, la consigna de la sección, la delación del culpable, el asesinato del delator, la investigación y el fin del curso escolar; en el pasado se da cuenta de las vidas de cada uno de los cadetes de la sección antes de su ingreso al Colegio Militar Leoncio Prado. En un nivel espacial, existe la alternancia entre la escuela, recinto cerrado y apartado, en la periferia, y la ciudad, el centro urbano.

Ahora bien, los niveles temporal y espacial también están vinculados, correspondiendo el tiempo presente al espacio del Colegio Militar y el tiempo pasado a la ciudad. Es un sistema dialógico porque los dos elementos, en los dos niveles, se contrastan pero al mismo tiempo se implican; esto es, mientras que el presente es distinto al pasado y es en el presente donde las acciones principales ocurren, los personajes –motores de las acciones- adquieren profundidad psicológica mediante la evocación del pasado individual y gracias a este pasado es posible visualizar la

complejidad significativa de su conducta en la escuela. De la misma forma, al ir del colegio a la ciudad, espacios cerrados y abiertos, no sólo en el pasado, sino también en el presente, los fines de semana cuando no son consignados, los personajes son capaces de mostrar lo elaborado de su personalidad, las diversas “caras” que tienen y que también son determinantes para tratar de entender el sentido de sus acciones.

La oposición entre el recinto cerrado que es el colegio, con la ciudad abierta, es condición inherente a la novela. Sólo que de lo cerrado sale una luz nocturna que se difumina por la ciudad que permanece entre las brumas. Es el microcosmos el que aparece definido con todo detalle, mientras que aquello que aparece concebido como mejor, la ciudad con sus encantos, es, sobre todo, una fuente de contraste [...] La ciudad en la novela de Vargas Llosa, ese bien añorado, no es descrita con tanta precisión como el infierno de la vida en el Colegio Militar (Martos, XXV-XXVI)

A pesar de esta relación dialógica entre la ciudad y el colegio, en cuanto a entidades espaciales, se observa un desequilibrio tanto en su construcción como en su presencia. Es importante señalar que dada quizá su amplitud, como espacio abierto, su configuración como imagen, como efecto de sentido, es menos detallada que la imagen de la escuela. Tomando la totalidad de la obra, el espacio escolar está más definido, es una imagen con más *nitidez*, es un efecto de sentido más fuerte.

La novela está dividida en dos partes y un epílogo, las dos partes constan de ocho capítulos y tanto los capítulos como el epílogo se construyen por medio de secuencias independientes que pueden situarse en los distintos tiempos y espacios de la novela. En la primera parte existe un flujo regular entre la ciudad y el Colegio Militar, alternando de manera equilibrada, las secuencias de acciones que ocurren en cada uno de los espacios, incluso existen capítulos que se desarrollan completamente en la urbe y otros en el recinto escolar pero siempre observando esa alternancia regular. En la segunda parte este equilibrio desaparece, la ciudad sólo se mantiene presente mediante el monólogo del Jaguar. Las acciones del

tiempo presente y del Colegio Militar cobran mayor relevancia y desplazan al pasado y a la ciudad.

Si bien existen tres personajes centrales en la novela, Ricardo Arana (el esclavo), Alberto Fernández (el poeta) y el Jaguar -mediante los cuales la ciudad puede surgir como espacialidad- esta construcción depende en mayor medida de la evocación del pasado del Poeta y del Jaguar. Es posible decir, incluso, que el único personaje que en el tiempo presente se traslada y, por lo tanto, produce la imagen de la ciudad, es Fernández. En el pasado, gracias a la evocación, el espacio urbano también se construye, pero es el deambular del Poeta el origen de la ciudad en el tiempo presente.

Quiero decir con esto que la vida de la ciudad, la del espacio extramuros afluye con su historia y sus problemas al recinto colegial. Toda la historia principal de la novela y las historias a ella asociadas en la vida de los muchachos de trece a dieciséis o diecisiete años, se van tejiendo sobre un cañamazo de hilos que se trenzan entre los dos círculos concéntricos (García de la Concha, LXVIII)

Los contrastes son evidentes, las acciones del pasado, el crecimiento de cada uno de los tres personajes centrales, difiere de sus acciones en el presente; el Poeta actúa, además, de una forma muy diferente dentro del Colegio Militar, donde suele comportarse de manera indiferente para defenderse, y fuera, en la ciudad, donde vaga. Pero de la misma forma en que estos dos niveles (temporal y espacial) se contrastan, también se conjugan en la personalidad de los protagonistas, de donde nace su complejidad psicológica. Sin embargo, ya en un plano global, en el sentido de la novela, la ciudad y la escuela, como el presente y el pasado, confluyen, revelan, a partir de una historia de muchas historias, un mismo fenómeno: la violencia, tema principal de *La ciudad y los perros*.

La vida del Colegio Militar está signada por la violencia, las relaciones entre los superiores y los alumnos se sustentan en jerarquías, y en los vínculos entre los alumnos también se reproduce ese fuerte orden jerárquico que se manifiesta en el ejercicio de la violencia de unos, o de

uno, como el Jaguar, sobre los otros, o el otro, el Esclavo. El machismo se declara como el valor de una sociedad escolar y militar violenta.

La muerte del Esclavo evidencia cómo éste se halla fuera de dicha sociedad, pero también, y es aquí donde se vinculan ambos espacios, la escuela y la ciudad, el presente y el pasado, se encuentra marginado de la sociedad civil, de la Lima que lo repele, que lo hace anhelar su ciudad de origen, que ejerce la violencia, a través de su padre, sobre él.

En la ciudad, el Jaguar asimila la violencia que le permitirá sobrevivir. En su monólogo se asiste al crecimiento de un individuo en una sociedad agresiva, al aprendizaje de la violencia, ya para ganar algunos soles, cuando aún vivía con su madre y visitaba a Teresa, ya para literalmente subsistir, una vez fuera de casa. En el otro espacio, en la escuela, en el presente, el Jaguar domina gracias a esa violencia que ha absorbido, que se ha convertido en parte de él y que incluso lo denomina; en toda la novela no se sabe nunca su nombre, únicamente su apodo, otorgado en razón de su forma de pelear.

La ciudad y el colegio, si bien no están en lucha entre sí, no son dos mundos que están en contradicción irreconciliable, en todo caso son dos formas de manifestación diferentes de la sociedad, pues el mundo “abierto” de los civiles, difiere del mundo “cerrado” del ejército. Su ley fundamental, la ley del más fuerte, es idéntica, pero mientras en la sociedad civil se verifica a través de engranajes más complicados, en el colegio se presenta en una forma más pura, más directa, limitándose a la subordinación y superioridad, explícitamente estipulada a base del rango y de la fuerza física, de la brutalidad (Bikfalvy, 108)

El Colegio no aparece como una entidad aislada de las convulsiones que agitan al cuerpo social: es sólo su símbolo o su metáfora. El mal se declara dentro de los muros del Leoncio Prado, pero sus raíces provienen de afuera, desde la Ciudad. La impostura comienza en el seno de las familias de muchos de estos adolescentes: ellas también están atrapadas en la red de sus propias contradicciones (Oviedo, XLIII)

En cuanto al Poeta, en sus acciones, en su ir y venir de la ciudad al Colegio, en su presente y en su pasado se observa una forma más elaborada, menos evidente, de violencia, o una de sus formas: la apariencia, o como

Oviedo la denomina, la impostura, la mentira. La personalidad de Alberto Fernández está marcada por esa impostura que lo ha ayudado a sobrevivir tanto en la ciudad, en su infancia, como en su adolescencia, claro ejemplo es su relación con Teresa, como en el Colegio Leoncio Prado, donde “se hace el loco” para evadir o evitar la violencia directa, física, que predomina.

Los espacios, la ciudad y el Colegio, coadyuvan a elaborar ese cuadro amplio de una sociedad que se organiza en torno al ejercicio de la violencia. En ella, en la violencia, ambos espacios confluyen, como en los personajes, y es gracias a su contraste, como espacio abierto y cerrado, que se manifiesta los diversos rostros, las diversas formas de ésta.

Cabe señalar que esa violencia que rige a la obra en su temática, también condiciona la configuración de los espacios. En la descripción, mecanismo fundamental de producción de espacialidad, los términos descriptivos se despliegan en una serie de componentes pero cuyas cualidades se resaltan a partir de una perspectiva negativa, muestran fealdad, suciedad, deterioro. Estas cualidades son las que generan la atmósfera de frialdad, agresividad y violencia que acompañan a los espacios, que los configuran.

La representación de la “realidad” que el término realismo crítico supone, ofrece en el caso de *La ciudad y los perros*, un mundo narrativo localizado temporalmente en los años cincuenta del siglo XX –la mención de Manuel Odría trae la evocación de su “ochenio” de gobierno- y espacialmente en Lima –la segunda palabra del título de la novela, “ciudad”, alude a ella. Este mundo es construido “negativamente” en todas sus instancias narrativas importantes: los objetos descritos, los personajes, las acciones de estos personajes y los sentimientos y emociones que ellos experimentan (Morales, 90)

En el mismo sentido tiene que ser vista la descripción que la novela trae de las emociones de los personajes, la descripción del impacto que este mundo, así pintado como deficiente, degradado, vil, obscuro y animalizado, produce en ellos. Pues la novela *La ciudad y los perros* no sólo pinta este mundo, sino también su forma de ser vivenciado, vinculando con ello la estética de lo feo, desde el punto de vista de la construcción del mundo representado, con la estética del efecto que produce en los personajes (Morales, 98)

Capítulo I:

La construcción del espacio urbano en *La ciudad y los perros*¹

Desde la perspectiva narratológica, al interactuar con el lector, el texto produce un efecto de sentido, una ilusión de realidad intangible pero que puede ser lo suficientemente potente como para generar experiencias, sensaciones, “vivencias” en el receptor. Siguiendo esto, la ciudad en *La ciudad y los perros* es un efecto de sentido, es decir, una imagen producida en el lector por el texto a partir su interacción durante el desarrollo de la lectura.

En este capítulo se llevará a cabo el análisis del espacio urbano de la novela de Vargas Llosa en su constitución como efecto de sentido. Dicho análisis está estructurado a partir de las principales estrategias narrativas utilizadas por el autor para producir la espacialidad, las cuales determinarán la manera en la cual la ciudad se produce en el lector como una ilusión, como una “vivencia”. De esta manera, se han establecido en este capítulo tres apartados: el primero se enfoca en la descripción como herramienta fundamental para la generación del espacio; en el segundo se observará que el espacio urbano también se produce por la unión, por el funcionamiento coordinado de la acción, los personajes y el tiempo, elementos estructurales esenciales en la narración; finalmente, en el último, se busca mostrar en qué medida la referencia extratextual, a partir del uso de los diversos nombres propios que apelan a la experiencia urbana real del lector, es también un mecanismo que produce espacialidad.

¹ Cabe señalar que en este capítulo sólo se utilizará una serie definida de fragmentos bastante representativos y concretos que buscan, antes que nada, ejemplificar de la mejor forma cada una de las estrategias principales de producción espacial en la obra. Esta serie contiene un número pequeño de ejemplos y puede dar la impresión de un análisis no suficientemente exhaustivo, teniendo en cuenta la extensión de la novela, sin embargo, resulta oportuno mencionar que cada estrategia es utilizada en diversos momentos de la narración, razón por la cual he considerado que cada uno de los ejemplos puede generalizarse.

El espacio urbano como resultado de la descripción

Para poder establecer una definición de la descripción acorde al objetivo de este trabajo, esto es como mecanismo para producir la espacialidad y al mismo tiempo para comenzar con el análisis de la novela, es útil enfocarse en su primer capítulo.

Independientemente de que la novela esté determinada por un constante cambio temporal y espacial, es decir, por un salto regular de un presente donde se desarrolla el argumento de la novela a un pasado donde los personajes se visualizan antes de su llegada al Leoncio Prado, así como de un espacio escolar a un espacio urbano, y que estos saltos se reproducen en cada capítulo, es posible visualizar el primero de ellos como una unidad narrativa. Esta unidad narrativa del primer capítulo se sustenta en la relación que une a los cinco apartados que lo componen a partir de la interacción entre narración y descripción.

Existe en el primer capítulo un contraste muy claro, mientras que los primeros tres apartados, así como el quinto son fundamentalmente narrativos, es decir existe un avance cronológico, un conjunto de acciones que ponen en marcha el desarrollo del argumento, tanto en el tiempo presente de la obra como en el pasado, el cuarto apartado interrumpe este avance. La descripción que abre el cuarto apartado, donde se da cuenta del barrio mirafloresino donde vive Alberto Fernández, por su longitud y su exhaustividad, produce la impresión de una pausa, de un detenimiento total en el flujo de las acciones y, por lo tanto, también en el flujo cronológico de la narración.

La descripción tiene una función dilatoria cuando retarda un acontecimiento de la diégesis; indicativa si sirve para connotar indirectamente la psicología de un personaje; demarcativa, cuando señala la articulación y mide el ritmo de la historia, abriendo o cerrando, por ejemplo, una secuencia o un episodio. (Marchese, 26)

Esta interrupción tanto en el espacio del colegio, el presente del argumento, como en el espacio de la ciudad, en pasado enfocado en la relación de la vida del Poeta, generan tensión en el lector, pues por un lado lo sustrae de la acción del robo del examen y por el otro juega con la expectativa respecto a lo que el cuarto apartado comenzará a narrar. Además de esto, la descripción del cuarto apartado, situado a casi a la mitad del capítulo, marca un ritmo en él, como lo marcaría en la música la alternancia de silencios y notas.

La calle Diego Ferré tiene menos de trescientos metros de largo y cualquier caminante desprevenido la tomaría por un callejón sin salida. En efecto, desde la esquina de la Avenida Larco, donde comienza, se ve dos cuadras más allá, cerrando el otro extremo, la fachada de una casa de dos pisos, con un pequeño jardín protegido por una baranda verde. Pero esa casa que de lejos parece tapiar Diego Ferré pertenece a la estrecha calle Porta, que la cruza a aquélla, la detiene y la mata. Entre Porta y la Avenida Larco, fragmentan a Diego Ferré otras dos calles paralelas: Colón y Ocharán. Luego de atravesar Diego Ferré terminan súbitamente, doscientos metros al Oeste, en el Malecón de la Reserva, una serpentina que abraza Miraflores con un cinturón de ladrillos rojos y que es el límite extremo de la ciudad, pues ha sido erigido al borde de los acantilados, sobre el ruidoso, gris y limpio mar de la Bahía de Lima. Encerradas entre la Avenida Larco, el Malecón y la calle Porta, hay media docena de manzanas: un centenar de casas, dos o tres tiendas de comestibles, una farmacia, un puesto de refrescos, un taller de zapatería (semioculto entre un garaje y un muro saliente) y un solar cercado donde funciona una lavandería clandestina. Las calles transversales tienen árboles; Diego Ferré no. Todo en ese sector es el dominio del barrio. El barrio no tiene nombre (28)²

Sin embargo, teniendo en mente este primer capítulo de la novela, no es únicamente el contraste entre el movimiento y la quietud lo que distingue a la narración de la descripción, sino también el contraste entre la acción y el espacio. Mientras que la narración es la forma discursiva que produce la sensación de avance cronológico a partir de las acciones de los personajes, la descripción es la forma discursiva utilizada para dar cuenta de los espacios donde las acciones tienen cabida, es la herramienta principal para

² Al momento de citar la novela, sólo se hará referencia al número de la página pues resulta obvio y, por la misma razón, inútil mencionar a su autor.

producir dichos espacios (Pimentel, 7) En este caso, la descripción del cuarto apartado sirve para generar, para producir el efecto espacial del barrio de Miraflores donde tendrán cabida las acciones de Alberto Fernández.

La cualidad más importante de la descripción es la equivalencia que establece entre un término, en este caso el barrio que no tiene nombre, y una secuencia de elementos a través de la cual dicho término descriptivo se expande. Si se observa con atención, el fragmento citado es un largo listado de elementos que, por la equivalencia, se conjugan y forman las diversas partes en las que el barrio está estructurado.

No obstante, tanto el término descriptivo como los elementos listados de la expansión forman parte, semánticamente, del campo espacial. El barrio sin nombres equivale a un conjunto de calles determinadas, las cuales sirven para estructurar el listado, pues a partir de ellas se distribuyen las casas y los negocios, los árboles y los límites de ese término descriptivo expandido.

De esta forma, la ilusión espacial se genera a partir de tres elementos contenidos en la descripción: en primer lugar el término descriptivo que conceptualmente ya contiene el espacio, el barrio sin nombre; en segundo lugar el conjunto de elementos puestos en equivalencia con el término barrio; finalmente la organización de estos elementos, pues el listado, atendiendo a la organización producida por las calles en la distribución de las casas y los negocios, está ordenado a partir de un modelo, de un sistema; este sistema que organiza el despliegue textual del término corresponde al modelo de organización del “mundo real”, es decir, concuerda con la forma en que el lector visualiza y ordena el mundo que lo rodea, el espacio que habita.

Esto último es también significativo, porque la concordancia entre la descripción, entendida como el desglose organizado de un término en sus

elementos constitutivos, y la forma en la cual nosotros también visualizamos y articulamos el mundo, produce la impresión de “realidad”, es decir, de una descripción, y de una narración finalmente, apegada a esa en la que los lectores están situados. La descripción apela a la experiencia del receptor y refuerza el efecto de sentido espacial.

En un primer momento, y en una escala de gran generalidad, la descripción puede definirse como fenómeno de expansión textual –lo cual correspondería, en cierta medida, a la noción de amplificatio de la antigua retórica–: la descripción pone en equivalencia un nombre y una serie predicativa, cuyos límites no están determinados a priori. (Pimentel, 10)

Si bien la forma paratáctica del inventario es la forma descriptiva fundamental y la más simple, no es ciertamente la única; existen otras que bien podrían llamarse hipotéticas, en las que se observan una organización y jerarquización subordinadas a un modelo preexistente. La expansión predicativa opera a partir de la organización semántica interna del lexema elegido para constituir un tema descriptivo. Ahora bien, estos semas o partes constitutivas pueden organizarse en torno a modelos preexistentes extratextuales, que van desde los discursos del saber oficial y lo popular, pasando por modelos lógico-lingüísticos de organización textual, hasta los modelos provistos por otras artes, en especial, el de la pintura (Pimentel, 21)

El barrio sin nombre se descompone a partir de su propia configuración semántica, a partir de sus “partes” y estas partes se disponen a partir de una organización que corresponde con el modelo de sistematización y ordenamiento de la “realidad” que el lector ha asimilado mediante su experiencia en el mundo que habita.

Es importante mencionar también que el espacio producido por esta secuencia descriptiva se caracteriza por su especificidad. Paradójicamente, mientras más exhaustiva y larga fue la serie predicativa en la cual se desplegó el término descriptivo, el espacio producido por la descripción es más pequeño, por su especificidad. Esto es posible notarlo al conjugar esta descripción con otra que aparece en el apartado anterior, en el mismo primer capítulo, donde el barrio sólo es uno de los elementos que constituye un objeto mayor.

Desde allí ve entre los barrotes, como el lomo de una cebra, la carretera asfaltada que serpentea al pie de la baranda y el borde de los acantilados, escucha el rumor del mar y, si la neblina no es espesa, distingue, a lo lejos, igual a una lanza iluminada, el malecón del balneario de la Punta penetrando en el mar como un rompe olas y, al otro extremo, cerrando la bahía invisible, el resplandor en abanico de Miraflores, su barrio. (17)

Las secuencias descriptivas de los diversos apartados se conjugan paulatinamente para que los espacios que dichas secuencias producen también se unan y configuren un espacio mayor, el espacio urbano donde la novela se desenvuelve.

En *La ciudad y los perros* se observa que la descripción es una de las herramientas discursivas que tiene como objetivo la producción espacial donde se llevan a cabo las diversas acciones de los personajes. Sin embargo es necesario mencionar que no todas las descripciones están estructuradas de la misma forma, es decir, las descripciones varían en su composición, como es posible observar en los dos fragmentos anteriores.

Las descripciones se conjugan para formar el espacio urbano total pero cada una de ellas es distinta, pues algunas son más breves que otras, produciendo un efecto de *zoom* que se aproxima o se aleja según su exhaustividad y longitud; además pueden ser introducidas directamente, como en el primer caso, donde la descripción se inserta a partir de una voz neutra situada fuera, mientras que en el segundo ejemplo, se introduce mediante la visión de uno de los personajes; aunado a esto, si bien en ambos casos existe un despliegue de los términos descriptivos en sus componentes (barrio=calles, casas, negocios; Lima=La Punta, Miraflores – extremos de la ciudad-) en el segundo existe una comparación –que en cierto sentido es una metáfora “evidenciada”- (la lanza que penetra en el mar) la cual, como señala Pimentel:

produce la evocación de una imagen asociada, percibida por la imaginación y que repercute en la sensibilidad, sin control de la inteligencia lógica, ya que por su naturaleza, la imagen introducida por la metáfora escapa a tal control (2001, 95)

La descripción produce la ilusión de espacialidad al desplegar una serie predicativa “contenida” en el término descriptivo, es decir, al descomponer en una serie de componentes un lexema elegido, naturalmente semánticamente asociado a la espacialidad, como barrio o ciudad, el lector se origina una imagen “mental” altamente definida. La metáfora en su complejo funcionamiento tiene la capacidad de generar esta imagen mental altamente definida a partir de la unión de una imagen asociada ya sea los elementos de la serie predicativa o al mismo término descriptivo:

esperando que las luces de la ciudad surgieran de improvisto, como una procesión de antorchas (15)

Ahora bien, también se debe señalar que en la novela existe, paralelo a la doble temporalidad de la narración, una doble espacialidad, la ciudad y el Colegio Militar. También la descripción es utilizada para construir este espacio, aunque hay algo más importante que este hecho evidente.

Frente a él, a la izquierda, se yerguen tres bloques de cemento: quinto año, después cuarto; al final, tercero, las cuadras de los perros. Más allá languidece el estadio, la cancha de fútbol sumergida bajo la yerba brava, la pista de atletismo cubierta de baches y huecos, las tribunas de madera averiadas por la humedad. Al otro lado del estadio, después de una construcción ruinoso –el galpón de los soldados- hay un muro grisáceo donde acaba el mundo del Colegio Militar Leoncio Prado y comienzan los grandes descampados de La Perla (19)

El Colegio Militar surge, se torna una imagen mental nítida al ser descompuesto en sus diversos componentes, los cuales están organizados, ordenados a partir de un esquema, valga la redundancia, espacial. Pero no es esto lo importante, pues no muestra, aparentemente, ninguna diferencia con los demás ejemplos, sino más bien la aparición de una serie de “cualidades” ligadas a los componentes del Colegio: todas ellas son características negativas que de alguna u otra forma no tienen como

objetivo reforzar el espacio construirlo sino más bien signarlo, “visualizarlo” desde cierta perspectiva.

Resulta prudente mencionar anticipadamente y de manera general (pues sobre esto se profundizará en el siguiente capítulo) que durante la construcción espacial en la novela, estas “cualidades” o esta perspectiva negativa son recurrentes y está determinada por el sentido global de la novela. Estas cualidades corresponden a lo que Pimentel denomina “configuraciones descriptivas” u operadores tonales, cuyo sentido es dotar de cualidades al término descriptivo y que se superpone, como un nuevo sistema organizativo, a la serie predicativa con su orden primario.

Ahora bien, los operadores tonales constituyen los puntos de articulación entre los niveles denotativo –o referencial- de la descripción y el ideológico. La significación ideológica de esa descripción no se circunscribe a la descripción en sí, sino que se proyecta, reforzándola, al resto de la narración; de tal modo que esta descripción, ideológicamente hablando, entra en relación de analogía con otras partes del relato –secciones que, o bien pueden ser narradas, o bien pueden constituir un discurso gnómico de reflexión y generalización por parte del narrador. Pero en el nivel local de la descripción es, en suma, la redundancia semántica de orden connotativo o aferente, lo que genera la dimensión ideológica de un relato. (Pimentel, 27-28)

La descripción en *La ciudad y los perros*, por lo tanto, no sólo está determinada por su funcionalidad, por ser una herramienta discursiva que produce la ilusión espacial, la imagen mental de los espacios donde la acción tiene cabida, sino que también está condicionada por la narración misma, de tal forma que el espacio, como los demás elementos estructurales (personajes, acciones) está subordinado al sentido global de la obra. Considero que es importante tener en cuenta que si bien este apartado se enfoca en la espacialidad generada a partir de la descripción, no se debe ignorar que la descripción también está vinculada con el desarrollo de la narración y cuenta con una función en la obra, independientemente de su capacidad para crear la ilusión de espacio.

Hasta este punto se ha expuesto cómo la descripción es utilizada en la generación de la espacialidad de la novela. También se ha mostrado de qué forma las diversas variaciones de las descripciones dotan de diferentes cualidades a esas imágenes mentales del espacio, a esos efectos de sentido. Además se ha señalado que a partir de la unión de todas las secuencias descriptivas se origina el espacio urbano en su amplitud.

El fragmento que sigue es bastante distinto de los anteriores debido a que en él la descripción, el despliegue textual del término descriptivo, en este caso el término Barranco, produce una imagen mental dinámica. Esto es, a diferencia de las otras descripciones, en ésta, el espacio se genera principalmente mediante el movimiento de Alberto -aunque también influye el tranvía que pasa y las familias que toman el fresco nocturno- cuyo avance descubre paulatinamente los elementos que conforman la serie predicativa de la descripción.

Alberto camina por las serenas calles de Barranco, entre casonas descoloridas de principios de siglo, separadas de la calle por jardines profundo. Los árboles, altos y frondosos, proyectan en el pavimento sombras que parecen arañas. De vez en cuando pasa un tranvía atestado; la gente mira por las ventanillas, con aire aburrido [...] Había bajado del tranvía en el paradero de La Laguna. Sobre el pasto, al pie de los árboles, parejas o familias enteras toman el fresco de la noche y los zancudos zumban a las orillas del estanque, junto a los botes inmóviles. Alberto atraviesa el parque [...] camina hasta la plaza iluminada y la elude: tuerce hacia el Malecón que intuye al fondo, no muy lejos, detrás de una mansión de muros cremas, más alta que las otras y bañada por la luz oblicua de un farol. En el Malecón se aproxima al parapeto y mira: el mar de Barranco no es el de La Perla, que siempre da señales de vida y en las noches murmura con cólera; es un mar silencioso, sin olas, un lago. (241)

Nuevamente la secuencia predicativa, tanto en la selección de sus elementos, las partes que constituyen el lexema barrio-Barranco, como su organización, su distribución, corresponden con los modelos de sistematización de la realidad que el lector ha asimilado a través de su experiencia en el mundo “real”.

Como se verá en el siguiente apartado, la construcción espacial en esta novela es en su mayoría consecuencia del movimiento, del funcionamiento en conjunto de los personajes y de sus acciones. Las descripciones, por así decirlo, “puras”, el despliegue textual de un término descriptivo desde un punto fijo, la mirada de un personaje o la voz de un observador ajeno, exterior, son mínimas.

Esto significa que la “ciudad” no es una construcción claramente visible, sino más bien el resultado de diversos mecanismos, herramientas discursivas, que trabajan en conjunto, que es lo que se trata de mostrar en este capítulo. La ciudad como espacio es un efecto de sentido complejo pues, como la narración, se compone por diferentes fragmentos y múltiples perspectivas que buscan recrear una realidad urbana igualmente compleja.

Para cerrar este apartado dedicado a la descripción, es necesario mencionar que el espacio urbano si bien mantiene una relación fuerte con el espacio escolar, pues los personajes a lo largo de la novela se mueven de uno a otro, también establece un vínculo significativo y funcional con el mar, el cual también se construye mediante la descripción:

A medida que se aproximaban al objetivo, se volvían más audaces; percibían ya muy próximo ese ruido peculiar, que en las noches llegaba hasta sus lechos mirafloresinos y que era ahora un estruendo de agua y piedras, sentían en las narices ese olor a sal y a conchas limpiísimas y pronto estaban en la playa, un abanico minúsculo entre el cerro y la orilla, donde permanecían apiñados, bromeando, burlándose de las dificultades del descenso, simulando empujarse, en medio de una gran algazara. Alberto, cuando la mañana no era muy fría o se trataba de una de esas tardes en que sorpresivamente aparece en el cielo ceniza un sol tibio, se quitaba los zapatos y las medias y animado por los gritos de los otros, los pantalones remangados sobre las rodillas, saltaba a la playa, sentía en sus piernas el agua fría y la superficie de pulida de las piedras y, desde allí, sosteniendo sus pantalones con una mano, con la otra salpicaba a los muchachos (64)

Y después iré a verla y la llevaré al Parque Necochea (que está al final del Malecón Reserva, sobre los acantilados verticales y ocres que el mar de Miraflores combate ruidosamente; desde el borde se contempla, en invierno, a través de la neblina, un escenario de fantasmas: la playa de piedras, solitaria y profunda) (130)

En el primer ejemplo, lo más evidente es que la narración y la descripción están intercaladas, dotando de dinamismo a la última, pues conforme el mar se desglosa en sus componentes (su sonido, su olor, su temperatura, el agua y las piedras de su fondo) éstos acentúan su movilidad, conforme a la característica principal del mar, ser agua en constante movimiento, que está presente a lo largo de toda la novela, principalmente en el espacio escolar, desde donde se puede escuchar ese movimiento y que vincula al Colegio con el océano.

El mar es un espacio particular construido mediante la descripción, pero aunque no es ocupado por los personajes, como en el caso de la escuela y de la ciudad, vincula a ambos, pues la bahía que observa Alberto en la oscuridad, en el segundo ejemplo de este apartado, se extiende desde el Colegio hasta Miraflores, pasando también por Barranco y por Magdalena (barrio que habita el Esclavo), lo que significa que tiene una función al menos. Así mismo, es el mar el único límite visible del espacio urbano, él marca su frontera y delimita su extensión.

Su presencia constante, ya como el ruido, ya como garúa, adquiere cierto tono conforme se visualiza en distintos momentos de la narración. Por ejemplo, al principio de la novela, su rumor corresponde a la tensión que se origina cuando Cava roba el examen, en clímax, su calma contrasta con el desasosiego de Alberto, justo en el momento en que visita la casa del teniente Gamboa, y en el epílogo, donde su placidez es una extensión de la calma y la aparente alegría que siente el Poeta, una vez abandonado el Colegio Militar y olvidado el asunto del Esclavo, al vacacionar con sus amigos y su novia. También se produce un contraste que obedece a los dos tiempos del argumento: en invierno, en la escuela, es violento y frío, mientras que en verano, en la ciudad, es cálido y apacible. Estas características se filtran en las descripciones, como se puede ver en los

ejemplos de este apartado, mediante las perspectivas desde las que se construye este espacio particular.

El espacio generado por la dinámica de la narración

Este apartado tiene como objetivo mostrar de qué manera la descripción y trabaja en conjunto con los elementos que estructuran la narración, las acciones, los personajes y el tiempo (como flujo cronológico consecuencia de las acciones), para la generación de la ilusión espacial, el efecto de “ciudad” en *La ciudad y los perros*.

Es muy importante insistir que hasta ahora se ha expuesto la descripción desde su capacidad para construir un efecto de espacialidad en la novela. Sin embargo, esta herramienta no se encuentra en un estado “puro”, sino que está profundamente relacionada con la estructura narrativa de la obra, es decir, que no puede aislarse ni funciona por sí misma, no es independiente. El espacio es una categoría estructural de la narración, indispensable, obligatoria, y tanto la descripción, si bien puede coadyuvar para producir espacialidad, no es esencial y puede omitirse, pues el espacio narrativo es una condición lógica para la narración.

Como el tiempo, el espacio resulta ser una categoría para el conocimiento, que no se percibe en sí mismo, sino por relación a los objetos que están en él y nos permiten señalar distancias y por relación a los personajes, que se mueven y alteran las relaciones espaciales. Las acciones se sitúan en el tiempo, pero los personajes y los objetos se sitúan, estática o dinámicamente, en el espacio. (Bobes Naves, 174)

El espacio, entendido en su forma más sencilla como el escenario geográfico y social donde tiene lugar la acción, no se reduce a una categoría aislada, temática o referente al contenido, ni a un simple mecanismo estilístico. Es, antes que nada, parte fundamental de la estructura narrativa, elemento dinámico y significativo que se halla en estrecha relación con los demás componentes del texto (Zubiaurre, 20)

Los acontecimientos y las acciones tienen lugar en itinerarios privilegiados de los personajes, en desplazamientos de un lugar a otro, en alejamientos y reencuentros, en partidas y regresos, en cambios de escena; situaciones en las que el elemento espacial no deja de desempeñar una función decisiva en la semiosis del relato (Marchese, 34)

No obstante, la descripción es muy importante porque mediante ella el espacio narrativo cobra relieve. Si bien el espacio como elemento arquitectónico de la narración es ineludible, puede estar presente de manera implícita (las acciones y los personajes precisan de una espacialidad que ocupar), en la novela este elemento arquitectónico se explicita, se muestra.

De tal forma que ahora se mostrará cómo la descripción se inserta en la narración, cómo funciona vinculada con las acciones y los personajes para generar en el lector la imagen, el efecto de un espacio urbano donde parte de la novela se desenvuelve.

Miró afuera: el patio estaba vacío, débilmente iluminado por los globos eléctricos de la pista de desfile, que separaba las cuerdas de un campo de hierba. La neblina disolvía el contorno de los tres bloques de cemento que albergaban a los cadetes de quinto año y les comunicaba una apariencia irreal. Salió [...] Calculó la distancia: debía cruzar el patio y la pista de desfile; luego, protegido por las sombras del descampado contonear el comedor, las oficinas, los dormitorios de los oficiales y atravesar un nuevo patio, éste pequeño y de cemento, que moría en el edificio de las aulas, donde habría terminado el peligro: la ronda no llegaba hasta allí. Luego el regreso (12)

Si bien el fragmento anterior está relacionado con el Colegio Militar, el cual en la novela se constituye como un espacio distinto y distante de la ciudad, ejemplifica perfectamente lo que se pretende mostrar en este apartado. En primer lugar, situándolo en el contexto de la narración, se debe recordar que el cadete Cava ha sido escogido para robar el examen de química, suceso que abre la novela y que desencadenará todas sus acciones (en el tiempo “presente” de la narración, distinto del tiempo pasado que la complementa). Esta secuencia inicial del primer capítulo, se origina en los baños, bajo los focos, donde los dados deciden quién robará la prueba, desde este punto, apenas iluminado por el foco, el espacio comienza a desplegarse, conforme al movimiento de Cava al salir del baño: primero las cuerdas donde duermen los cadetes de su sección, posteriormente, como se ve en el

ejemplo, el patio del quinto año, la pista y el descampado, los dormitorios de los oficiales, hasta llegar a las aulas y de ahí regresar. El espacio se origina paralelamente a la acción de Cava.

Las acciones de Cava necesitan un espacio para llevarse a cabo, un espacio donde él mismo debe tener cabida, pero este espacio que puede darse lógicamente por existente, dada su necesidad, se muestra mediante la descripción que está insertada, que se despliega conforme Cava se mueve. El Colegio Militar como término descriptivo se despliega en la serie de elementos organizados que lo configuran, los edificios, la pista, el descampado, y que generan la imagen mental del espacio sobre la que se superpone la imagen de Cava y de sus acciones.

Finalmente, la descripción está condicionada por la perspectiva del personaje, más allá de que es a través de su vista y de su movimiento que el espacio se muestra: existe una “atmósfera”, es decir, la secuencia de elementos en la que el Colegio se despliega está matizada por cualidades que tienen como objetivo corresponder con el estado de ánimo del personaje, ser una proyección de su miedo. El espacio se torna amenazante mediante estas cualidades que califican a las diversas partes que configuran al Colegio Militar.

Como se puede ver en el siguiente fragmento, también en la ciudad se presenta el mismo caso, esto es, la relación entre el personaje, sus acciones y el espacio, cómo esta relación determina la perspectiva desde la cual se proyecta la construcción del espacio.

Al atravesar la Plaza de La Victoria, enorme y populosa, el Inca de piedra que señala el horizonte le recordó al héroe y a Vallano que decía: “Manco Cápac es un puto, con su dedo muestra el camino de Huática”. La aglomeración lo obligaba a andar despacio: se asfixiaba. Las luces de la avenida parecían deliberadamente tenues y dispersas para acentuar los perfiles siniestros de los hombres que caminaban metiendo las narices en las ventanas de las casitas idénticas, alineadas a lo largo de las aceras. En la esquina de 28 de Julio y Huática, en la fonda de un japonés enano, Alberto escuchó una sinfonía de injurias. Miró: un grupo de hombres y mujeres discutía con odio en

torno a una mesa cubierta de botellas. Se demoró unos segundos en la esquina. Estaba con las manos en los bolsillos y espiaba las caras que lo rodeaban; algunos hombres tenían los ojos vidriosos y otros parecían muy alegres (94)

En este caso, el espacio urbano no se construye directamente por la descripción, pues el deambular de Alberto por el jirón Huática lo hace de manera implícita. En el ejemplo, la descripción funciona, coordinada con el personaje, para crear la atmósfera de amenaza, que concuerda con el estado de ánimo de Alberto, que se halla temeroso al ingresar por primera vez a esa parte de la ciudad, donde se ejerce la prostitución, en búsqueda de su primera experiencia sexual con la Pies Dorados.

Pero esta sensación de temor y amenaza que Alberto proyecta de su interior hacia el exterior, donde se materializa mediante la descripción organizada sobre el contraste entre luz y oscuridad, también es consecuencia de su ubicación, es decir, por estar fuera del lugar que le ha sido asignado. Los nombres propios, que procuran producir un efecto de ubicación, además de referir realidades objetivas, la Lima de 1958, también funcionan para realizar asociaciones no de imágenes espaciales sino de las cualidades de estos espacios, significan, pues, las diferentes zonas de la ciudad.

El distrito de La Victoria está ocupado, como espacio, por la clase baja limeña y mediante los nombres propios (28 de Julio, Huática, la estatua del Inca Manco Cápac) esta asociación se construye y, así, se puede entender el miedo de Alberto, vecino de Miraflores, uno de los distritos de la clase alta, pues se encuentra en un lugar que no le corresponde, un lugar ocupado por los hombres de perfiles siniestros, según su perspectiva.

El ómnibus llega junto con él y debe subir a la volada. Nuevamente siente una tranquilidad profunda; va apretujado entre una masa de gente y afuera, al otro lado de las ventanillas, no se ve nada, la noche ha caído en pocos segundos, pero él sabe que el vehículo atraviesa descampados y chacras, alguna fábrica, una barriada con casas de latas y cartones, la Plaza de Toros [...] 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 surcadas 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 [...] Avanza por el Paseo Colón, despoblado como una calle de otro mundo, anacrónico como sus casas cúbicas del siglo diecinueve que sólo albergan ya simulacros de buenas familias, fachadas que arden de inscripciones, paseo sin autos, con bancos averiados y estatuas. Luego sube al Expreso de Miraflores, iluminado y reluciente como una nevera; lo rodea gente que no ríe ni habla; baja en el Colegio Raimondi y camina por las calles lóbregas de Lince: ralas pulperías, faroles moribundos, casas a oscuras. Ha llegado a la esquina de la casa de Teresa y está pegado a la pared, oculto en las sombras. Mira a todos lados, las calles están vacías (135)

En la cita anterior es posible observar varias cosas: en primer lugar, conforme a lo expuesto en este apartado, se ve cómo la narración, el movimiento del personaje, sus acciones, configuran el espacio en un primer nivel, es decir, lo construyen a partir de su necesidad lógica pero además la narración alterna con la descripción en un desarrollo equilibrado, rítmico, que permite darle forma, relieve y cualidades al espacio, lo explicita.

El ritmo de este fragmento está marcado, a parte de la alternancia entre narración y descripción, por el cambio de medio que hace el personaje, entre caminar y viajar en camión, y por el “avance” que realiza al atravesar las distintas zonas del espacio urbano. Los nombres propios (que también influyen en las cualidades de cada zona, la zona de empleados, la de los simulacros de buenas familias, etc.) marcan el ritmo del movimiento del personaje, además de que tornan más complejo el espacio que la narración y la descripción construyen, pues revelan su extensión. En este fragmento se puede hallar, como tal, una muestra de la espacialidad urbana de la novela a partir de una secuencia narrativa, aquí se halla la ciudad en su extensión y complejidad.

La ciudad de la novela es un efecto de sentido, una imagen mental compleja, no sólo por la extensión, por las diversas partes que la conforman, sino que también puede ser compleja por la multiplicidad de

perspectivas que tiene. Al estar vinculado con las acciones y con los personajes, el espacio puede adquirir múltiples “caras” o tener múltiples representaciones, en un nivel denotativo, dependiendo del personaje que lo habite, que lo ocupe y lo construya. En el ejemplo siguiente, que parte desde el personaje de Ricardo Arana, el esclavo, la construcción de la ciudad, mediante la descripción, está determinada por la condición de extraño, de ser marginal que condiciona al personaje. Lo más representativo reside en la parte final, donde se contrapone, mediante la nostalgia de Arana, dos espacios completamente distintos: Chiclayo, como paraíso perdido, luminoso y cálido, Lima, fría y oscura. En el fragmento hay dos imágenes espaciales cuyo contraste también sirve para su configuración, y esto es una proyección de la característica del personaje, de su psique. La ciudad no sólo es espacialidad, puede ser también sensación, impresión, estado de ánimo.

Algunas mañanas, salía a dar una vuelta. A las diez, la avenida Salaverry estaba solitaria, de cuando en cuando pasaba un ruidoso tranvía a medio llenar. Bajaba hasta la avenida Brasil y se detenía en la esquina. No cruzaba la ancha pista lustrosa, su madre se lo había prohibido. Contemplaba los automóviles que se perdían a lo lejos, en dirección al centro [...] Descendía luego hasta el final de la avenida Brasil y se sentaba en una de las bancas de ese pequeño parque semicircular donde aquella remata, al borde del acantilado, sobre el mar cenizo de la Magdalena [...] A veces, sentado de espaldas al mar, mientras observaba la avenida Brasil, abierta frente a él como la carretera del norte cuando venía a Lima, sentía ganas de llorar a gritos [...] Evocaba el sol, la luz blanca que bañaba todo el año las calles de la ciudad y las conservaba tibias, acogedoras, las excitación de los domingos, los paseos a Etén, la arena amarilla que abrasaba, el purísimo cielo azul. Levantaba la vista: nubes grises por todas partes, ni un punto claro. Regresaba a su casa, caminando despacio, arrastrando los pies como un viejo. Pensaba: “cuando sea grande, volveré a Chiclayo. Y jamás volveré a Lima” (151)

Resta decir que las cualidades del espacio urbano en la novela de Vargas Llosa dependen tanto de los personajes que lo ocupan, de la visión y de las acciones que en él realizan pero también dependen del *tiempo*. Es decir, para aumentar la complejidad de este efecto de sentido, si se observa con

atención, la novela transcurre en espacios recurrentes, diversas plazas del centro de la ciudad, por ejemplo, las cuales cambian de cualidades no sólo porque cambia el personaje desde el cual se visualizan, sino también porque el tiempo es distinto. El espacio urbano del presente de la novela es agresivo, es frío y oscuro (la novela transcurre de invierno a verano) mientras que la ciudad del pasado es distinta. Igualmente en ese presente, como se ve en el ejemplo citado, el espacio puede variar de cualidades, de ocupantes y de acciones, si cambia el día:

Teresa atravesaba el portal de la Plaza San Martín; los cafés y los bares bullían de parroquianos, el aire estaba colmado de brindis, risas y cervezas y sobre las mesas de la calle flotaban pequeñas nubes de humo [...] Al pasar por el “Bar Zela”, escuchó galanterías alarmantes, un grupo de hombres maduros levantó hacia ella media docena de copas como un haz de espadas, un joven le hizo adiós y tuvo que esquivar a un borracho que pretendía atajarla [...] Los otros días de la semana, los portales estaban desiertos. Cuando pasaba al mediodía junto a las mesas solitarias y quioscos de revistas, sólo veía a los lustrabotas de las esquinas y a fugaces vendedores de diarios (229)

La construcción de la espacialidad mediante la referencia extratextual

El uso de nombres propios con referentes extratextuales reales es complejo, al menos en esta novela, porque funciona en dos niveles diferentes. En el primer nivel, como se verá a continuación, el nombre propio está vinculado a la descripción, es decir, no es independiente y por esta razón se debe explicar que el objetivo de su uso no es el de producir directamente un efecto de sentido, sino más bien reforzar el efecto de sentido creado por la descripción. Este primer nivel tiene plena relación con este capítulo, donde se ha llevado el análisis del espacio a partir de su configuración, de su construcción como efecto de sentido.

En el segundo nivel, el nombre propio mantiene su capacidad fundamental para evocar las experiencias, las vivencias de ciertos lectores con la espacialidad real a la que remite, para hacer referencia directa, aunque no explícita, a todo un discurso colectivo que ha construido la

“imagen” de la ciudad de Lima, sus cualidades, sus significados y que también yace en los lectores que forman parte de esa colectividad que construye dicho discurso.

Debido a esta complejidad, el análisis del uso del nombre propio se ha dejado hasta el final del capítulo, pues es un puente entre la construcción y la significación del espacio en la novela. Este apartado trazará un camino entre el espacio como efecto de sentido y el espacio como una construcción significativa, de tal manera que ambos niveles se tomarán en cuenta, aunque, naturalmente, en este capítulo tendrá mayor relevancia el uso del nombre propio en relación con la descripción y la creación del efecto de sentido.

En el caso de la configuración espacial, de la misma manera que acontece con el uso de las metáforas en la descripción, los nombres propios con referente extratextual funcionan mediante la asociación de imágenes (aunque, naturalmente, esta asociación es muy distinta en cada caso). El referente extratextual introducido por el nombre propio es una imagen que puede ser resultado de la experiencia misma del lector en el mundo real, o del discurso constituido por una cultura de la que el lector participa.

El nombre propio es una imagen sintética, contiene cualidades y valores asignados al referente extratextual, que mediante la asociación (al denominar una entidad intratextual, en este caso, espacial) dota de mayor “nitidez” a la imagen mental, al efecto de sentido que el texto busca generar (como en la descripción referida en el primer fragmento del primer apartado, donde el nombre de las calles agrega características a los elementos en los que se descompone el término descriptivo). Incluso el nombre propio con referente extratextual puede por sí mismo, al ser una imagen nítida que el lector ya posee en su mente, una vez introducida por completo en el texto, crear el efecto de espacialidad.

Para algunos teóricos del lenguaje el nombre propio tiene sólo valor referencial, único e individual [...] Así, dar a una entidad diegética el mismo nombre que ya ostenta un lugar en el mundo real es remitirlo al lector, sin ninguna otra mediación, a ese espacio designado y no a otro (Pimentel, 29)

El nombre propio se presenta como síntesis de una constelación de atributos, partes, relaciones y significaciones que informan al objeto nombrado. Es por eso que nombrar una ciudad, aun sin describirla, es suficiente para proyectar un espacio ficcional concreto, ya que el nombre propio es, en sí mismo, una descripción en potencia (Pimentel, 32)

El fragmento que sigue evidencia que la espacialidad se genera a partir de la función coordinada de varias herramientas discursivas (la descripción que sirve de base, el uso de nombres propios con referentes extratextuales y la participación de los personajes y sus acciones, el avance del batallón, en el despliegue de la serie predicativa de la descripción). Sin embargo, hay que enfocarse en la función de los nombres propios en esta descripción.

El batallón avanzó hasta la avenida de Las Palmeras y Gamboa dio orden de doblar hacia Bellavista. A medida que descendían por esa pendiente, bajo los árboles de grandes hojas encorvadas, los cadetes podían ver, al otro extremo, una imprecisa aglomeración: los edificios del Arsenal Naval y del puerto del Callao. A sus costados, las viejas casas de La Perla, altas, con las paredes cubiertas de enredaderas y verjas herrumbrosas que protegían jardines de todas dimensiones. Cuando el batallón estuvo cerca de la Avenida Progreso, la mañana comenzó a animarse, surgían mujeres descalzas con canastas y bolsas de verduras, que se detenían a contemplar a los cadetes harapientos; una nube de perros asediaba el batallón, saltando y ladrando; chiquillos enclenques y sucios lo escoltaban como los peces a los barcos en alta mar. (159)

En la descripción anterior, los nombres propios (la avenida de Las Palmeras, La Perla, así como el puerto del Callao) son los términos descriptivos, es decir, se despliegan en una serie predicativa de componentes que configuran la imagen mental del espacio, sin apelar directamente a la experiencia del lector, sin necesitar de ella.

Bajó 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. A medida que avanzaba por 28 de Julio, la avenida se poblaba. Después de cruzar los rieles del tranvía

Lima-Chorrillos, se halló en medio de una muchedumbre de obreros y sirvientas, mestizos de pelos lacios, zambos que se cimbraban al andar como bailando, indios cobrizos, cholos risueños. Pero él sabía que estaba en el distrito de La Victoria por el olor a comida y bebidas criollas que impregnaba el aire, un olor casi visible a chicharrones y a pisco, a butifarras y a transpiración, a cerveza y pies (94)

En la novela en su totalidad es posible constatar que abundan las referencias extratextuales aunque dichas referencias jamás actúan por sí mismas, funcionan en conjunto con las demás herramientas discursivas para producir el efecto de espacialidad. Si bien los nombres propios remiten a una experiencia, a un conocimiento previo, para el desarrollo de la novela pareciera que esto no fuera indispensable, como si el autor remitiera a una realidad externa, con el riesgo, más bien con la certeza, de que dicha realidad pudiese no ser conocida por los lectores y al mismo tiempo reprodujera mediante la descripción, principalmente, los espacios a los que hace referencia, anulando el efecto que los nombres propios tienen en la configuración espacial al ser “descripción en potencia”.

Es posible, sin embargo, pensar que esta interacción entre la descripción y el uso de la referencia extratextual obedezca a múltiples funciones dentro de la narración, como se verá a continuación, pero también es consecuencia directa de un hecho extratextual, que tiene que ver más con el origen de la novela, esto es, con las condiciones que envuelven a su autor al momento de producirla.

Comencé a escribir *La ciudad y los perros* en el otoño de 1958, en Madrid, en una tasca de Menéndez Pelayo llamada El Jute, que miraba al parque del Retiro, y la terminé en el invierno de 1961, en una buhardilla de París [...] El manuscrito estuvo rondando como alma en pena de editorial en editorial hasta llegar, gracias a mi amigo el hispanista francés Claude Couffon, a las manos barcelonesas de Carlos Barral, que dirigía Seix Barral. Él lo hizo premiar con el Biblioteca Breve, conspiró para que la novela sorteara la censura franquista, la promovió y consiguió que se tradujera en muchas lenguas. (3-4)

El prólogo agregado en 1997 y reproducido en la edición conmemorativa de la novela, es esclarecedor al tratar de entender por qué el uso del referente

extratextual en la obra nunca está desligado de la descripción (la cual se encarga en mayor grado de la construcción del espacio). Al momento de escribir *La ciudad y los perros*, Vargas Llosa está plenamente consciente que la novela no está destinada en un primer momento a lectores limeños, sino más bien a un público europeo que desconoce por completo el espacio urbano al cual se hace referencia mediante los nombres propios. En ese sentido, los referentes extratextuales no tienen funcionamiento alguno (como imagen asociada) en los lectores ajenos a la realidad de Lima y por ello, es necesario que cada nombre propio esté acompañado de una descripción que permita el desglose del término en sus componentes, construyendo así la imagen mental, el efecto de sentido de la ciudad.

También se debe considerar que esta aparición constante de referentes extratextuales puede obedecer además a una postura estética de Vargas Llosa pues como señala José Miguel Oviedo:

En la novela hay un torbellino de acción, con ámbitos perfectamente delimitados con una extrema precisión porque para Vargas Llosa no hay acción verosímil sin el establecimiento de espacios físicos concretos. Este rasgo define el modo como el autor construirá prácticamente todas sus narraciones. Por un lado, le es casi imposible concebir una historia que no ocurra en un lugar determinado —casi siempre el Perú— y generalmente reconocible de inmediato para el lector como parte de la realidad objetiva del mundo que precede al acto de imaginarla (XXXIV)

En ese sentido, el uso de los nombres propios estaría funcionando paralelamente con la descripción no sólo en la producción directa del espacio, sino más bien en el efecto de realidad. Es decir, teniendo en cuenta lo dicho en el primer apartado, la descripción, el despliegue o la descomposición en sus componentes de un término descriptivo espacial generaba no sólo el espacio mismo, sino al concordar este despliegue con la forma en la cual el lector construye y organiza su entorno físico, la impresión de “realidad” se fortalece; esto también, según Oviedo, sucedería con el uso de los nombres propios, los cuales garantizarían la existencia

“real” de dichos espacios. Además, es muy significativa la combinación entre nombre propio y descripción, pues mientras el referente extratextual remite al lector a la realidad objetiva, la descripción es capaz de re-crear en la novela dicha realidad a la que se apela.

Lo importante en este caso es que el efecto de realidad permite pensar que la disposición de las descripciones, de los nombres propios que funcionan como términos descriptivos, es coherente o concuerda con el modo en el que los espacios reales en Lima están dispuestos. Aquí está la razón principal que justifica la presencia del referente extratextual como generador o productor de espacialidad.

Considero que la referencia extratextual no sólo tiene un funcionamiento de “anclaje” o de refuerzo en la impresión de realidad de los espacios contruidos por la descripción, sino que también es capaz de asociar ciertas cualidades y valores que trascienden la construcción de la espacialidad urbana.

A pesar de su subordinación, no se puede ignorar que los nombres propios mantienen su funcionalidad como evocadores de experiencias y conocimientos en el lector. Si bien dicha experiencia no es fundamental para el desarrollo de la narración, es decir, no se necesita conocer o tener siquiera noticia de Lima, esto no anula la evocación en los lectores vinculados con los espacios reales referidos por medio de los nombres propios³.

Los primeros lectores fueron inducidos a una lectura verista, tanto por la propia editorial Seix Barral que acompañó el texto con un plano de la ciudad de Lima, como por el propio libro, que leído con distracción, podía ser confundido con una crónica ficcional sobre el Colegio Militar Leoncio Prado

³ La posibilidad de leer la novela como una crónica, incluso la misma quema de libros realizada en el Colegio Militar, muchas veces referida, casi mitificada, permite pensar que el efecto de realidad fue tan fuerte que la distancia entre la ficción y la realidad se redujo, como si la novela “retratara” tan fielmente la realidad limeña, que las autoridades militares se reconocieran en ella o se sintieran aludidas y ofendidas, razón por la cual dispusieran la hoguera en forma de desagravio.

[...] En las primeras lecturas entre los peruanos, predominó el fantasma de la crónica. Las calles y los barrios mencionados en la novela, nos eran conocidos y el Colegio Militar Leoncio Prado estaba en la imaginación de todos los pobladores de Lima (Martos, XVII)

Es oportuno recordar que el autor parte de sus experiencias, de sus vivencias individuales, como también señala en el prólogo, para producir su obra. Además, sí hubo ejemplares de la novela que llegaron a Lima años antes de que el éxito de la novela en Europa propiciara una mayor lectura en esta ciudad, lo que también permite pensar y considerar que los referentes extratextuales mantienen su función como mecanismo de asociación de una imagen de la ciudad previamente construida.

Por un lado, para los lectores ajenos a la realidad de Lima, el referente extratextual trabaja en conjunto con la descripción para producir la espacialidad donde la narración tenga cabida y en este caso, en nombre propio no asocia ninguna imagen al espacio generado por la descripción, más bien ayuda, como se señalará, a reforzar el efecto de “realidad” en la novela. Pero, por otro lado, para los lectores peruanos, los referentes extratextuales sí apelan a su experiencia individual y colectiva de la vida en la urbe, y por lo tanto sí existe una asociación de la novela con una imagen de la ciudad construida previamente.

Si se observa con atención, cada una de las descripciones utilizadas como ejemplo contienen nombres propios, los cuales, si se atiende a la experiencia del lector, a ese conocimiento previo evocado por los referentes extratextuales, son muy significativos y determinan los componentes o la perspectiva desde la cual la descripción construye el espacio.

Se encuentra así una oposición entre La Victoria y La Perla, donde los ocupantes de dicho espacio se convierten sus elementos constitutivos, y el barrio de Alberto Fernández situado en Miraflores. Los nombres propios (La Victoria y La Perla) configuran en primer lugar los ocupantes del espacio construido por la descripción, gente de clase baja; así mismo, también

determinan la visión o la perspectiva negativa desde la cual la descripción de La Victoria se realiza. Miraflores, en oposición, a lo largo de la novela, se asocia con habitantes de clase alta y en su descripción existe, como en el ejemplo, una perspectiva neutra o, a lo largo de la novela, una perspectiva “idílica”, positiva al final de cuentas.

Los nombres propios, por lo tanto, se convierten en configuraciones descriptivas que rigen la construcción espacial. Si bien no son indispensables, y no generan por sí mismos los espacios, no son “descripciones en potencia” como podrían serlo de funcionar sin la descripción, no se sirven directamente de la experiencia y del conocimiento previo de los lectores para constituir un espacio, sí intervienen en su significación, mediante la asociación de valores y cualidades a los espacios ya construidos por la descripción que los acompaña y que los lectores reconocen, que concuerdan con los valores asignados en la realidad a los espacios reales aludidos.

Sin embargo, habida cuenta que el relato no sólo narra, sino que también construye espacios, alude a segmentos de la realidad y dice, toda referencia, todo señalamiento de realidades concretas, toda presencia de matices de representación más o menos discernibles por su relación con la geografía de una región, la actuación de personajes reconocibles por su pertenencia a un sector cultural y a una clase social, la perspectiva asumida por el narrador respecto al mundo que representa o reproduce y a sus criaturas, posibilita asediar la imagen de una realidad más o menos identificable (Vidal, 18)

Además los referentes extratextuales y su relación con los diversos componentes de la narración, como se verá en el siguiente capítulo, son capaces de dotar de una nueva naturaleza a la novela de Vargas Llosa pues a su cualidad de obra literaria se le agrega, como posibilidad, ser un intento de explicación de una realidad urbana compleja como lo es Lima, un intento de explicar esa realidad objetiva que se re-crea mediante la literatura.

Para resumir este apartado, el nombre propio con referente extratextual funciona acompañado siempre de una descripción, la cual es la encargada de construir el espacio. Esta relación entre nombre propio y descripción tiene como objetivo, en primer lugar, para los lectores ajenos a la realidad limeña de aquellos años, producir un efecto de realidad, simplemente por nombrar los espacios generados por la descripción con el mismo nombre de una entidad real, extratextual, existente aunque no conocida. Pero además este efecto de realidad es más fuerte en aquellos lectores que participan de dicha realidad urbana, pues el nombre propio configura y determina la descripción, eligiendo y organizando los elementos en los cuales el término descriptivo se desglosa, de tal forma que el nombre propio también actúa en la construcción del espacio. Este efecto de realidad fue tan fuerte en los lectores limeños que generó una lectura verista o la recepción de la novela como una crónica.

En ese sentido, se observa que el nombre propio actúa en dos campos, por un lado en la construcción del espacio, al trabajar coordinadamente con la descripción (ya sea produciendo un efecto de realidad ligero, en los lectores “foráneos”, ya uno fuerte en los lectores “nativos”), pero también en la significación de dicho espacio, porque el efecto de realidad que repercute en los lectores “nativos” implica en sí mismo una serie de valores y cualidades asociadas al espacio construido. Implica o construye una imagen significativa sobre el espacio que se ha construido y que gracias al nombre propio dialoga y se contrasta con la imagen mental, la experiencia del lector nativo con respecto a la urbe que habita. Y de este diálogo entre la imagen que propone la novela y la experiencia del lector “nativo” también surge la lectura verista, pues en cierta medida existen puntos de contacto entre ambas imágenes.

Es importante, por lo tanto, avanzar y tratar de determinar qué imagen significativa de la espacialidad se proyecta en la novela, determinar la

significación del espacio urbano en *La ciudad y los perros*, una vez que ya se ha mostrado de forma muy general cómo se construye. Esta significación ya está presente en la construcción, pero se debe exponer, mostrar y explicar, de tal forma que esto implica forzosamente la interpretación de la obra, dejando así su mera descripción.

Capítulo II:

La significación del espacio urbano en *La ciudad y los perros*

Se ha señalado al final del capítulo anterior que el uso de nombres propios con referentes extratextuales en la novela de Mario Vargas Llosa tiene dos funciones básicas, por un lado reforzar el efecto de realidad, es decir, acentuar el “realismo” de la obra y por el otro, el nombre propio interviene en la construcción del espacio, al conjugarse con la descripción, pues determina los elementos que conforma la espacialidad, los elementos en los que se despliega el término descriptivo, los cuales coinciden con la experiencia de los lectores vinculados al espacio real al que hacen referencia los nombres propios y la novela en su totalidad, lo cual se demostró por la recepción que tuvo esta obra en Lima.

Se ha dicho también que el nombre propio está vinculado con la significación del espacio y si bien se habló de ello, haciendo una revisión muy general y superficial, en este capítulo se desarrollará este punto de manera más profunda, con el objetivo de mostrar la manera en la que el espacio de la novela está significado, esto es, la forma en que esta espacialidad es visualizada –y por lo mismo construida- desde una perspectiva que le asigna valores y cualidades que van más allá de los elementos que lo configuran como efecto de sentido.

Naturalmente, como se verá, ya en la misma descripción/construcción del espacio está presente la significación, aunque en este punto se analizará con mayor atención. Para poder llevar a cabo este análisis, se tomará como instrumento el concepto de *imaginario urbano*, utilizado en los estudios culturales, el cual resulta de mucha utilidad porque no sólo permitirá observar con mayor detalle la relación que existe entre el espacio y su significación (vinculados por el nombre propio) sino también hará posible observar que el espacio influye en la acción de los personajes y en

el desarrollo del argumento. El concepto de imaginario urbano logra vincular tres estructuras básicas de la narración (espacio, acción, personajes) y por esta razón, al tiempo que se analiza la significación de la espacialidad, se podrá realizar una interpretación de la novela que funcione también como sustento de dicho análisis. Además, el concepto de imaginario urbano también permitirá vincular la obra literaria con su contexto, explicar en cierta forma la relación que existe entre ella y el entorno en el que se presenta, lo cual también influye en el sentido global de la novela.

Este capítulo está dividido en dos grandes apartados, en el primero se hablará del concepto de imaginario urbano, definiéndolo; el segundo corresponde al análisis propiamente dicho. Cabe señalar que ambos apartados también están divididos: el primero consta de dos partes, una que refiere el concepto de imaginario urbano y otra en la que se trata de situar dicho concepto en la realidad hispanoamericana en la cual se escribe la novela de Vargas Llosa, lo cual es de capital importancia para el desarrollo del capítulo, como se verá más adelante; el análisis está dividido en tres partes, las cuales corresponden a los tres personajes principales de la obra y que servirán como ejes del trabajo a través de los cuales se observará la significación del espacio urbano.

*El concepto de imaginario urbano*⁴

Para poder definir el concepto de imaginario urbano es útil apelar a una situación hipotética que sirva como ejemplo y que al ser desarrollado logre dar cuenta de los puntos más importantes de dicho concepto.

⁴ La definición del concepto de *imaginario urbano* busca ser breve y concisa. Obviamente es necesario y señalar que se está plenamente consciente que términos como imaginario y representación implican o pueden implicar problemáticas de diversa índole, es decir, que existe una profunda y seria reflexión sobre ellos en diversas disciplinas y que lo expuesto en este capítulo puede resultar demasiado superficial. Sin embargo, nuevamente se apela a la intención, al objetivo de esta investigación, la cual trata de dar cuenta de una obra literaria determinada. El alcance y la problemática del concepto de imaginario urbano puede encontrarse sintetizados en el artículo de Daniel Hiernaux (“Los imaginarios urbanos: de la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos”, *Revista EURE* 99 2007).

Habría que imaginar, en primer lugar, un individuo que por alguna razón se encuentra en un punto determinado de una ciudad. Está allí y recibe el impacto de múltiples estímulos: edificios que lo rodean, que puede ver, automóviles cuyo ruido percibe, personas que transitan, gritos de vendedores, luces, etc. Aturdido por ese bombardeo de estímulos, el individuo se siente *perdido* en ese sitio, la ciudad material lo ha tragado.

Frente a estos estímulos, la persona debe responder buscando la manera de ordenar todo lo que su cuerpo percibe, de tal forma que al ordenarlo pueda *situarse*, hallarse en un sitio definido, como un punto de referencia del cual partir para poder actuar, para moverse y para no ser absorbido por esa vorágine de estímulos que lo han paralizado. De esta forma, mediante su capacidad de imaginación, comienza a construir una imagen mental donde todos los estímulos estén ordenados, donde el caos de cabida a un orden, donde la vorágine desaparezca y ahora exista un sitio claramente definido, con sus elementos puestos en orden y clasificados. Su experiencia, los estímulos percibidos por su cuerpo, se han abstraído en una representación simbólica que la torna *conocimiento*, útil para lograr situarse, para conocer el lugar en el que está parado.

El imaginario funciona sobre la base de representaciones que son una forma de traducir en una imagen mental una realidad material o una concepción. En otros términos, en la formación del imaginario se ubica nuestra percepción transformada en representaciones a través de la imaginación, proceso por el cual la representación sufre una transformación simbólica [...] En efecto, el imaginario aporta un complemento de sentido a las representaciones, las transforma simbólicamente para ser tanto guías de análisis, como guías de acción [...] En ello yace la fuerza creativa del imaginario que rebasa la simple representación: el imaginario crea imágenes actuantes, imágenes guías, imágenes que conducen procesos y no sólo representan realidades materiales o subjetivas (Hiernaux, 20)

Gracias a esa imagen mental que impone orden y sentido a su experiencia sensorial, el individuo logra definir y al mismo tiempo reconocer el espacio en el cual se encuentra, pues al definirlo, al ordenar todas sus piezas con un

sentido y desde una perspectiva, tiene la posibilidad de acoplar sus acciones a ese espacio que la imagen mental ha construido, lo que implica que reconozca en qué tipo de espacio está. No obstante, en este punto se podría decir que existen dos ciudades, la primera real, por decirlo de alguna forma, la ciudad experimentada y la segunda, la ciudad conocida, donde la experiencia, los estímulos se transforman en conocimiento al ser organizados y dotados de sentido en una representación mental. Ambas ciudades son importantes para que el individuo actúe pues:

habitamos la ciudad en la intersección de nuestra experiencia sensual y nuestra ubicación en un mar de “representaciones” de la ciudad que circulan – y que en cierto sentido nos preceden- las cuales forman un anillo que media nuestra vivencia de la ciudad [...] Dichas representaciones se producen en respuesta a vivencias de la ciudad como realidad sensual, social, pero a su vez, es partiendo de ellas que intervenimos sobre la ciudad, sobre la ciudad, ya sea para reproducirla o modificarla (Remedi)

Se podría definir el imaginario urbano como una representación, una imagen mental que se genera a partir de la experiencia de un individuo –o de una comunidad- en un espacio urbano determinado, dicha imagen sintetiza la experiencia y la transforma, al organizarla y dotarla de sentido, en una construcción simbólica que permite al individuo actuar en dicho espacio, ocuparlo, apropiárselo y modificarlo.

Ahora bien, el imaginario urbano como representación es el resultado de un proceso más complejo que el que aquí se ha esquematizado, pues en él intervienen múltiples variables que deben ser consideradas para tratar de establecer o indagar en la imagen mental que un individuo o una sociedad tienen respecto al espacio urbano que habitan.

Continuando con el ejemplo que sirve para este apartado, se tendría que mencionar, en primer lugar, ya que la ciudad imaginada está vinculada con la ciudad real, que el espacio urbano tangible/real o, por decirlo de una forma, la materialidad de la ciudad resulta la primera variable de este proceso. Los estímulos que recibe el individuo atrapado en medio de esa

urbe hipotética depende de los objetos que yacen en ella. Las ciudades físicas difieren unas de otras por las construcciones que la componen, por el sitio donde se encuentran levantadas.

En segundo lugar, cuando se habló que el individuo organiza los estímulos que recibe y los vierte en una imagen mental con sentido y orden, mediante la cual define y reconoce el espacio que ocupa, se debe considerar que la pauta organizadora de los estímulos así como la imagen mental que genera su imaginación están determinados por la sociedad de la que pertenece y con la que comparte códigos y valores que sustentan dicha comunidad y que establecen su vínculo particular con el entorno, su propia forma de verlo, definirlo y reconocerlo. Esto ha sido originalmente conceptualizado y denominado como *habitus* por Pierre Bourdieu:

Un sistema de disposiciones duraderas que funcionan como esquemas de clasificación para orientar las valoraciones, percepciones y acciones de los sujetos. Constituye también un conjunto de estructuras tanto estructuradas como estructurantes: lo primero, porque implica el proceso mediante el cual los sujetos interiorizan lo social; lo segundo, porque funciona como principio generador y estructurado de prácticas culturales y representaciones (Rizo, 1)

De esta manera, en la ciudad imaginada intervienen las siguientes variables que determinan su construcción:

Una ciudad, entonces, desde el punto de vista de la construcción imaginaria de lo que representa, debe responder al menos, por unas condiciones físicas naturales y físicas construidas; por unos usos sociales; por unas modalidades de expresión; por un tipo especial de ciudadanos en relación con los de otros contextos, nacionales, continentales o internacionales: una ciudad hace una mentalidad urbana que le es propia (Silva, 14)

Habría cabida aún para preguntarse, por ejemplo, si el imaginario urbano es una construcción colectiva y en qué medida el individuo participa en su configuración; también se podría reflexionar sobre el papel que juegan los medios de comunicación en la conformación e irradiación de un imaginario urbano en una sociedad; la manera en la que se relacionan los imaginarios urbanos actuales con los que los preceden, la forma en que esos

imaginarios urbanos previos condicionan la experiencia de la ciudad real y el nuevo imaginario que resulta de ella.

Sin embargo, lo que resulta de mayor utilidad para este trabajo es el principio que organiza al concepto de imaginario urbano, principio que se ha buscado exponer de manera breve y concisa, pues en realidad ya se cuenta en la novela con las representaciones de sus espacios. Como se ha señalado arriba, la misma descripción/construcción de la espacialidad en *La ciudad y los perros* se realiza desde una perspectiva clara y evidente, de tal forma que no resultaría nada difícil enlistar las representaciones. Lo interesante y lo necesario es explicarlas, dotar de sentido a la significación del espacio de la novela en función de sus elementos estructurales (acciones, personajes).

Al buscar el sentido de la significación del espacio, aunque bien se debería señalar que ese espacio-urbe de la novela es una configuración de micro-espacios diferenciados, mediante el uso del *imaginario urbano* se lograría una interpretación general de la obra, que además, para que pudiera realizarse, partiría de la necesidad de vincularla con el entorno en que se ha producido, con el fin de concluir que esta novela, como en general la literatura, es una reconfiguración de los procesos económicos, sociales y culturales.

Esta necesidad de insertar la obra en su contexto histórico-social se observa ya al buscar sentido a la significación del espacio urbano, pues al utilizar el imaginario urbano como principio de análisis, se deben definir claramente las variables de dicho término, de forma que al vincular y al observar cómo esas variables trabajan en conjunto, se pueda entender la perspectiva desde la cual el autor significa la urbe de su obra. Sin embargo, ¿qué significa insertar la obra en su contexto?

Es muy importante aclarar que la ciudad “real” no existe como un objeto plenamente definido, como una *realidad objetiva*. Tal vez es posible

pensar en su materialidad, en las edificaciones y en el espacio físico que ocupa y aun desde esa perspectiva la ciudad resulta inasible, al menos al pensar en las ciudades de América Latina, cuya extensión impide delimitar claramente su dimensión, conocer su frontera, definir el dentro y el fuera. La ciudad, desde la perspectiva del imaginario urbano, es una representación individual y colectiva, pero también la ciudad, desde la historia, es una construcción discursiva que busca dar sentido al desarrollo diacrónico de ese espacio físico tangible.

Así, en este trabajo se vincula la representación de la urbe, la reconfiguración de esa materialidad presente en la novela de Vargas Llosa, con la ciudad conflictiva o en proceso de mutación, producida por un discurso histórico determinado. En cierta medida, existe un diálogo entre un discurso literario concreto, *La ciudad y los perros*, y un discurso histórico particular que ha sido aceptado por una comunidad y que tiene una función dentro de ella para entender su devenir en el tiempo. Contextualizar la novela, por lo tanto, significa poner en marcha este diálogo entre dos discursos diferentes, nacidos de la necesidad de explicar y dar sentido a una materialidad compleja y abundante.

De tal forma que ahora resta, antes de iniciar el análisis de la significación del espacio en la novela, establecer y definir las variables necesarias del concepto de imaginario urbano. Estas variables han sido obtenidas de ese discurso histórico con el que dialoga la novela y que es producto, al menos en este trabajo, de diversos autores, de las cuales la de mayor importancia es aquella que refiere a la sociedad que ocupa el espacio, por lo cual se hará un énfasis en ella. Debido al objetivo de esta investigación, trataré de ser esquemático y sintético.

Lima desde una perspectiva histórica

Es evidente que una re-construcción del contexto histórico-social en el que se inserta la ciudad de Lima en 1950 rebasaría esta investigación. No obstante, considero que existen puntos clave cuyo desarrollo permitiría tener un panorama muy general aunque muy útil respecto a las circunstancias en la que se insertará la novela, esto es, las condiciones de la ciudad que funcionaron como materia para la narración. Estos puntos clave son dos, por un lado se tiene que observar muy bien el origen de la ciudad y por otro lado su función dentro del territorio del cual es capital.

El origen de la ciudad de Lima en 1535, como muchas otras ciudades de Hispanoamérica, responde a la necesidad de dar sitio a las autoridades virreinales, tanto civiles como religiosas. Obviamente esta necesidad surge de otra mayor, la administración de los territorios conquistados, lo que implica tanto la explotación de las tierras como el envío de esos recursos a la Metrópoli. Además, como consecuencia de estas dos necesidades que engendraron a las ciudades en la América Española, la presencia europea en ellas era mucho mayor que en el resto de los territorios, las ciudades son los centros de mayor concentración de colonos, mientras que los indígenas se encontraban fuera de ellas, formando sus propios núcleos poblacionales (Romero, 9).

Es muy importante señalar que, a diferencia de México, en el Virreinato del Perú, la capital española no se superpuso sobre la capital de los dominios incas, el Cuzco, debido quizá “a la mezcla de respeto y de desconfianza que les inspiraron siempre los Andes, de los cuales no llegaron jamás a sentirse realmente señores” (Mariátegui, 17).

Situada en la costa, cercana del puerto del Callao, vínculo con la Metrópoli, Lima se fundó y se desarrolló siempre en un territorio “vacío” o donde la presencia indígena era menor. Como centro administrativo y como

sede de las autoridades, con una población en su gran mayoría española, Lima generó su propia sociedad.

La fundación, más que erigir la ciudad física, creaba una sociedad. Y a esa sociedad compacta, homogénea y militante, correspondía conformar la realidad circundante, adecuar sus elementos -naturales y sociales, autóctonos y exógenos- al designio preestablecido, forzarlos y constreñirlos, si fuera necesario. La sociedad urbana –compacta, homogénea, militante- se constituía conformada por una ideología y era invitada a defenderla e imponer sobre una realidad que se juzgaba inerte y amorfa (Romero, 13)

Por las mismas condiciones físicas, Lima no tuvo un control absoluto del territorio que administraba y permaneció aislada durante casi cuatro siglos. Este aislamiento -en conjunto con las circunstancias de su fundación, el tipo de sociedad que había conformado, homogénea (blanca) y militante (católica)- reforzó su carácter compacto. Esas condiciones propiciaron lo que después Salazar Bondy llamaría la “Arcadia Colonial”, el paraíso antiguo, la sensación de vivir en un claustro, en un huerto cerrado.

La génesis de Lima, en cambio, ha sido un poco arbitraria. Fundada por un conquistador, por un extranjero, Lima aparece en su origen como la tienda de un capitán venido de tierras lejanas. Lima no gana su título de capital en lucha y en concurrencia con otras ciudades. Criatura de un siglo aristocrático, Lima nace con un título de nobleza. Se llama, desde su bautismo, Ciudad de los Reyes. Es la hija de la Conquista. No la crea el aborigen, el regnícola; la crea el colonizador, o mejor el colonizador. Luego el virreinato la consagra como sede del poder español en Sudamérica y, finalmente, la revolución de la Independencia la proclama capital de la República (Mariátegui, 199).

Si bien el desarrollo histórico de la ciudad propició marcas de identidad, un criollismo que la diferenciaba de la sociedad metropolitana, la sociedad de Lima fue marcadamente hispánica, en oposición a la serranía y al territorio amazónico indígenas. Un dato curioso resulta ser el hecho de que la muralla que protegía a la ciudad sólo fue derribada hasta después de la mitad del siglo XIX, hecho que manifiesta el carácter compacto de esa sociedad.

Estas condiciones generaron una sociedad tradicional, establecida a partir de linajes, pues sus habitantes son descendientes de los

conquistadores, de los dueños de las tierras y de las minas, quienes siempre residieron en la capital; de su distinción racial, frente a la masa de *cholos* e indios; y de su profundo sentimiento católico y conservador. Esta sociedad, por las condiciones físicas y por su origen, permaneció a pesar de los cambios políticos de la región.

Sin embargo, la ciudad capital mantenía su función de vínculo entre virreinato y metrópoli, lo cual fue determinante una vez que los procesos históricos originaran la República, pues su condición de puente se mantuvo aunque ahora vinculaba la región con el sistema mercantilista internacional (auspiciado por el Reino Unido), lo cual tuvo consecuencias en su estructura (Romero, 15).

Entre 1880 y 1920, las ciudades de Hispanoamérica experimentaron su primera ola de modernización, consecuencia del desarrollo regional bajo el modelo agro-exportador. Es decir, las capitales y principales ciudades de la región son los puentes que conectan las materias primas con las industrias manufactureras y de esa mediación se producía una riqueza que permanecía en la ciudad. No obstante, conforme el ritmo del sistema mercantilista aumentaba y como consecuencias tanto de la Crisis de 1929, como las dos Guerras Mundiales, Lima experimentaría un cambio abrupto y radical en su estructura física y social.

Las crisis de las salitreras llevaron a millares de desocupados a las ciudades chilenas; las de la agricultura pampeana a las ciudades argentinas; las del café y la sequía de los sertones, a las ciudades brasileñas [...] Explosión demográfica y éxodo rural se combinaron para configurar un fenómeno complejo e incisivo, en el que se mezclaba lo cuantitativo y lo cualitativo, cuyo escenario serían las ciudades elegidas para la concentración de esos inmigrantes desesperados y esperanzados a un tiempo (Romero, 323).

Al estar conectado con el sistema económico mundial, Lima se vio transformada por todas las crisis que afectaban a dicho sistema. Las materias primas comenzaban a ser sustituidas por productos sintéticos o eran explotadas en otra región del mundo (ejemplo del primero, el salitre,

del segundo, el caucho) o eran demandas en menor medida, razón por la cual los campos comenzaban a vaciarse. “En el Perú, en la década de 1920, comenzaron a bajar los serranos hacia Lima por el camino que se había abierto desde Puquío” (Romero, 322).

Igualmente, la repercusión de la Segunda Guerra Mundial fue muy importante, pues ante la imposibilidad de importar productos manufacturados en Europa y gracias a una nueva demanda de materias primas para producir armamento o de alimentos (como en el caso de Argentina y su carne), las repúblicas tuvieron un excedente que fue invertido en crear las primeras industrias nacionales, las cuales modificaron el entorno físico y social, pues esto trajo consigo tanto zonas industriales como obreros (inmigrantes del campo).

Así, Lima se veía totalmente transformada: por un lado, una masa de personas que no pertenecían a la sociedad tradicional que ya se refirió y por otro, consecuencia de esta llegada masiva de inmigrantes, el crecimiento exacerbado del espacio urbano, destruyendo el apacible huerto, el claustro cerrado que era Lima. El surgimiento de fábricas y de barriadas alteró la fisonomía de la ciudad, la cual creció tanto que absorbió al Callao, y la sociedad tradicional constataba, absorta, cómo elementos ajenos buscaban integrarse a ella, elementos que contrastaban pues no eran blancos, su ascendencia era indígena –opuesta a la ascendencia de conquistadores- y fundamentalmente era gente pobre.

La confrontación se resolvió en una lenta y sostenida coerción de la sociedad normalizada (tradicional) para obligar a la otra a aceptar el acatamiento de ciertas reglas básicas, y luego para ofrecerle los mecanismos para una incorporación que, al cabo de cierto tiempo, resultaba forzosa. Y a partir de esa situación, las dos sociedades trabajaron sordamente y a su pesar, en un proceso de integración recíproca, cuyas alternativas se manifestaron y siguen manifestándose en la vida cotidiana y en las formas de la vida social y política de aquellas ciudades latinoamericanas donde, a distinta escala, se produjo la irrupción inmigratoria (Romero, 16).

La ciudad y los perros se inscribe en el punto crucial de transformación y conflicto que vive la ciudad de Lima. Es posible percibir ese momento en la visualización que de la ciudad hace Vargas Llosa acentuando las características negativas de su espacio y de sus componentes, sus habitantes.

Así, una vez hecha esta revisión, se cuenta con todos los elementos, todas las variables que intervienen en el esquema del *imaginario*: existen los individuos, que en mayor o menor medida están dentro de una sociedad, dentro de un sistema de valores que pueden aprobar o no, pero que los determina (como se verá), existe la posibilidad de rastrear ese sistema de valores, esa mentalidad urbana que le es propia a Lima y que determina las representaciones (las imágenes mentales que dotan de significado al espacio que les da origen) de ese espacio físico, también presente en la novela, y que, a su vez determina la acción de sus personajes conforme al funcionamiento del concepto de *imaginario urbano*. Lo que resta es explicar esas representaciones, esas imágenes, esas perspectivas del espacio, su significación, en función de todos los elementos que componen al imaginario.

El espacio significado

El análisis de la significación del espacio se centra en los tres personajes principales de la obra, el Poeta (Alberto Fernández), el Jaguar y el Esclavo (Ricardo Arana). Estos tres personajes son fundamentales porque entre ellos se configura el conflicto de la novela, el asesinato del Esclavo enfrenta al Poeta y al Jaguar, y también porque mediante ellos, a través de la evocación del pasado, la ciudad se configura, se construye y se significa en la narración. Cabe señalar que esta última afirmación sólo se cumple con el Jaguar y el Esclavo, en ellos dos la ciudad aparece como esa evocación, mientras que para el Poeta, la ciudad es evocación y presente.

El personaje de Alberto Fernández es fundamental para este análisis por varias razones: como ya se ha dicho, mientras que en el Jaguar y en el Esclavo la ciudad aparece sólo como evocación del pasado, en el Poeta, la ciudad también es presente, pero además de ser presente, la ciudad que se visualiza a través de este personaje es múltiple y conflictiva; al tiempo que el Jaguar y Ricardo Arana evocan una porción de la ciudad, Bellavista y Magdalena Nueva respectivamente, Alberto Fernández evoca Miraflores pero transita, en el presente de la narración, una vez dentro del Colegio Militar, por La Victoria, Lince y Barranco. Él es quien visualiza la ciudad como un conjunto de fragmentos diversos y contradictorios, a los cuales se agregarán los fragmentos visualizados por los otros dos personajes.

De tal forma que será este personaje el eje que guíe este análisis.

La ciudad significada I

Como se señaló en la introducción de esta investigación *La ciudad y los perros* está estructurada en dos niveles temporales y espaciales, existe un presente (la vida en el Colegio Militar) donde se desarrolla el argumento y un pasado (la vida antes del Leoncio Prado); existen también dos espacios, la escuela y la ciudad y éstas se corresponden con los niveles temporales en su mayor parte. El presente está vinculado al Colegio Militar y el pasado a la ciudad.

El personaje del Poeta revela que esta relación entre tiempo y espacio no se mantiene constante en toda la novela, pues él deambula por la ciudad en el presente de la narración. Por este motivo, al hablar de la ciudad visualizada desde la perspectiva del Poeta, se hará una división que obedece a esos dos tiempos que existen en la obra.

A continuación se hará el análisis del fragmento de la ciudad que corresponde a la evocación del Poeta.

La calle Diego Ferré tiene menos de trescientos metros de largo y cualquier caminante desprevenido la tomaría por un callejón sin salida. En efecto, desde la esquina de la avenida Larco, donde comienza, se ve dos cuadras más allá, cerrando el otro extremo, la fachada de una casa de dos pisos, con un pequeño jardín protegido por una baranda verde. Pero esa casa que de lejos parece tapiar Diego Ferré pertenece a la estrecha calle Porta, que cruza a aquélla, la detiene y la mata. Entre Porta y la avenida Larco, fragmentan a Diego Ferré otras dos calles paralelas: Colón y Ocharán. Luego de atravesar Diego Ferré terminan súbitamente, doscientos metros al oeste, en el Malecón de la Reserva, una serpentina que abraza Miraflores con un cinturón de ladrillos rojos y que es el límite extremo de la ciudad, pues ha sido erigido al borde de los acantilados, sobre el ruidoso, gris y limpio mar de la bahía de Lima. Encerradas entre la avenida Larco, el Malecón y la calle Porta, hay media docena de manzanas: un centenar de casas, dos o tres tiendas de comestibles, una farmacia, un puesto de refrescos, un taller de zapatería (semioculto entre un garaje y un muro saliente) y un solar cercado donde funciona una lavandería clandestina. Las calles transversales tienen árboles a los costados de la pista; Diego Ferré no. Todo ese sector es el dominio del barrio. El barrio no tiene nombre. (28)

Se ha tomado como punto de partida el mismo fragmento que aparece en el capítulo anterior de este trabajo porque resultan significativos dos elementos: por un lado, considero que en contraste con la visualización de los demás espacios, la extremada precisión con la cual se construye esta espacialidad produce la sensación de mayor limitación, como la fuerte demarcación de un territorio. Esto no es circunstancial si se piensa que el espacio está definido también desde la idea de un barrio (Barrio de Diego Ferré, como señala la novela), de una porción de urbe claramente definida y con la cual se establece un vínculo de pertenencia. Esta idea de barrio a partir de la cual se construye el espacio del Poeta va desarrollándose, conforme el personaje y sus amigos crecen, hasta alcanzar un mayor tamaño, Miraflores.

Señalo que esta delimitación no es circunstancial porque uno de los fenómenos más claros durante el crecimiento abrupto de la ciudad fue el de la segregación residencial, esto es, que la clase más alta de la sociedad, una vez abandonado el Centro Histórico de su ciudad durante la llegada de

nueva población, buscó recluirse en un espacio particular, una especie de gueto que sirviera de resguardo a la sociedad tradicional

La oligarquía muda su hortus clausum a San Isidro, en cuya vecindad la naciente burguesía, profesionales, altos funcionarios, hombres de empresa y, en gran número, extranjeros, comienzan a darle vida y fisonomía urbanas a aquella chacara y estación del ferrocarril que fue Miraflores (Vidal, 25)

De esta manera, tampoco el nombre propio de esa porción de ciudad, Miraflores, es circunstancial y de esta manera es posible sustentar la idea que el nombre propio también influye y determina tanto la construcción como la significación del espacio.

Si bien son mínimas las descripciones/construcciones de espacialidad en la evocación del Poeta, se puede observar un proceso parecido al de una anáfora, donde los demás fragmentos que de la evocación van llenando ese espacio ya construido, tornándolo más grande (hasta abarcar el distrito de Miraflores) y al mismo tiempo siguiendo la pauta de significación, pues la delimitación física del espacio corresponde a la delimitación social, a la selección de un conjunto de población, una clase, que sigue una pauta de comportamiento determinada que le identifica como parte de una comunidad.

Cuando no jugaban fulbito, ni descendían al barranco, ni disputaban la vuelta ciclista a la manzana, iban al cine. Los sábados solían ir en grupo a las matinés del Excelsior o del Ricardo Palma, generalmente a galería. Se sentaban en la primera fila, hacían bulla, arrojaban fósforos prendidos a la platea y discutían a gritos los incidentes del film. Los domingos era distinto. En la mañana debían ir a misa del Colegio Champagnat de Miraflores; sólo Emilio y Alberto estudiaban en Lima. Por lo general, se reunían a las diez de la mañana en el Parque Central, vestidos todavía con sus uniformes, y desde una banca pasaban revista a la gente que entraba a la iglesia o entablaban pugilatos verbales con los muchachos de otros barrios. En las tardes iban al cine, esta vez a platea, bien vestidos y peinados, medio sofocados por las camisas de cuello duro y las corbatas que sus familias les obligaban a llevar. Algunos debían acompañar a sus hermanas; los otros los seguían por la avenida Larco, llamándolos niñeras y maricas. Las muchachas del barrio, tan numerosas como los hombres, formaban también un grupo compacto, furiosamente enemistado con el de los varones (64-65)

Incluso la comunidad se mantiene aglutinada no sólo por las conductas, por las costumbres o por la manifestación del credo religioso (tan católicas las clases dominantes de Hispanoamérica, vestigio y vínculo con esa sociedad tradicional fundacional), sino también por los anti-valores o por las conductas que si bien son reprobadas, se aceptan veladamente.

-Sí - dijo Alberto- Eso es lo que me reventó.
-Parecía que te ibas a meter de cura - dijo Pluto; acababa de elegir un disco y le daba vueltas en la mano- Casi ni salías.
-Bah - dijo Alberto- No era mi culpa. Mi mamá no me dejaba.
-¿Y ahora?
-Ahora sí. Las cosas están mejor con mi papá.
-No entiendo - dijo el Bebe- ¿Qué tiene que ver?
-Su padre es un donjuan - dijo Pluto- ¿No sabías? ¿No has visto cuando llega en las noches, cómo se limpia la boca con el pañuelo antes de entrar a su casa?
-Sí - dijo Emilio- Una vez lo vimos en la Herradura. Llevaba en el coche a una mujer descomunal. Es una fiera.
-Tiene una gran pinta - dijo Pluto- Y es muy elegante.
Alberto asentía, complacido.
-¿Pero qué tiene que ver eso con que no le dieran permiso para ir a las fiestas? - dijo el Bebe.
-Cuando mi papá se desboca - dijo Alberto-, mi mamá comienza a cuidarme para que yo no sea como él de grande. Tiene miedo que sea un mujeriego, un perdido.
-Formidable - dijo el Bebe- Muy buena.
-Mi padre también es un fresco - dijo Emilio- A veces no viene a dormir y sus pañuelos siempre están pintados. Pero a mi mamá no le importa. Se ríe y le dice: "viejo verde". Sólo Ana lo riñe. (145-146)

La comunidad claramente definida, esa sociedad tradicional comparte hábitos, valores y antivalores, además de rituales sociales en los cuales el espacio se fusiona con sus ocupantes, siendo mutuo reflejo, asociando el espacio y la forma de ocuparlo. Miraflores es un pequeño mundo, definido, donde todos se conocen y donde todos forman parte de una sociedad, ocupando su espacio a partir de las conductas, ritos y valores compartidos y manifestados en los sitios de recreo.

A diferencia de cualquier otro día de la semana, hoy las veredas de Larco que colindan con el Parque Salazar están cubiertas de gente. Pero nada de eso les llama la atención: el imán que todas las tardes de domingo atrae hacia el

parque Salazar a los miraflores menores de veinte años ejerce su poder sobre ellos desde hace tiempo. No son ajenos a esa multitud sino parte de ella: van bien vestidos, perfumados, el espíritu en paz; se sienten en familia. Miran a su alrededor y encuentran rostros que les sonríen, voces que les hablan en un lenguaje que es el suyo. Son los mismos rostros que han visto mil veces en la piscina del Terrazas, en la playa de Miraflores, en la Herradura, en el Club Regatas, en los cines Ricardo Palma, Leuro o Montecarlo, los mismos que los reciben en las fiestas de los sábados. Pero no sólo conocen las facciones, la piel, los gestos de esos jóvenes que avanzan como ellos hacia la cita dominical del Parque Salazar; también están al tanto de su vida, de sus problemas y de sus ambiciones; saben que Tony no es feliz a pesar del coche sport que le regaló su padre en Navidad, pues Anita Mendizábal, la muchacha que ama, es esquiva y coqueta: todo Miraflores se ha mirado en sus ojos verdes que sombrean unas pestañas largas y sedosas; saben que Vicky y Manolo, que acaban de pasar junto a ellos tomados de la mano, no llevan mucho tiempo, apenas una semana y que Paquito sufre porque es el hazmerreír de Miraflores, con sus forúnculos y su joroba; saben que Sonia partirá mañana al extranjero, tal vez por mucho tiempo, pues su padre ha sido nombrado embajador y que ella está triste ante la perspectiva de abandonar su colegio, sus amigas y las clases de equitación. Pero, además, Alberto y Emilio saben que están unidos a esa multitud por sentimientos recíprocos: a ellos también los conocen los otros (192-193)

El epílogo es bastante importante porque además de confirmar lo anterior, también ofrece más información o pone de relieve algo muy importante. Por un lado, tanto el espacio produce nostalgia no por él mismo sino por las personas que lo ocupan y por las conductas que se llevan a cabo en ese espacio. Por otro, si se piensa en el argumento de la novela se puede percibir que existe una asociación entre Miraflores y su gente con calidez, con días soleados, claros y luminosos que contrastan *significativamente* con el frío, los días grises y la atmósfera agresiva del presente de la novela (la vida en el Colegio Leoncio Prado), esta asociación y esta nostalgia terminan por significar al espacio como una espacialidad *idílica*.

Había una luz blanca y penetrante que parecía brotar de los techos de las casas y elevarse verticalmente hacia el cielo sin nubes. Alberto tenía la sensación de que sus ojos estallarían al encontrar los reflejos, si miraba fijamente una de esas fachadas de ventanales amplios, que absorbían y despedían el sol como esponjas multicolores. Bajo la ligera camisa de seda su cuerpo transpiraba. A cada momento, tenía que limpiarse el rostro con la toalla. La avenida estaba desierta y era extraño: por lo general, a esa hora comenzaba el desfile de automóviles hacia las playas.[...] Dobló por la avenida Primavera. Se sentía contento, animoso, caminando entre esas

mansiones de frondosos jardines, bañado por el resplandor de las aceras; el espectáculo de las enredaderas de sombras y de luces que escalaban los troncos de los árboles o se cimbreaban en las ramas, lo divertía. "El verano es formidable, pensó. Mañana es lunes y para mí será como hoy. Me levantaré a las nueve, vendré a buscar a Marcela e iremos a la playa. En la tarde al cine y en la noche al Parque. Lo mismo el martes, el miércoles, el jueves, todos los días hasta que se termine el verano. Y después ya no tendré que volver al colegio, sino hacer mis maletas. Estoy seguro que Estados Unidos me encantará." Una vez más, miró el reloj: las nueve y media. Si a esa hora el sol brillaba así, ¿cómo sería a las doce? "Un gran día para la playa", pensó. En la mano derecha, llevaba el traje de baño, enrollado en una toalla verde, de filetes blancos. Pluto había quedado en recogerlo a las diez; estaba adelantado. [...] en cambio, un olvidado grupo de muchachos y muchachas volvía a su memoria, él conversaba con esas imágenes de sueño en el pequeño cuadrilátero de hierba de la esquina de Diego Ferré y nada parecía haber cambiado, el lenguaje y los gestos le eran familiares, la vida parecía tan armoniosa y tolerable, el tiempo avanzaba sin sobresaltos, dulce y excitante como los ojos oscuros de esa muchacha desconocida que bromeaba con él cordialmente, una muchacha pequeña y suave, de voz clara y cabellos negros. Nadie se sorprendía al verlo allí de nuevo, convertido en un adulto; todos habían crecido, hombres y mujeres parecían más instalados en el mundo, pero el clima no había variado y Alberto reconocía las preocupaciones de antaño, los deportes y las fiestas, el cinema, las playas, el amor, el humor bien criado, la malicia fina. (327-336)

Hasta aquí se ha observado, descrito la significación del espacio, de la porción de la urbe evocada por el Poeta, es necesario ahora explicar o vincular a través del imaginario urbano esta significación con Alberto Fernández y con sus acciones en la novela. Esto se logrará contrastando el pasado y el presente del personaje, observando su recorrido por los demás territorios de Lima (La Victoria, Barranco, Lince) y la significación, la perspectiva desde la cual observa dichos territorios.

Para comenzar, es oportuno tener en mente el episodio en el cual se decide el ingreso de Alberto Fernández en el Colegio Militar Leoncio Prado. La causa es bastante singular, pues llega allí para limpiar el apellido de su familia paterna, que durante 200 años siempre ocupó los primeros puestos en todas partes (además de la mención de su madre respecto a su pasado familiar, donde hubo ministros), lo cual evidencia el peso del pasado y la historia para la sociedad tradicional, que además del dinero, representa el

valor o lo aristocrático de su clase y que la distingue del resto de pobladores de la ciudad, *cholos*, serranos, negros. Este valor aristocrático se refuerza cuando la ciudad se ve “invadida” y como mecanismo de defensa, coherente con la idea de un distrito-gueto claramente definido y apartado o separado del resto de ciudad. Además, es precisamente el hecho de que el Leoncio Prado sea un colegio de cholos, como señala Alberto, el punto de partida de este apartado, pues una vez que sale de Miraflores, el Poeta visualizará todo desde una perspectiva tanto de repulsión como de no pertenencia, pues fuera de Miraflores, todo lo demás está habitado por los *otros*, inferiores y diferentes, lo que se traducirá en la construcción y significación de los espacios por los que deambula en el periodo escolar (presente de la novela) como su actuar en dichos espacios.

Visualizado como “cosa de cholos”, formando parte también de la ciudad, el colegio se construye desde esa perspectiva: el lugar es frío y sucio, es agresivo. El valor principal, la hombría, que en Miraflores se refleja refinadamente a partir de la capacidad de tener *enamorada* o relaciones fuera del matrimonio, en el Leoncio Prado se traduce en un reflejo violento, de uso de la fuerza en su aspecto más directo. Frente a esta representación del espacio, que no coincide con los valores o la concepción de la clase a la que pertenece Alberto Fernández y que por la misma razón se establece desde aspectos negativos (fealdad, ruindad, humedad, frialdad) y sin poder hacer uso de la fuerza como los demás, el Poeta opta por hacerse el loco, por no participar totalmente. De esa manera sobrevive la escuela, sin poder formar parte de ella, aislándose. Todo esto influye en la percepción que se tiene de él y que se observa en el monólogo del Boa:

Un poco acriollado, el muchacho, como buen costeño, es tan flaco que me compadezco de sus sesos cuando da un cabezazo. 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. Sólo hay dos en la sección, y Arróspide tampoco es

mala gente, un terrible chancón, tres años seguidos de brigadier, vaya cráneo. Una vez vi a Arróspide en la calle, en un carrazo rojo y tenía camisita amarilla, se me salió la lengua al verlo tan bien vestido, caracho, éste es un blanquiñoso de mucho vento, debe vivir en Miraflores. Raro que los dos blanquiñosos de la sección ni se hablen, nunca han sido patas el poeta y Arróspide, cada uno por su lado, ¿tendrán miedo que uno denuncie al otro de cosas de blanquiñosos? Si yo tuviera vento y un carrazo rojo no hubiera entrado al colegio militar ni de a cañones. ¿Qué les aprovecha tener plata si aquí andan tan fregados como cualquiera? (228)

El presente de la novela (la vida en el Colegio Militar) corresponde con los 9 meses en los que Lima yace bajo mal tiempo: garúa, cielo gris, neblina. Estos elementos contrastan con los que aparecen en la evocación del Poeta. El resto de la ciudad, fuera de Miraflores, está condicionado por este factor y de ello depende su perspectiva. El mal tiempo también se asocia a la oscuridad o a la falta de luz y esta penumbra se encontrará en todas las visualizaciones de los espacios urbanos así como el de la escuela. Cabe señalar además, que si bien en la escuela puede hacerse el loco, en el distrito de La Victoria, a donde acude para acostarse con la Pies Dorados, su respuesta frente a una representación agresiva del espacio estará marcada por el temor y el nerviosismo, por la plena consciencia de no estar en el lugar que le corresponde y sentirse amenazado por ello.

Bajó 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. A medida que avanzaba por 28 de julio, la avenida se poblaba. Después de cruzar los rieles del tranvía Lima- Chorrillos, se halló en medio de una muchedumbre de obreros y sirvientas, mestizos de pelos lacios, zambos que se cimbreaban al andar como bailando, indios cobrizos, cholos risueños. Pero él sabía, que estaba en el distrito de la Victoria por el olor a comida y bebida criollas que impregnaba el aire, un olor casi visible a chicharrones y a pisco, a butifarras y a transpiración, a cerveza y pies. Al atravesar la plaza de la Victoria, enorme y populosa, el Inca de piedra que señala el horizonte le recordó al héroe, y a Vallano que decía: "Manco Cápac es un puto, con su dedo muestra el camino de Huatica". La aglomeración lo obligaba a andar despacio; se asfixiaba. Las luces de la avenida parecían deliberadamente tenues y dispersas para acentuar los perfiles siniestros de los hombres que caminaban metiendo las narices en las ventanas de las casitas idénticas, alineadas a lo largo de las aceras. Es la esquina de 28 de julio y Huatica, en la fonda de un japonés enano, Alberto escuchó una sinfonía de injurias. Miró: un grupo de hombres y

mujeres discutía con odio en torno a una mesa cubierta de botellas. Se demoró unos segundos en la esquina. Estaba con las manos en los bolsillos y espiaba las caras que lo rodeaban; algunos hombres tenían los ojos vidriosos y otros parecían muy alegres. Se arregló la chaqueta e ingresó en la cuarta cuadra del jirón, la más cotizada; su rostro lucía una media sonrisa despectiva, pero su mirada era angustiosa. Sólo debió caminar unos metros, sabía de memoria que la casa de la Pies Dorados era la segunda. En la puerta había tres hombres, uno detrás de otro. Alberto observó por la ventana: una minúscula antesala de madera, iluminada con una luz roja, una silla, una foto descolorida e irreconocible en la pared; al pie de la ventana, un banquillo. "Es bajita", pensó, decepcionado. Una mano tocó su hombro.

-Joven - dijo una voz envenenada de olor a cebolla ¿Está usted ciego o es muy vivo? Los faroles aclaraban sólo el centro de la calle y la luz roja apenas llegaba a la ventana; Alberto no podía ver el rostro del desconocido. En ese instante comprobó que la multitud de hombres que ocupaba el jirón, circulaba pegada a las paredes, donde permanecía casi a oscuras. La pista estaba vacía. (94-95)

El desarrollo de la masculinidad mediante el acto sexual es violento fuera de Miraflores, es decir, dentro del resto de la ciudad, donde no existe ningún tipo de camaradería, pues las personas que se encuentran en ese lugar no pertenecen ni a su clase ni comparten su color de piel. De nueva forma el Poeta se halla fuera, aislado y desde ese aislamiento percibe el espacio, desde esa perspectiva lo representa y ante esa representación actúa.

"Lima es la ciudad más corrompida del mundo" (92) señala la madre de Alberto y cabría decir que también, en la novela, es la ciudad más horrible del mundo, fuera de Miraflores, pues se encuentra invadida de todos esos habitantes que no pertenecen a la sociedad tradicional, aunque convivan con ella y tenga un espacio dentro de la ciudad, aunque jamás dentro del huerto cerrado.

Las parejas se saludan unas a otras, con un saludo que no altera la inedia sonrisa fija, sino apenas la posición de las cejas y los párpados, un movimiento rápido y mecánico que arruga momentáneamente la frente, un reconocimiento más que un saludo, una especie de santo y seña. Alberto y Emilio dan dos vueltas al Parque, reconocen a sus amigos, a los conocidos, a los intrusos que vienen desde Lima, Magdalena o Chorrillos, para contemplar a esas muchachas que deben recordarles a las artistas de cine. Desde sus puestos de observación, los intrusos lanzan frases hacia la rueda humana, anzuelos que quedan flotando entre los bancos de muchachas (193)

Los nombres propios determinan los elementos que forman parte de los espacios que nombran, dichos elementos son los habitantes y de esta forma determinan la perspectiva desde la cual se construirá el espacio y al mismo tiempo se significará. Se ha visto que los lugares de cholos, serranos, zambos, son espacios vistos desde características negativas. Esto no ocurre por ejemplo, más allá de Miraflores, con el distrito de Barranco, donde habita el teniente Gamboa y que, de alguna forma, tiene un estatus social más alto que la mayoría aunque menor que el de Alberto Fernández.

Alberto camina por las serenas calles de Barranco, entre casonas descoloridas de principios de siglo, separadas de la calle por jardines profundos. Los árboles, altos y frondosos, proyectan en el pavimento sombras que parecen arañas. De vez en cuando pasa un tranvía atestado; la gente mira por las ventanillas con aire aburrido. [...] Había bajado del tranvía en el paradero de La Laguna. Sobre el pasto, al pie de los árboles, parejas o familias enteras toman el fresco de la noche y los zancudos zumban a las orillas del estanque, junto a los botes inmóviles. Alberto atraviesa el parque, el campo de deportes: la luz de la avenida revela los columpios y la barra; las paralelas, el tobogán, los trapecios y la escalera giratoria yacen en las sombras. Camina hasta la plaza iluminada y la elude: tuerce hacia el Malecón que intuye al fondo, no muy lejos, detrás de una mansión de muros cremas, más altas que las otras y bañada por la luz oblicua de un farol. En el Malecón se aproxima al parapeto y mira: el mar de Barranco no es el de La Perla, que siempre da señales de vida y en las noches murmura con cólera; es un mar silencioso, sin olas, un lago. (241)

A pesar del momento crítico en el cual se encuentra, antes de confesar que sabe quién es el asesino del Esclavo, la actitud, la forma en la cual se conduce Alberto por Barranco es tranquila, sin ningún tipo de amenaza que espere del entorno. En cierta medida Barranco no es tan feo ni tan agresivo como los demás distritos, es plácido como el mar que lo baña, aunque, estando fuera de Miraflores, no puede compartir el calor ni la luz.

Finalmente resta hablar de Lince, distrito donde habita Teresa y el cual no se distingue de La Victoria ni de La Perla (donde se encuentra el Leoncio Prado) en tanto que está significada a partir de características negativas. No obstante es necesario señalar que este distrito está asociado también, en su significación, con las características de la casa de Teresa, “casa vieja,

raquítica, casi sin muebles” (78), y de su tía, “La mujer era gorda, sebosa y sucia; los pelos lacios caían a cada momento sobre su frente”, (77). Es peculiar también mencionar que la perspectiva de Teresa coincide con la perspectiva de Alberto a pesar de la diferencia de circunstancias, esto es un factor significativo que más adelante tratará de explicarse, por el momento cabe mostrar la representación que de Lince hace este personaje:

El tranvía la dejaba más cerca de su casa que el Expreso. Pero desde el paradero del tranvía, tenía que atravesar una serie de corralones inquietantes, hervideros de hombres desgredados y en harapos que le decían frases insolentes y a veces querían agarrarla. Esta vez nadie la molestó. Sólo vio a dos mujeres y a un perro: los tres escarbaban con empeño en unos tachos de basura, entre enjambres de moscas. Los corralones parecían vacíos. (231)

En Lince la conducta de Alberto es muy distinta que en los otros espacios, pues si bien se mantiene el carácter negativo del espacio, su fealdad y su ruina, en ese espacio él no se siente amenazado, antes bien siente mayor confianza, tanto así que es capaz de poner en práctica todas los “trucos” que no había podido utilizar con las muchachas de Miraflores y que, aunado al hecho de impresionarla por estudiar en una escuela militarizada, hacen que Teresa se enamore.

-Ustedes, los del Leoncio Prado, son muy peleadores.
Él enrojeció de placer. Vallano tenía razón: los cadetes impresionaban a las hembritas, no a las de Miraflores, pero sí a las de Lince. (89)

-No puedo -dijo Alberto- Tengo una cita.
- ¿En Lince? -dijo Pluto, malicioso-. ¡Ah, tienes un plancito, cholifacio! Buen provecho. Y no te pierdas, anda por el barrio, todos se acuerdan de ti. (85)

-Dime -dijo Marcela, con una voz muy dulce y perversa- ¿Estabas muy enamorado de esa chica?
-No -dijo Alberto-. Claro que no. Era una cosa de colegiales.
-Es una fea -exclamó Marcela, bruscamente irritada-. Una huachafa fea. [...]
-Dime. ¿Te paseabas con ella por el Parque Salazar?
-Ni siquiera tuve tiempo. Sólo la vi unas cuantas veces, en su casa o en Lima. Nunca en Miraflores. (330)

Dentro de esa masculinidad exacerbada y mal entendida que se critica en la novela, la única relación que puede existir entre la sociedad tradicional y el

resto de la población, entre el huerto cerrado (Miraflores) y la ciudad, es la del *plancito*, esto es, la de tener experiencias o aventuras con mujeres de clase social inferior, aprovechando las ventajas de su posición. Estos plancitos sólo pueden llevarse a cabo fuera del huerto cerrado, pues en él sería motivo de vergüenza, de ahí que el plancito implica una relación secreta o una actividad hasta cierto punto clandestina. Esa relación con el resto de la ciudad a partir de aventuras no oculta el desprecio de la sociedad tradicional por los nuevos habitantes de la urbe. Es significativo que el contraste entre luz y oscuridad de los espacios se proyecte en los personajes, pues mientras Teresa es de piel oscura, Marcela, la novia de Alberto al final de la obra, es blanca.

Este plancito también es posible gracias a la actitud de la tía de Teresa, quien en afán de *colocar* a Teresa en un mejor sitio, en una clase social superior, accede y propicia su salida con Alberto. Reflejo esto último del deseo de pertenecer, de participar de esa sociedad tradicional que está asociada a la riqueza material al estatus social que le brinda ese carácter aristocrático de su ascendencia y que atrae a los recién llegados, a los excluidos.

Como se observa en la novela, el plancito tiene claras consecuencias en su argumento, pues será la culpa de Alberto (por vincularse con la persona de la que está enamorada Arana) la que lo motive a enfrentarse al Jaguar.

La ciudad significada II

Una vez analizada la significación de la ciudad desde la perspectiva de Alberto Fernández, personaje con mayor actividad en la urbe, se procederá a analizar la significación del espacio a partir del personaje de Ricardo Arana.

La participación de Arana en la ciudad es bastante limitada, de hecho en su evocación, los fragmentos de la novela que corresponden a ella son mínimos y de ellos, la mayoría transcurren en la casa paterna. Esto es importante porque la ciudad, la porción que puede percibir de ella, Magdalena Nueva, es una proyección de la situación que vive en su casa, la pésima relación con su padre: la ciudad es agresiva y ajena, grande y desconocida, fría e insensible.

Lima le daba miedo, era muy grande, uno podía perderse y no encontrar nunca su casa, la gente que iba por la calle era desconocida. En Chiclayo salía a caminar solo; los transeúntes le acariciaban la cabeza, lo llamaban por su nombre y él les sonreía: los había visto muchas veces, en su casa, en la Plaza de Armas los días de retreta, en la misa del domingo, en la Playa de Eten. Descendía luego hasta el final de la avenida Brasil y se sentaba en una de las bancas de ese pequeño parque semicircular donde aquélla remata, al borde del acantilado, sobre el mar cenizo de la Magdalena. Los parques de Chiclayo -muy pocos, los conocía todos de memoria-, también eran antiguos, como éste, pero las bancas no tenían esa herrumbre, ese musgo, esa tristeza que le imponían la soledad, la atmósfera gris, el melancólico murmullo del océano. A veces, sentado de espaldas al mar, mientras observaba la avenida Brasil, abierta frente a él como la carretera del norte cuando venía a Lima, sentía ganas de llorar a gritos. Recordaba a su tía Adela, volviendo de compras, acercándose a él con una mirada risueña para preguntarle: "¿a que no adivinas qué me encontré?", y extrayendo de su bolsa un paquete de caramelos, un chocolate, que él le arrebatava de las manos. Evocaba el sol, la luz blanca que bañaba todo el año las calles de la ciudad y las conservaba tibias, acogedoras, la excitación de los domingos, los paseos a Eten, la arena amarilla que abrasaba, el purísimo cielo azul. Levantaba la vista: nubes grises por todas partes, ni un punto claro. Regresaba a su casa, caminando despacio, arrastrando los pies como un viejo. Pensaba: "cuando sea grande volveré a Chiclayo. Y jamás vendré a Lima". (151-152)

Existe una similitud en la significación de la ciudad en la evocación de Alberto y de Arana y ésta se da a partir de un mismo contraste fundamental, luz y oscuridad. Sin embargo, las circunstancias que determinan a cada personaje son completamente distintas, de tal forma que la significación de Lima a partir del personaje de Ricardo Arana difiere porque se vincula con el argumento y el sentido de la novela.

Arana está marcado por su condición de *extranjero* y ello marca su relación con la ciudad. A diferencia de Alberto, cuyo esquema de valores, su

clase social, es el motor desde el cual se produce la representación del resto de la ciudad, Arana visualiza y significa el espacio desde su imposible pertenencia, proyección del inexistente vínculo con su padre. La nostalgia que siente Fernández por el barrio y por el huerto cerrado que es Miraflores, lo idílico que le parece al estar expulsado de ese territorio, es la misma nostalgia de Arana por Chiclayo, del cual fue arrancado y de igual forma esta lejanía y esta confrontación con la ciudad agresiva motiva su evocación como espacio idílico.

Además de esto, existe otro conflicto, la incapacidad para incorporarse a la sociedad limeña. En esto no tiene que ver, como en el caso de Alberto, el conflicto entre una sociedad tradicional, blanca, católica y de nivel económico alto, sino más bien está en relación con la masculinidad, que en la novela se muestra como otro de los pilares que sustentan a toda la sociedad, tradicional o no, y que se comparte por todos los miembros que habitan en esa ciudad.

Frente a esa representación, como se ve en la narración, Arana jamás logra adoptar una conducta adecuada, antes asume el papel de la víctima y actúa contrario a esa masculinidad que rige todas las relaciones de los personajes, de manera que sea tildado de cobarde, de *hembra*. Su participación en el argumento de la obra se reduce a conformar el conflicto nuclear, aunque de manera pasiva, al ser el asesinado.

El personaje de Ricardo Arana, además, está vinculado con otros dos personajes, el teniente Gamboa y el serrano Cava. Este vínculo es la expulsión de la ciudad que sufren los tres personajes, aunque en el caso de Arana va más allá de salir del espacio urbano. No obstante, esta relación no se sustenta de la misma forma, la expulsión obedece a distintos factores.

Arana está vinculado con el teniente Gamboa en función de su incapacidad para adaptarse y seguir las normas de la sociedad en la que pretenden insertarse. Por un lado, como ya se ha mencionado, Arana no

logra formar parte de la sociedad pues no comparte el mismo código de masculinidad que sustenta a esa sociedad, expresada en el machismo y en la violencia física. Por el otro, el teniente Gamboa es expulsado de la ciudad porque no participa de la corrupción y del deterioro, de la hipocresía que, según la novela, impera en el ejército; si bien logra desenvolverse en la violencia y en el machismo que rige a toda la sociedad, de la cual el ejército forma parte como un subgrupo, su *rectitud* o más bien su idealización del mundo castrense produce el enfrentamiento con dicho mundo y su posterior salida de la ciudad.

Resulta más significativo, no obstante, desde la perspectiva de la representación de la ciudad, la relación que existe entre Cava y Arana, pues en cierta forma se puede decir que su expulsión obedece a su carácter provinciano. Si bien en la novela, en su argumento, se da a conocer que el robo del examen y el asesinato son las razones por las cuales ambos personajes abandonan el espacio urbano, es posible pensar que también existe otra razón, menos evidente aunque sustentable.

La ciudad hispanoamericana fue pensada, como se ha dicho, para ser el centro administrativo de un territorio determinado. Desde su origen, la ciudad entabló una estrecha relación de control con su entorno, el territorio administrado, y esta relación tuvo como consecuencia que cualquier cambio que experimentara la urbe repercutiera en ese territorio que controlaba. En términos muy generales, se podría señalar que la ciudad capital impuso su control y su dominio administrativo sobre la provincia –compuesta de otras ciudades y del campo- y que la mutación del espacio urbano, su desarrollo, impactó en esa provincia, modificándola también.

Arana y Cava son personajes provincianos, el primero llegado a Lima desde Chiclayo y el segundo desde la sierra. A pesar de la diferencia abismal entre costa y sierra, entre lo español y lo andino, entre lo blanco y lo indígena, entre lo criollo y lo cholo, ambos personajes se ven atraídos y

repelidos violentamente por la ciudad, sienten miedo de ella. Esa misma violencia es la que rige la relación que existe entre la capital y la provincia, pues por un lado la urbe crece y requiere de personas que trabajen en sus fábricas, que sostengan ese desarrollo y al mismo tiempo los repele por su condición de extranjeros, por ser ajenos a esa sociedad tradicional y patricia.

Arana idealiza su ciudad natal, provinciana como ya se dijo, a partir de su pequeñez, que contrasta con lo abismal de la ciudad, y de esa pequeñez deriva el hecho que todos los vecinos de Chiclayo se conozcan entre sí, que formen una familia o que puedan sentir un vínculo familiar que los une, opuesto al anonimato, a la ciudad poblada de desconocidos. Lima es amenazante por su amplitud, en la cual se puede perder cualquier persona, y por los desconocidos que la habitan capaces de atacar al desprevenido. Cava, como los serranos que van a Lima a educarse en el Leoncio Prado, según menciona Boa en un momento de la novela, permanecen en la escuela para no enfrentar esa ciudad que le causa miedo, no desean o parece que no les molesta permanecer en ella con tal de no salir a ese espacio amenazador.

De esta forma es posible pensar también que la representación, la visualización que existe de la ciudad desde la perspectiva de Arana y que además lo paraliza, le impide desarrollarse en ella, está motivada por esa circunstancia, por la condición de provinciano del personaje, el cual en cierta forma representa, junto con Cava, a todos aquellos que empujados por las condiciones sociales y económicas de sus lugares de origen emigraron a la urbe y fueron expulsados, aquellos que fracasaron en la búsqueda de una mejor forma de vida, pues la provincia experimentó con mayor crudeza el impacto la incorporación de América Latina al sistema mercantilista internacional, al tiempo que dicha incorporación transformaba

a sus urbes en esas ciudad enormes y anónimas, desordenadas, laberínticas y amenazantes, problemáticas, grises y agresivas.

La ciudad significada III

Antes de hablar de la significación de la ciudad desde la evocación del Jaguar, habría que señalar una serie de factores que determinan esa significación. Además es necesario mencionar que la ciudad no aparece con tanta claridad como en las evocaciones de los otros personajes, aunque el Jaguar tiene la misma importancia que el Poeta en el desarrollo de la novela. Los factores que determinan la significación del espacio urbano se producen a partir del contraste que existe entre el Jaguar y el Poeta, elementos contrarios y quienes configuran, junto con el Esclavo, el conflicto de la obra.

En primer lugar, la posición social del Jaguar contrasta con la posición social del Poeta, ambos están en los extremos opuestos de la comunidad que habita Lima y esto se refleja también en el espacio que habita, Bellavista. Si se recuerda la escena en la cual el Poeta, desde el Leoncio Prado, visualiza la bahía de Lima, ubica frente a él, a lo lejos, cerrando por el lado sur, el distrito de Miraflores; el distrito de Bellavista, que pertenece a la provincia del Callao, cierra la bahía por el lado norte.

La provincia del Callao fue absorbida por la urbe en su crecimiento desmedido, de tal manera que el Jaguar no pertenece a ese conjunto de personas que emigró a la ciudad, serranos y cholos. En cierta medida pertenece o ya participa de la sociedad establecida, su padre trabajó en el gobierno y su hermano se enlistó en el ejército. Es también significativo que comparte el color de piel de Alberto, al igual que él, es blanco. En cierta forma está asimilado, aunque su pobreza lo mantiene en los márgenes de la ciudad.

Mientras que Alberto Fernández sigue un proceso a lo largo de la novela que va de vivir en Miraflores, salir del barrio y volver a él, proceso en el cual establece contacto con el resto de la ciudad, una especie de descenso al infierno, el Jaguar vive un proceso más largo, el cual abarca toda su vida.

De estar en cierta forma asimilado a la urbe y a su sociedad, al salir de su casa, también sale de la comunidad y se convierte en un elemento nocivo para ella (se vuelve ladrón). Se vuelve a integrar a la sociedad después de muchos años, dentro de los cuales transcurre están los años del colegio, hasta conseguir un empleo en un banco. Este largo proceso está señalado también por los personajes que lo acompañan: al principio Teresa lo mantiene vinculado con la sociedad, de hecho durante ese periodo su desempeño escolar es notable, después se transforma en compinche de Higuera, en compañero de andanzas y saqueos, para finalmente reencontrarse con Teresa y casarse con ella, determinando o reforzando la reincorporación del Jaguar a la vida social.

Otro contraste importante radica en el sistema de valores que sustenta la percepción y la conducta del Jaguar y que difieren de su contraparte mirafloresina. Alberto pertenece a una clase que se distingue por su doble moral, por la necesidad de apariencias. Los matrimonios son importantes socialmente, así como su catolicismo, aunque en realidad el adulterio se dé y los varones lo asuman como una conducta aceptable, desde la masculinidad, aunque permanezca velada o no se mencione abiertamente, salvo como confidencias entre amigos. El Jaguar sustenta su conducta, curiosamente más acentuada durante su periodo marginal, en la lealtad, valor que no lo une claramente con la comunidad y que motiva el asesinato del Esclavo, al tiempo que contrasta y se opone a la hipocresía del Poeta.

Al hablar de la representación, de la significación de la ciudad mediante el personaje del Jaguar, existe un aparente obstáculo. A lo largo de los fragmentos en los que se desarrolla su evocación, existe un número

bastante reducido de descripciones. Sin embargo es posible intuir esa significación espacial gracias al principio del imaginario urbano, donde está vinculada la representación y la conducta del individuo que produce la imagen mental a partir de la cual se relaciona con el espacio físico.

Si se toma los dos extremos del proceso de vida que sigue el Jaguar, se puede notar cierta estabilidad. Durante su niñez en Bellavista, al mantener contacto frecuente con Teresa, su actitud y su comportamiento se distinguen por ser tranquilos, por no manifestar ningún conflicto. Si bien puede intuirse el entorno pobre, y la casa de Teresa en Bellavista es una proyección de ello, el espacio no se intuye amenazador o violento. De igual forma, al reencontrarla en Lince y al hablar de su vida posterior, una vez con el empleo en el banco, el entorno no se percibe agresivo y concuerda con la conducta del Jaguar, hasta cierto punto sosegada.

Por el contrario, de acuerdo al periodo en el cual se halla marginado, el entorno se vislumbra agresivo, además de pobre y ruin. El lugar donde accede a acompañar al Flaco Higuera es un prostíbulo que se caracteriza de manera negativa y es la proyección del espacio, de la perspectiva o del significado que se le da a la espacialidad. Ese espacio oscuro, frío, agresivo concuerda con su conducta, con la forma violenta de relacionarse con la sociedad y la ciudad, de hecho en este periodo de mayor conflicto es cuando recibe su sobrenombre, el cual lo marcará hasta el punto de no ser mencionado su nombre verdadero.

La perspectiva que tiene del espacio concuerda con la perspectiva de los otros dos personajes aunque por circunstancias diferentes. El motivo de alguna forma es paralelo, pues al tiempo que la expulsión de Miraflores y el abandono de Chiclayo determinan que la ciudad sea significada de una forma negativa, el Jaguar está marcado por la separación de Teresa, que coincide con su descenso social. Las circunstancias son diferentes, el Poeta está condicionado por su clase social y el Esclavo por ser *extranjero*; en el

Jaguar se podría decir que yacer fuera de la sociedad, que no significa una abierta oposición a los valores que la sustentan, pues jamás reta a la sociedad, determina su visión del espacio, pero ese estar fuera es más consecuencia de su necesidad de sobrevivir, de superar su pobreza (es la pobreza y el deseo de dar regalos a Teresa lo que motiva a participar en un robo por primera vez).

Se ha tratado de establecer una lectura del espacio, un análisis de la significación de la ciudad que se observa en *La ciudad y los perros*. Esta lectura, mediante el concepto de imaginario urbano, se ha llevado a cabo relacionando el espacio con las demás estructuras básicas de la narración (personaje y acción) de tal manera que se observe una coherencia entre estas estructuras, además de la coherencia necesaria con el argumento y el sentido de la novela. También se ha buscado mostrar la relación entre construcción y significación del espacio, cómo la construcción implica la significación.

Existe una asociación del espacio con características negativas (oscuridad, frialdad, agresividad) y éstas son consecuencia del argumento y de las condiciones de los personajes. La novela da cuenta sutilmente de un espacio múltiple y complejo, de contrastes y hasta cierto punto de incomprensión. Sin embargo, el afán de realismo o el fuerte efecto de realidad que produjo la obra en su recepción (y que condiciona tanto la construcción como la significación del espacio) permite pensar, además del momento en que se produjo la novela, que existe también en ella una reflexión o un intento de reflexión y explicación del fenómeno urbano real que se llevaba a cabo. Existe la posibilidad de leer *La ciudad y los perros* como una interpretación de la metamorfosis radical, abrupta de la ciudad real, de la Lima real y al mismo tiempo un intento de comprensión de dicha metamorfosis.

Para argumentar esto, en el siguiente capítulo, el cual también servirá para dar cuenta de las conclusiones de esta investigación, se hará una breve revisión del entorno social y cultural en el que se inscribe la obra. Se observará su vínculo con *Lima la horrible* de Salazar Bondy, ensayo representativo por su afán de entender la urbe real que se transformaba.

Capítulo III:

¿Una interpretación de la ciudad?

Para cerrar la investigación, en este último capítulo se ha decidido plantear una pregunta. Una vez que se ha observado cómo el espacio se construye y se significa, cabe cuestionarse si existe algo más, si la ciudad construida y visualizada en la novela desde cierta perspectiva implica también una interpretación o una explicación de la urbe material, aquella urbe física y “real” observada por el autor.

Es importante recalcar el vínculo de la urbe material con la ciudad novelada, pues desde su construcción, mediante el uso de nombres propios con referentes extratextuales, la urbe real incide en la obra literaria, creando un efecto “realista” o permitiendo su lectura verista, en clave de crónica; en la significación, al darle sentido a la visualización del espacio urbano de la narración, gracias al uso del concepto de *imaginario urbano* y a la vinculación de este discurso literario con un discurso histórico, la ciudad material aparece reconfigurada en *La ciudad y los perros*. De igual manera, al tratar de responder a la pregunta que titula este capítulo, Lima en su materialidad está implícita.

En este capítulo se establecerá un vínculo, se producirá un diálogo entre la novela de Mario Vargas Llosa y una de las obras más representativas de la literatura peruana del siglo XX, *Lima la horrible* (1964) de Sebastián Salazar Bondy (1924-1965). Ambos son discursos literarios aunque pertenecientes a distintos géneros, pues el segundo es un ensayo. Este ensayo propone, como se verá adelante, una lectura de Lima que explique su *fealdad*, misma que se menciona desde el título. El ensayo de Salazar Bondy es una respuesta a la urbe material que impacta sobre el autor, es otra reconfiguración literaria que busca explicarla, interpretarla. Al vincularse este ensayo con *La ciudad y los perros* se busca mostrar en qué

medida es posible hallar en la novela una interpretación de Lima, evidenciando también, nuevamente, cómo esta urbe material aparece como un espejismo literario.

Sin embargo, es necesario sustentar la pertinencia del diálogo entre estos dos discursos sobre la ciudad. Para llevarlo a cabo, a continuación se expondrán las tres principales razones que me han conducido a vincular *Lima la horrible* y *La ciudad y los perros*.

La primera razón que sustenta el diálogo entre ensayo y novela es, por un lado, su proximidad cronológica: en 1961 la novela de Vargas Llosa se publica en Barcelona, mientras que *Lima la horrible* ve la luz en el año 1964. Por otro lado, como se puede observar claramente, ambas obras abordan la temática urbana, aunque desde discursos, si bien literarios, en cuestión de género, distintos.

Naturalmente, es obvio que tanto cronológicamente como temáticamente no son las únicas que trabajan con la ciudad como tema de sus obras. Se debe señalar, por ejemplo, que *Los geniecillos dominicales* de Julio Ramón Ribeyro apareció en 1965. Además, se debe tener en cuenta que

todo el proceso de mutación de la ciudad puede rastrearse a través de la historia de la literatura peruana, tanto en lo referente al cambio social como en lo que atañe a la propia transformación urbanística (Valero Juan, 2003, 8)⁵

Sin embargo, la proximidad cronológica y temática de *Lima la horrible* y *La ciudad y los perros* se refuerza por la manera en la cual la ciudad es abordada en ambas obras, por la presencia de la urbe como conflicto, como ruptura de un orden previo, tanto social como urbanístico, consecuencia del momento en el cual Lima experimenta ese crecimiento desmedido por la

⁵ Para una visión sintética de la presencia de la ciudad en la literatura peruana se puede consultar el libro de Eva María Valero Juan *Lima en la tradición literaria del Perú. De la leyenda urbana a la disolución del mito*. Edicions de la Universitat de Lleida, 2003. En el caso particular de la narrativa peruana, el artículo de Luis Fernando Vidal "La ciudad en la narrativa peruana" en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 25, 1987 resulta una introducción bastante útil.

llegada de infinidad de inmigrantes de las provincias. En ambas obras existe una oposición entre los antiguos pobladores y los recién llegados, entre un orden social antiguo que contrasta y bloquea la integración de los nuevos elementos sociales.

No obstante aquí, en Lima, como romeros de todo el Perú, las provincias se han unido y, gracias a su presencia, frecuentemente desgarradora, reproducen ahora en multicolor imagen urbana, el duelo de la nación: su abisal escisión en dos contrarias fortunas, en dos bandos opuestos y, se diría, enemigos (Salazar Bondy, 10)

En segundo lugar se debe tener en cuenta la relación que existió entre los dos autores, la cual se puede constatar por dos hechos claros. El primero, la influencia que ejerció Salazar Bondy en Vargas Llosa gracias a su profusa actividad en el campo literario.

Él acometió esa arriesgadísima empresa plural de crear literatura, sirviendo al mismo tiempo de intermediario entre la literatura y el público, de ser a la vez un creador de poemas, dramas, relatos y un creador de lectores y de espectadores y, como consecuencia, un creador de creadores de literatura. ¿Quién de mi generación se atrevería a negar lo estimulante, lo decisivo que fue para nosotros el ejemplo de Sebastián? ¿Cuántos nos atrevimos a intentar ser escritores gracias a su poderoso contagio? (Vargas Llosa, 1966, 31)

El segundo hecho que constata esta relación y que tiene que ver directamente con *Lima la horrible*, es la comunicación que existió entre los dos autores al momento en que Salazar Bondy escribía su ensayo (Granda Rangel).

Finalmente la tercera razón que vincula a ambos autores y a estas dos obras, es la percepción que tienen del ejercicio literario, de la creación. Cabe señalar que esta afirmación es parcial, pues cada autor experimenta un proceso durante toda su carrera y en ese proceso tanto vital como artístico sus concepciones sobre la realidad, sobre el mundo y sobre su producción se modifican también. Sin embargo, una breve semblanza sobre

Salazar Bondy escrita por Vargas Llosa en 1966, permitirá observar la manera en la cual el novelista visualiza la creación literaria⁶.

Su resentimiento (del escritor), su furor, se vuelven lógicamente hacia ese sector privilegiado del Perú que sí sabe leer y sin embargo no lee, a esas familias que sí están en condiciones de comprar libros y que no lo hacen, hacia esa clase que tuvo en sus manos los medios de hacer del Perú un país culto y digno y que no lo hizo [...] Por el hecho de ser un creador, aquí se ingresa en el campo de víctimas de la burguesía. De ahí que sólo hay un paso para que el escritor tome conciencia de esta situación, la reivindique y se declare solidario de los desheredados del Perú, enemigo de sus dueños. Ese fue el caso de Salazar Bondy (32-33)

Para Vargas Llosa, la creación literaria es ante todo un ejercicio de crítica. Esta crítica es consecuencia de la situación de víctima que vive cualquier escritor no sólo en el Perú sino en cualquier país “subdesarrollado”. El escritor, como los campesinos y los obreros, es víctima de una sociedad injusta, la cual es dominada por la burguesía o la oligarquía que se ha negado a conducir al país hacia la “civilización”. Por esta razón, aunque sea implícitamente, la labor del escritor, el objetivo de su crítica es el de transformar esta situación, aunque esto no signifique, como en la misma semblanza lo señala, que el escritor deba renunciar a su independencia como creador, que tenga que plegar su labor artística a un programa político definido.

De cierta forma, esta postura coincide con la de Salazar Bondy, aunque desde mi perspectiva este autor es más radical, pues en su ensayo, que representa el último estadio de su proceso artístico y vital, pues moriría en 1965, muestra en qué medida la actividad literaria y la obra artística tienen la capacidad y la necesidad no sólo de desvelar el embuste colonialista –en el preciso caso de *Lima la horrible*- (aquella Arcadia Colonial) sino de producir el cambio necesario y obligado de la sociedad

⁶Esto es consecuencia básicamente de su constante proyección inconsciente en los objetos de sus estudios, análisis y, en este caso, semblanzas, donde Vargas Llosa siempre halla el lugar para hablar de él mismo y de su forma de ver al mundo. Esto se puede observar incluso en la actualidad al momento de revisar su estudio dedicado a Juan Carlos Onetti publicado hace ya dos años.

peruana, vinculado este cambio con la búsqueda de un auténtico proyecto nacional que tome en cuenta a todos los participantes de dicha sociedad.

La antítesis de la Arcadia se pronuncia en los más jóvenes con mayor brío, situados ya en un terreno despejado y convencidos de que, desenmascarado el embuste, el rumbo puede enmendarse, el objetivo voluntariamente prefijarse y la tradición –la genuina, que corre limpia por un cauce inmemorial– para siempre restaurarse [...]

Ante nosotros se abre una pregunta. No responder el acertijo equivale a entregarse a las fauces del trágico portento que lo propone. Vivir ahora es decir que no. Delegamos en un maestro la explicación de esta respuesta al negar que: *Contra lo que baratamente pueda sospecharse, mi voluntad es afirmativa, mi temperamento es de constructor y nada me es más antitético que el bohemio puramente iconoclasta y disolvente, pero mi misión ante el pasado es la de votar en contra* –José Carlos Mariátegui- (132-133)

Queda ahora mostrar la forma en la cual estas dos obras dialogan y se vinculan para que, al mismo tiempo, se pueda responder a la pregunta de este capítulo, es decir, afirmar o negar que en *La ciudad y los perros* existe no únicamente la construcción y la significación del espacio urbano, reconfiguración literaria de una urbe material, sino también su interpretación.

La fealdad como interpretación

Antes de comenzar con el diálogo propuesto, se debe señalar que *Lima la horrible* y *La ciudad y los perros* son obras radicalmente distintas, no sólo por el género literario al que pertenecen sino también por la forma en que proponen una lectura, una reconfiguración de la urbe material. Se debe tener en cuenta, por ejemplo, que la ciudad en la novela de Vargas Llosa subyace bajo su argumento, casi como un factor secundario o una de las caras de ese poliedro literario, mientras que al mismo tiempo, como se verá a continuación, en el ensayo la ciudad sólo es una muestra, un ejemplo de una problemática que configura a la sociedad que ocupa ese espacio. El argumento de la narración y la idea central del ensayo condicionan la reconfiguración de la ciudad material y dificultarán, hasta cierto punto, el

diálogo que puede existir entre las dos obras al momento de comparar o vincular dichas reconfiguraciones.

Si bien, en sentido figurado, aparecen como dos ríos que fluyen en distintas direcciones y de distinta manera, no obstante existe un núcleo, un elemento esencial y casi oculto que constituye tanto a la narración como al ensayo. Por esta razón, resulta necesario mostrar ese elemento esencial compartido en *Lima la horrible*. Para llegar a él, se debe primero sintetizar el ensayo, reducirlo y destilarlo. Una vez expuesto este elemento, resultará más fácil la vinculación con la novela mediante ejemplos concretos, lo cual permitirá, a su vez, comprobar que sí existe una interpretación del espacio urbano en la narración, objetivo de este capítulo, interpretación que está vinculada con su construcción y su significación.

Lima la horrible es, antes que nada, una lectura no del espacio físico, sino de los ocupantes de la urbe. Es un intento de desentrañar y explicar su comportamiento, su naturaleza. Este comportamiento está fundamentado en un factor claro y evidente, según Salazar Bondy, el cual se puede sintetizar en el siguiente fragmento:

Que el pasado nos atrae es algo menos de lo que en verdad ocurre; estamos alienados por él, no sólo porque es la fuente de toda la cultura popular, del kitsch nacional, y porque contiene una pauta de conducta para el Pobre Cualquiera que ansía ser algún día Don Alguien, y porque la actualidad reproduce como caricatura el orden pretérito, sino porque, en esencia, parece no haber escapatoria a llevar la cabeza de revés, hipnotizada por el ayer hechizo y ciega al rumbo venidero. El pasado está en todas partes, abrazando hogar y escuela, política y prensa, folklore y literatura, religión y mundanidad (16)

El ensayo se centra en criticar y denunciar esa tendencia, esa alienación que el pasado produce en la sociedad limeña de mediados del siglo XX. Esta denuncia, a su vez, se sustenta en tres razones. La primera razón es la idea de pasado en sí, la lectura que se ofrece de él y que se divulga. Este pasado “hechizo” es lo que él denominó Arcadia Colonial y que determina la actuación de los individuos, segunda razón de la denuncia, de la sociedad

en su conjunto, pues ese pasado colonial tergiversado se reproduce, se manifiesta en una conducta denominada “criollismo”.

El mito colonial se esconde en el criollismo y por medio de sus valores negativos excita el sueño vano de la edad dorada de reyes, santos, tapadas, fantasmas, donjuanes y pícaros. ¿Cómo asciende un hombre común al mundo privilegiado, hasta su halo, pues más allá no es posible, sino asumiendo la teoría del paraíso colonial gracias al ejercicio del criollismo? En éste se obnubila, se embriaga de mentiras, sueña con el señorío (31)

La Arcadia Colonial se puede definir como la inversión de signo del pasado, es decir, la visualización del pasado desde una perspectiva que busca negar u omitir los elementos negativos e inventar y resaltar los factores positivos de dicho pasado. Como se sabe, la sociedad virreinal, en cualquiera de los territorios conquistados, se sustentaba en un orden jerárquico muy fuerte (donde existía una clara oposición entre blancos y no blancos) y se manifestaba en una relación económica de explotación (una minoría blanca se enriquecía del trabajo de una mayoría no blanca –negra, india, mestiza-). Sin embargo, una vez superada la etapa virreinal, en algunas regiones, en algunas ciudades como Lima, este orden no se alteró, antes bien siempre se buscó mantenerlo.

La Arcadia Colonial es la herramienta que al mismo tiempo construía una imagen idílica del orden virreinal, negando las tensiones entre amos y esclavos, entre blancos y no blancos, entre explotadores y explotados, y mostrando elementos, conductas y concepciones que pasaron como “tradicionales”, castizas y esencia del ser limeño. Más allá de tergiversar el pasado, la razón de ser de la Arcadia Colonial, producto republicano, cuyo mayor exponente fue Ricardo Palma, es la justificación del orden social que imperaba aún en el presente, según Salazar Bondy.

Esta Arcadia Colonial se manifiesta de diversas formas y en distintos niveles, algunos de ellos son el objeto de análisis y crítica del ensayo. *Lima la horrible* es la muestra de cómo el pasado hechizo se concreta en

actitudes de las personas, como el criollismo, en la literatura, en la arquitectura y en el arte popular de la sociedad limeña. Además, también evidencia su alcance, su utilidad y su razón de ser: el mantener un orden social injusto y retrógrado, racista y clasista.

Si la denuncia de Salazar Bondy se sustenta en la falsificación del pasado, en la manifestación de esa falsificación, su utilización en el presente para mantener un orden social que se admite y se justifica, que se asimila y que controla a todos los ciudadanos de Lima, castigando a aquellos que no pertenecen a la oligarquía, la tercera causa de esta denuncia es precisamente el conflicto que se deja a un lado, que no se desea ver. Es conflicto tiene que ver con el presente de la nación:

Y tal como lo advertía este visitante del siglo XIX (Ernest Grandidier), la contempla el que por avión llega hoy mismo a ella, ya que si, en efecto, en el casco central de la ciudad aproximadamente la mitad de las terrosas azoteas han sido reemplazadas por el cuadro superior de los cubos de concreto de la edificación moderna, las barriadas populares chorrean paralelas al río desde los cerros eriazos y melancólicos el terral de su miseria, y cercan por otros puntos la urbe con su polvo, su precariedad y su tristeza (81)

Lima la horrible se puede sintetizar en la denuncia de un orden social injusto, de una comunidad jerarquizada, racista y clasista, donde existe una minoría privilegiada y superpuesta a una mayoría, no sólo urbana sino también nacional, mediante la explotación. Este orden, aceptado por todos, se sustenta gracias a un pasado hechizo que procura tornar como parte del ser limeño, de su tradición, y por lo tanto merecedores de devoción y divulgación, una serie de diversas conductas (el criollismo, la música criolla, la arquitectura virreinal revitalizada, la religión y el culto a los muertos) que no llevan a ningún lado salvo al mantenimiento de esa injusticia. Lo peor resulta que esa Arcadia Colonial es funcional en el momento más crítico del país, en el cual la brecha entre la capital y el resto del país es más profunda, donde no existe un proyecto nacional que mire hacia el desarrollo en conjunto. Ese momento de crisis en el cual la tensión es mayor entre

explotados (indígenas en su mayoría) y explotadores y que se pretende ignorar (y que se ignoró, si se piensa en el surgimiento de Sendero Luminoso en la década de los 80).

Estos tres factores que sostienen la denuncia de Salazar Bondy son los mismos que determinan el carácter horrible de la ciudad. Lima es horrible porque está edificada sobre la injusticia, porque su orden arcaico no permite ni un proyecto ni un desarrollo nacionales, antes busca negarse al futuro, mirando a un pasado inexistente pero explotado en su condición de “tradicional” y “castizo”.

Lima la horrible presenta, efectivamente, la nueva Lima de mediados del siglo XX. Los grandes cambios demográficos y urbanos de la ciudad son algunos de los rasgos más importantes del texto de Salazar, en el que el orden hegemónico tradicional aristocrático entra en crisis y a través de una ideología trata de mantener el poder (Granda Rangel)

Sin embargo, se deduce que lo horrible de Lima es su inmovilidad, su obstinación en detenerse. Lo horrible de la ciudad yace en permanecer inmutable a pesar del costo de esa inmovilidad, en el conflicto entre la necesidad de transformación y la obstaculización de dicha transformación mediante el afán de mirar hacia el pasado hechizo. Lima es horrible por ser conservadora.

Lo que pretendo en este capítulo es asociar la fealdad de Lima del ensayo de Salazar Bondy con la fealdad de la ciudad novelada. Mostrar en qué medida esa fealdad fruto del conservadurismo, del férreo orden social, está vinculada con la fealdad y la violencia desde la cual se construye y visualiza la ciudad, tanto física como socialmente, en *La ciudad y los perros*.

La ciudad novelada y su fealdad

La fealdad de la ciudad, del espacio urbano, es también, como en el ensayo de Salazar Bondy, fruto de un violento contraste del orden social y de la realidad.

La impresión que produce la lectura de la novela es la de un espacio urbano dividido en múltiples sectores-barrio que están claramente definidos, no porque sus límites físicos sean palpables, sino porque quienes ocupan dichos sectores, consciente o inconscientemente, reconocen y asumen una posición, un lugar dentro de la ciudad física como dentro de la comunidad que ocupa ese espacio. Si existe el movimiento, el flujo de las personas a lo largo y ancho de la urbe, cada clase social tiene un lugar asignado en ella: Miraflores y San Isidro para la clase alta, Magdalena y Barranco para las clases medias y La Victoria y Lince para la clase baja (además de Bellavista).

A pesar de la migración masiva, del crecimiento desproporcionado del espacio urbano, a pesar de que el desorden sería la consecuencia directa de ese flujo masivo, el espacio urbano mantiene sus límites internos casi intactos, los distritos que componen la ciudad no se alteran, antes bien pueden surgir otros para albergar a los recién llegados (como se testimonia en el cuento de Julio Ramón Ribeyro *Al pie del acantilado*). Hay un orden en esa explosión urbana. Este orden espacial es consecuencia del orden social jerárquico, que es capaz de oponer resistencia a la transformación, que hasta cierto punto puede controlar y dirigir.

El contraste es violento porque la ciudad es incapaz de ser modificada. Si la ciudad, más bien si la oligarquía que la poblaba de manera exclusiva desde ya varios siglos atrás, ha permitido que los *otros*, aquellos que no son blancos y que carecen de un “linaje”, es decir, aquellos que no pertenecen a esa extraña aristocracia, traspasen sus murallas y se instalen dentro de ella, eso no significa que el espacio, y mucho menos la sociedad, se democratice. Antes bien, se ha reforzado los límites de cada distrito y se les ha asignado un tipo de ocupante, asignación determinada por su clase social. Como en el caso del ensayo de Salazar Bondy, pareciese que Lima es inmutable, que su orden injusto es perenne. Antes bien, quienes llegan a

ella no buscan transformarla sino escalar y, en consecuencia, justificar el orden social imperante, pues antes que cuestionarlo lo aceptan.

La imagen de la ciudad proyectada desde la novela está centrada en ese gran contraste. Miraflores contrasta con el resto de la ciudad, como la mayoría de población de la urbe contrasta con la minoría blanca y aristocrática. Pero no existe ninguna amenaza por parte de esa mayoría, incluso son los blancos, representados por Alberto y sus amigos, que tienen la posibilidad de entrar en los otros distritos en búsqueda de “plancitos”, es decir, de ejercer su sexualidad con mujeres de clase baja, nuevas inquilinas de la ciudad, aprovechándose de su deseo de escalar e integrarse a esa minoría a la que pertenecen estos jóvenes. La relación entre Alberto y Teresa, ¿no se da acaso por intervención de la tía de ésta, quien ve en Alberto un buen partido, un medio para abandonar la pobreza, aceptando y legitimando el orden social?

Este contraste, origen de la fealdad, que se visualiza en la novela de Vargas Llosa está profundamente relacionado con el contraste que se observa en *Lima la horrible*. En este punto lo horrible de Lima en el ensayo de Salazar Bondy coincide o es un eco de la fealdad de la urbe en *La ciudad y los perros*.

Lo horrible de la ciudad radica en ello, en el hecho de que la mayoría de la población, de color, pobre y “marginada” no resulta nunca una amenaza para la minoría blanca, rica y central, porque la mayoría, que no es marginal pues representa la mayor parte del espacio urbano, asume la situación y el orden social establecido, no lo cuestiona ni mucho menos, al contrario, lo justifica y lo promueve al intentar ascender a esa clase aristocrática, como se manifiesta también en la escena del Parque Salazar, donde los hijos de la oligarquía llevan a cabo sus rituales sociales mientras que personas de otros barrios los miran a lo lejos, incapaces de acercarse y participar de dichos rituales pero sin tratar de atacarlos.

Pareciese que en Lima toda fuerza que busque modificar la situación, alterar el orden, se encontrara con un ambiente que la debilitara a tal punto que la hace desaparecer, como si toda queja, todo cuestionamiento no encontrara un suelo fértil para crecer, para convertirse en motor de un cambio. En *Lima la horrible*, su autor se aventura incluso a pensar que pudieran ser también los factores geográficos los que determinarían esta tendencia a la inmovilidad:

Sin rigores, sin lluvias ni truenos, sin inundaciones ni sequías, sin nieves ni calcinaciones, sólo padece regularmente de la nubosa humedad y cada medio siglo de un catastrófico remezón sísmico. Ese aire bien tempere, mediocre, tristón y soledoso, condiciona una psicología peculiar [...] Sin pisar la peligrosa cáscara de plátano del determinismo, cabe afirmar que el cielo sin matices, el aire adormecedor, la humedad ponzoñosa, la lisa visión de los cerros pelados y los arenales del entorno, que en invierno envuelve un tul de niebla que hace irreales a las cosas más rotundas y mantienen las ruinas eternamente nuevas, se convierten en sedante o somnífero de la vigilia y su carga vital (Salazar Bondy, 46- 48)

La fealdad de Lima en la novela de Vargas Llosa es justamente su imposibilidad de mutación. El orden militar y social que contrastan con una comunidad escolar y urbana más compleja, que los rebasa, jamás pueden ponerse en riesgo, no existe nunca la posibilidad de contrariar su suerte, de amenazar su estabilidad a pesar justamente de lo desproporcionado de las fuerzas sociales que habitan esa ciudad. Al contrario, todos los que resultan víctimas de esos órdenes los admiten, los asimilan y los reproducen, justifican su existencia al desear ascender social o militarmente.

Resulta curioso y significativo el personaje del Jaguar desde la perspectiva del inmovilismo. En primer lugar, tanto en el colegio militar como en la ciudad, es un elemento marginado y hasta cierto punto proscrito. Esta marginación es resultado de representar una amenaza para ambos órdenes, los cuales en su momento le dan como único destino posible la cárcel.

Si se recuerda, en la ciudad, el Jaguar en un principio no se distingue por una conducta negativa, al contrario, en la escuela, con ayuda de Teresa, es de los primeros estudiantes, de acuerdo a su desempeño y a su capacidad. Su cambio se debe a la cuestión sentimental que establece con Teresa, pues, paulatinamente, al procurar acercarse más a ella, al desear buscarla a la salida del colegio, el Jaguar necesita dinero, así como también lo necesita para hacerle regalos. Esto lo obliga primero a pedir dinero prestado y después a asociarse con el Flaco Higuera para robar. Su pobreza y el estar enamorado lo empujan al delito y desde allí comienza a ser una amenaza para el orden social de la ciudad, pues indirectamente es un elemento que no está dispuesto a aceptar el lugar que le ha sido asignado.

La vida criminal, así como las enseñanzas de su hermano, van condicionando su carácter violento, su propensión a las peleas. Pero también su concepción sobre el honor y la hombría, que se distinguen por la lealtad. Al verse marginado completamente en la ciudad, una vez que sale de casa y se distancia de Teresa, una vez que desciende y su vida criminal prosigue hasta que a Higuera lo encarcelan, después de vivir con su padrino, el Jaguar ingresa al Leoncio Prado.

En el colegio militar, el Jaguar es una figura que amenaza el orden en primer lugar por no acceder al bautismo, por no aceptar esa jerarquía impuesta, por promover una defensa, el círculo, y por desafiar abiertamente no sólo a los cadetes de mayor antigüedad, sino también a los oficiales. Incluso amenaza el orden porque su concepción del honor y la hombría, llevados al extremo hasta asesinar a un traidor, contrasta con la hipocresía de las autoridades y la cobardía de los cadetes.

Sin embargo, este personaje, que se distingue por su vitalidad, por su violencia, por su carácter explosivo, se resigna y pierde su fuerza. La sociedad civil y militar logran domesticarlo. Para comprobar esto se debe recordar el final de la novela, en la parte del epílogo que le corresponde: el

Jaguar termina como empleado bancario, casado con Teresa, pero al final aceptando el lugar que le corresponde, tanto en el espacio físico (Lince) como en la comunidad. También en este punto, Salazar Bondy ofrece una explicación al hecho de que ese ímpetu que puede motivar a un individuo o a un grupo mayor al final termine por ser absorbido por la tendencia natural de la ciudad y de su sociedad al estatismo

No reina en Lima la abierta controversia sino el chisme maligno, no ocurren revoluciones sino opacos pronunciamientos, no permanece el inconformismo sino que el espíritu rebelde involuciona hasta el conservadurismo promedio. La juventud imaginativa, iconoclasta y desordenada termina por sentar cabeza (47)

No obstante, al comparar la historia de Alberto con la de Teresa y el Jaguar, se puede observar que existe en la novela otra oposición, aunque esta vez es más sutil. Se puede señalar que existen tres cualidades que definen a Miraflores: su luminosidad, su limpieza y su apacibilidad. Estas tres cualidades determinan que al ser recordado por Alberto en el presente de la novela, es decir al transcurrir su vida en el colegio, exista un dejo de nostalgia, una sensación de paraíso perdido, un sentimiento de exilio. Esto se debe a que esas tres cualidades chocan con las cualidades que definen tanto al colegio como al resto de la ciudad, a ese enorme territorio que rodea a ese pequeño distrito de clase alta: la oscuridad, que puede ser visto como la ausencia de luz en los espacios y también está asociado al color de piel de las personas que los ocupan, la suciedad, los malos olores así como la intranquilidad, la ausencia de paz y el miedo que esa parte de la ciudad así como el colegio producen en Alberto. Desde la perspectiva de este personaje, fuera de Miraflores, el resto de Lima es horrible. Y el resto de Lima es el territorio de aquellos nuevos inquilinos que no pertenecen a la clase alta y dominante y de cuyos espacios el mismo Salazar Bondy ofrece una descripción:

La masa popular se hacina, en cambio, en tres especies de horror: el callejón, largo pasadizo flanqueado de tugurios misérrimos; la barriada, urbanización clandestina y espontánea de chozas y de esteras que excepcionalmente deriva en casita de adobe o ladrillo, y el corralón, conjunto de habitaciones rústicas en baldíos cerrados (49)

La particularidad del espacio escolar

Hasta este punto, la interpretación de la ciudad planteada por Salazar Bondy coincide de forma general con la de Vargas Llosa, es decir, en ambas obras literarias, la ciudad aparece en función de su inmutabilidad, de la tendencia conservadora de su sociedad. Lima es horrible porque no existe la posibilidad de alterarla, porque se opone a cualquier cambio y lo inhibe y, en cierta forma, al ser la capital del Perú, ella misma representa la negación al presente, a la necesidad de adaptarse y asumir la nueva realidad.

Sin embargo, en el caso de la novela, esta interpretación es parcial y por ello mismo se necesita también analizar el factor del Colegio Militar Leoncio Prado, el diálogo que establece con la ciudad y, así, poder matizar lo que hasta ahora se ha planteado.

Vinculado a la ciudad, formando parte de ella, el espacio escolar establece una relación particular con la ciudad. Por un lado está situado en su margen, en su periferia y, por el otro, las personas que lo habitan conforman una sociedad diferente, esto es, una sociedad castrense que se distingue de la sociedad civil que ocupa la ciudad. Estos dos factores permiten pensar que el colegio militar es un espacio de excepción. Es parte de la ciudad pero en él existe un “orden” distinto, una organización y una dinámica diferente a la que existen en la urbe.

El Colegio Militar Leoncio Prado se constituye como una sociedad jerarquizada asentada en una serie de valores que se expresan como propios, como esencia del ejército, inamovibles e incuestionables. Estos

valores que aglutinan a la comunidad, tanto a los cadetes como a los oficiales de la escuela, se reducen a dos: la disciplina y la hombría.

La disciplina se manifiesta como un acatamiento ciego a la autoridad, a los oficiales de mayor rango, a los cadetes de quinto año, y al reglamento del ejército. Al mismo tiempo, la hombría se asume como una manifestación incontrolable y de diversa índole de la fuerza y de la violencia. Toda orden dada en el colegio está acompañada de insultos, la mayoría de las veces estos insultos están relacionados con la falta de hombría, con el carácter “afeminado” de los cadetes.

Sin embargo, en el espacio escolar existe una clara oposición entre este discurso y la realidad, entre lo que las autoridades manifiestan en los discursos públicos y lo que realmente sucede en las cuadras y en las aulas.

El teniente Gamboa demuestra que la disciplina no es verdadera, pues los reglamentos nunca se cumplen, porque nadie los asume, salvo él y por seguirlo lo único que consigue es que sea removido y expulsado del colegio. Incluso las autoridades, el director de la escuela, al momento de resolver la cuestión del asesinato del cadete Arana, impone la orden sobre sus subordinados, aunque esa orden se contrapone al reglamento, al mismo tiempo que intimida y reprime al cadete Fernández apelando a un discurso castrense vinculado con el honor y la hombría. Al pensar en el nivel de los cadetes, la disciplina y el respeto a la jerarquía que debe existir entre los tres años se convierte en abuso, en ejercicio de violencia por parte de los cadetes de mayor antigüedad, el bautismo que origina la creación del primer círculo es una muestra de ello, así como el episodio del cine.

La hombría es el valor del colegio que genera también genera un choque. Todos los individuos deben mostrarse fuertes, no dejarse machucar, diría el Poeta a Arana. A pesar del miedo, a pesar de la inutilidad de la fuerza, de su uso sin sentido, a pesar de que todos los cadetes son

víctimas de ella, la hombría es el valor más alto en esa sociedad, aunque se relacione con la violencia, con el abuso.

El diálogo que se puede plantear entre el colegio y la ciudad es bastante útil porque está fundamentado en la diametral diferencia que existe entre ellos.

Sin pretender hacer reducciones peligrosas, simplistas, se podría decir que Vargas Llosa constantemente hace una crítica hacia el autoritarismo, consecuencia de esa imagen paterna que aparece como uno de sus demonios, y que está dirigida la mayoría de las ocasiones al ejército, pues éste se ha distinguido por intervenir en la vida política de las sociedades de América Latina a partir de la violencia y de la implementación de una “disciplina” que se opone, en apariencia, al “caos” y a la “anarquía” de las democracias regionales. Como buen liberal, Vargas Llosa rechaza la imposición de reglamentos, de normativas, que destruyen, desde su perspectiva, la individualidad y que retrasan el desarrollo de la vida civil de las sociedades.

En la novela, la violencia está abiertamente expresada en el espacio escolar. Esta violencia es consecuencia de esa disciplina impuesta y que sustenta la dinámica de esa pequeña comunidad castrense. Pareciese que el espacio urbano es preferible al espacio escolar porque las normas que determinan el desarrollo de la sociedad civil en la ciudad son menos violentas porque no son, en apariencia, impuestas, antes bien son aceptadas y fomentadas por todos los elementos que componen a dicha sociedad. En ese sentido, la interpretación de la ciudad comienza a adquirir matices, la ciudad es horrible por su inmutabilidad pero no es tan horrible como el espacio escolar, donde además de una jerarquía tan fija como la de la ciudad, las normas son impuestas y degradan a todos los componentes de esa comunidad.

Si bien ambas sociedades, la civil y la castrense, son abiertamente machistas, para Vargas Llosa la hombría se degenera en el ámbito escolar, donde, como consecuencia también de la disciplina férrea y absurda, se torna en un valor que debe mantenerse siempre vigente y determinar la dinámica de los estudiantes. Para poder argumentar esto se podría hacer relación de los diversos episodios donde la hombría se lleva hasta puntos cuestionables, intentos de violación, “concursos” masturbatorios, etc. Mientras en la ciudad existen espacios y circunstancias claramente definidos en los que los hombres pueden ejercer su sexualidad, prostíbulos, relaciones extramaritales, los “plancitos” en barrios de clase baja, en el colegio militar la sexualidad se pervierte y es bastante significativa la presencia del personaje denominado “el Injerto”, quien se encarga de la única tienda existente en el Leoncio Prado pero que también tiene como labor masturbar y embriagar a los estudiantes en los “concursos”.

Todo esto permite pensar que si bien la interpretación de la ciudad en la novela coincide con la interpretación del espacio urbano en el ensayo de Salazar Bondy, esta coincidencia no es total. Por el contraste que existe con el colegio, es posible pensar que a pesar de su fealdad, de su inmutabilidad, de su conservadurismo, la ciudad no es completamente negativa, pues podría haber algo peor, algo como ese mundo que tiene cabida entre los muros del Leoncio Prado. A pesar de su fealdad, Lima al menos cuenta con algunos elementos que pueden darle cierta “civilidad”, ciertos elementos que la dotan de un orden necesario y que la distinguen de ese espacio bárbaro que representa el colegio.

De esta forma, al vincular *La ciudad y los perros* con un discurso literario próximo, aunque bastante distinto, es posible pensar que existe en esta novela una interpretación, que es pertinente pensar que existe una reflexión general sobre la sociedad y el espacio urbano, la Lima material observada y reconfigurada en la narración.

El ensayo de Salazar Bondy propone una interpretación de la sociedad limeña. Esta interpretación, mediante el vínculo entre lo horrible social y lo horrible físico, también se puede trasladar a la novela. Se ha propuesto aquí un sentido profundo de la fealdad del espacio urbano de la narración, un sentido que es producto de una reflexión general sobre la ciudad material, de una explicación e interpretación de esa realidad física y social que fue Lima a mediados del siglo XX y que resulta ser una de las múltiples caras de ese poliedro narrativo, pues convive con el sentido general de la novela, la violencia, y con su argumento.

Conclusiones

Este trabajo es ante todo una propuesta de lectura. Mediante una serie de argumentos dispuestos a lo largo de tres capítulos se ha buscado mostrar la pertinencia de una lectura de *La ciudad y los perros* desde y hacia la ciudad, es decir, desde el espacio físico de la narración y hacia la urbe material reconfigurada en la novela. De esta manera más que comprobar una hipótesis, el trabajo tuvo como objetivo demostrar el peso de la ciudad en la obra, su alcance y su relación con su argumento y con su sentido global para poder sustentar la propuesta de lectura desde el espacio.

¿Es *La ciudad y los perros* una novela urbana? Sin duda, la profunda y radical transformación de los centros urbanos de América Latina, que además también representan los centros culturales más importantes de cada uno de los distintos países de la región, tuvo un efecto en la creación literaria, como en las demás manifestaciones artísticas y en otros ámbitos. Implícitamente, a partir de esta relación entre el proceso espacial, social y económico y la producción literaria, se propone una definición de literatura urbana, una literatura que se distingue por observar, y por este simple hecho, y problematizar respecto a la urbe material que el autor visualiza, experimenta y desea explicar, como uno de los tantos testigos que presencian esa transformación. Esto no significa, más bien no es necesario que el tema de la ciudad y su transformación sea el único en la obra literaria, muchas veces convive con otros y de allí, de esa multiplicidad de temas y lecturas posibles, surge su riqueza.

Se podrían citar como ejemplos de este tipo de narrativa *Las batallas en el desierto* (1981) de José Emilio Pacheco (1939), que si bien cronológicamente se halla distante, se sitúa en el nivel argumental a mediados del siglo XX, cuando la Ciudad de México experimenta su modernización. Otro claro ejemplo resulta *Sobre héroes y tumbas* (1960) de

Ernesto Sabato (1911-2011). Inclusive se puede pensar también en *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt (1900-1942) relacionada con las primeras transformaciones de la ciudad latinoamericana, transformación vinculada a la integración parcial de la región con el sistema mercantilista mundial (entre 1880-1920). Cuestionar y proponer una definición de novela urbana, así como trabajar en la revisión de las diversas obras que puedan abordarse desde esa perspectiva es una rica veta que, a mi parecer, podría sustentar un proyecto de investigación a largo plazo.

Sin embargo, regresemos a la primera novela de Mario Vargas Llosa y a la lectura que propongo. El trabajo está dividido en cuatro partes, contando la introducción, pues ya en ella se realizan los primeros apuntes sobre el espacio urbano en *La ciudad y los perros*. Existe una división clara entre estos cuatro capítulos, los primeros dos están más enfocados en la obra misma, es decir, realizan una revisión desde los aspectos formales de la narración, mientras que en la segunda parte, capítulo 2 y 3, la novela se vincula tanto con dos discursos, uno histórico y otro literario, aunque de índole distinta, para poder observar cómo el espacio urbano por un lado interviene en el desarrollo de la novela y en su sentido global, pero también cómo el espacio urbano y su ocupantes, aquella parte no material de la ciudad, es observado como un objeto de análisis y de explicación necesaria.

El trabajo de investigación partió de constatar lo más evidente: la ciudad, el espacio urbano representa en la obra uno de los dos niveles en que se desarrolla. Opuesto al espacio del colegio, donde las acciones del argumento transcurren, es decir donde el presente de la narración se desarrolla, la ciudad es el espacio de un pasado en relación con ese presente, es decir, en dicho espacio transcurre, fundamentalmente, las acciones de los personajes previo a su llegada al colegio militar. Su importancia es no sólo estructural sino también significativa, pues en el espacio urbano los personajes adquieren o más bien se constituyen como

personajes, es decir, en la ciudad se construye su personalidad, la cual determinará el curso de las acciones principales en el Leoncio Prado.

Una vez hecho este pequeño análisis, donde sólo se puede visualizar una ciudad novelada, es decir, no tiene ningún vínculo directo con la urbe material. Se procedió a la revisión de su proceso de construcción. La descripción, como se vio, representa la principal herramienta narrativa mediante la cual Vargas Llosa elabora el espacio urbano de la narración. Sin embargo, ya en la descripción existía o subyacía la significación, la perspectiva desde la cual la ciudad novelada se visualizaba.

No obstante, el espacio urbano no era únicamente consecuencia de un despliegue descriptivo, sino también existía la posibilidad de percibir un espacio no explícito. Se habló de una ciudad que aparecía en el desarrollo de las acciones, como condición necesaria para la narración. El espacio, como los personajes, las acciones y el tiempo, es una de las estructuras narrativas que constituyen cualquier obra.

Lo más importante resultó al observar la tercera herramienta discursiva capaz de producir la espacialidad, el uso de los nombres propios con referentes extratextuales. Estos nombres propios no actúan por sí mismos para producir el espacio sino que se vinculan con la descripción y también funcionan en el espacio implícito, aquel que subyace en la narración como condición obligada. El nombre propio, además, tiene una función que se mueve en dos direcciones: por un lado condiciona los elementos en los que se despliega el espacio mediante la descripción, determina no sólo la construcción sino también la significación de la ciudad novelada, pues, en el segundo nivel, el nombre propio produce una lectura verista, un efecto de realismo (reforzando el efecto de realismo que la descripción ya produce) en el lector, el cual tiene la capacidad de “reconocer” que se encuentra ante una reconfiguración literaria de la urbe que él mismo experimenta en la realidad.

El lector reconoce el espacio urbano porque éste se ha desplegado tanto en sus características físicas como en su visualización de acuerdo a su experiencia, por ello se produjo aquella mítica quema del libro en el Colegio Militar Leoncio Prado. El nombre propio funciona como puente, vincula la ciudad novelada con la ciudad material, allí se reconoce que existe la reconfiguración literaria de una urbe material que se observa y se problematiza en la narración.

En el capítulo correspondiente a la significación del espacio urbano se constató su problematización. El concepto de *imaginario urbano* sirvió como punto de anclaje entre el discurso histórico, destinado a explicar el proceso de transformación de la urbe material, con los personajes, las acciones y la visualización de la ciudad novelada. La relación entre el discurso histórico y el discurso literario a partir del espacio urbano comprueba que la urbe material no sólo fue observada y reconfigurada en la narración, sino que también existe en ella un intento de explicación, un intento de entendimiento del proceso que estaba viviendo tanto la ciudad como sus ocupantes. Además de comprobar esto, nunca se desvinculó el aspecto de la significación del espacio y su problematización del argumento y del sentido global de la obra, pues la adaptación del *imaginario urbano* necesitaba conectarse con las acciones de los personajes y por lo tanto con el desarrollo del argumento. Esto también demostraba que en *La ciudad y los perros* la lectura “urbana” no chocaba con las demás lecturas posibles (la violencia y la masculinidad, por ejemplo).

Finalmente, el diálogo propuesto entre esta novela y *Lima la horrible* sólo reforzó lo que ya se había comprobado: que en *La ciudad y los perros* se presentaba no sólo una observación y una explicación de la ciudad sino también una interpretación de su realidad, en tanto realidad social. Esto, naturalmente, sin desvincularse del argumento de la novela, sin romper la relación de sus partes y de sus diversas temáticas y de su sentido global.

De esta manera se ha propuesto la pertinencia de una lectura urbana de *La ciudad y los perros* y se ha respondido a la pregunta respecto a su naturaleza de novela urbana. Al analizar la construcción y la significación del espacio urbano en la narración, se ha mostrado en qué medida la temática urbana convive, como una de las caras del poliedro literario, con otras temáticas, evidenciando la riqueza y el valor literario de la obra.

Sin embargo, lo más importante, desde mi perspectiva, es que también se ha podido argumentar a favor de una concepción de la obra literaria, la cual es capaz de ser un vehículo y una herramienta para entender el entorno, la realidad física y social, que la rodea. La obra literaria es capaz de ser un instrumento de conocimiento y de entendimiento de aquello que vivimos y experimentamos no como individuos sensibles, sino como parte de una comunidad histórica determinada. La obra literaria no encuentra su riqueza únicamente en sus aspectos formales y estéticos sino en su capacidad de trascender y alcanzar otros niveles, su capacidad de trascenderse a sí misma.

Bibliografía

Directa:

- VARGAS LLOSA, Mario, *La ciudad y los perros*, Edición conmemorativa del cincuentenario. Alfaguara, RAE, Madrid, 2012. [Primera edición 1962]

Indirecta:

- AGÜERO et. al, "Sobre *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa" en *Revista Casa de las Américas* No. 30, La Habana, pp. 1965. 63-80
- BIKFALVY, Péter, "Contraste y paralelismo en *La ciudad y los perros*" en José Miguel Oviedo (ed.) *Mario Vargas Llosa*, Taurus, Madrid, 1981, pp. 106-128.
- CASTRO-KLAREN, Sara. *Mario Vargas Llosa: Análisis introductorio*, Latinoamericana Editores, Lima, 1988.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, "Una novela en círculo" en Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*. Edición conmemorativa del cincuentenario, Alfaguara, RAE, Madrid, 2012, pp. LXI-C.
- MARTOS, Marco, "*La ciudad y los perros*: áspera belleza" en Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*. Edición conmemorativa del cincuentenario, Alfaguara, RAE, Madrid, 2012, pp. XIII-XXIX.
- MORALES SARAIVA, José, "Aisthesis en el realismo crítico de *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa" en *Revista Chilena de Literatura*, No. 80, Santiago, 2011, pp. 87-115.
- OVIEDO, José Miguel, "La primera novela de Vargas Llosa" en Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*. Edición conmemorativa del cincuentenario, Alfaguara, RAE, Madrid, 2012, pp. XXI-LIX.

- VARGAS LLOSA, Mario, “Prólogo a *La ciudad y los perros*” en Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros. Edición conmemorativa del cincuentenario*, Alfaguara, RAE, Madrid, 2012.

General

- BOBES NAVES, María del Carmen, *La novela*, Editorial Síntesis, Madrid, 1993.
- GRANDA RANGEL, Mario, “El género del ensayo y la recepción de *Lima la horrible* de Sebastián Salazar Bondy” en *El hablador, revista virtual de literatura*, No. 16. [http://elhablador.com/est16_granda1.html, consultado por última vez el 17/06/2013]
- HIERNAUX, Daniel, “Los imaginarios urbanos: de la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos” en *Revista EURE*, No. 99, Santiago, 2007, pp. 17-30.
- MARCHESE, Angelo, “Las estructuras espaciales del relato” (traducción de Manuel Sol) en *Semiosis*, No. 10, México, 1983, pp. 25-50.
- MARIÁTEGUI, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Ediciones ERA, México, 2007. [Primera edición 1928]
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, Siglo XXI, UNAM, México, 2001.
- REMEDI, Gustavo, “Representaciones de la ciudad: apuntes para una crítica cultural” en *H Enciclopedia* [<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Remedi/Ciudad1.htm>; consultado por última vez el 17/06/2013]

- RIZO, Marta, “Conceptos para pensar lo urbano: el abordaje de la ciudad desde la identidad, el habitus y las representaciones sociales” en *Bifurcaciones*, No. 6, Santiago, 2006, pp. 1-13.
- ROMERO, José Luis, *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*, Siglo XXI, México, 2001.
- SALAZAR BONDY, Sebastián, *Lima la horrible*, Ediciones ERA, México, 1974. [Primera edición 1964]
- SILVA, Armando, *Imaginario urbano*, Arango Editores, Bogotá, 2006.
- VALERO-JUAN, Eva María, *Lima en la tradición literaria del Perú. De la leyenda urbana a la disolución del mito*. Edicions de la Universitat de Lleida, Lleida, 2003.
- VARGAS LLOSA, Mario, “Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú” en Sebastián Salazar Bondy, *Escritos políticos y morales (Perú 1954-1965)*, UNMSM, Lima, 2003, pp. 14-35
- VIDAL, Luis Fernando, “La ciudad en la narrativa peruana” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, No. 25, Lima, 1987, pp. 17-39.
- ZUBIAURRE, María Teresa, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*, FCE, México, 2000.