



JAVIER CERCAS

LA PREGUNTA DE VARGAS LLOSA

En recuerdo de Juan Ferraté

I

En 1963, cuando se publicó *La ciudad y los perros*, José María Valverde opinó que la primera novela de Vargas Llosa era «la mejor novela de lengua española desde *Don Segundo Sombra*» (p. xx). Años más tarde José Miguel Oviedo, el más puntual estudioso de la obra de Vargas Llosa, juzgó innecesaria esa afirmación; estoy de acuerdo, pero quiero empezar con una afirmación quizá más innecesaria todavía: *La ciudad y los perros* es una de las mejores novelas escritas en español.

Reconozcamos la verdad: el español no abunda en grandes novelas. Nuestra tradición novelística es muy inferior a nuestra tradición poética; muy inferior, también, a las otras grandes tradiciones novelísticas: la del inglés, la del francés, la del alemán. He aquí una paradoja. El español crea con el *Quijote* la novela moderna —la crea y prácticamente la agota, aunque sea volviéndola inagotable—, pero en seguida la abandona; quizá la razón principal de esta



dramática negligencia es que Inglaterra y Francia aprenden de inmediato la lección de Cervantes, mientras que nosotros no la entendemos o la ignoramos, y el resultado es que, en los siglos XVII y XVIII, a España la novela se le escapa literalmente de las manos. El siglo XIX, el momento en que la novela se consolida como género literario, excluye con razón al español de la gran novelística occidental. *La Regenta* es un libro excelente, pero Clarín no es Flaubert y, nos pongamos como nos pongamos, Galdós no es Balzac ni Dickens, ni siquiera Eça de Queiroz, aunque *Fortunata y Jacinta* (y, por cierto, también *La Regenta*) no desmerezca de algunas novelas de Balzac o Dickens o Eça de Queiroz. La primera mitad del siglo XX no altera demasiado las cosas: Baroja o Azorín —por limitarnos a España— son grandes prosistas, pero no grandes novelistas, y en todo caso sus novelas, como las de Unamuno o Valle-Inclán, apenas pueden compararse a las novelas mayores de su tiempo; nuestros novelistas apuntan a veces en una dirección parecida a las de sus mejores contemporáneos, con frecuencia comparten con ellos inquietudes y vislumbres, pero sus resultados no están a la altura de los de un Joyce, un Kafka, un Faulkner o un Proust. En resumen: durante más de 300 años la novela en español contribuye poco a la gran tradición de la novela occidental.

Este estado de cosas cambia a mediados del siglo pasado, cuando un grupo de novelistas latinoamericanos pone patas arriba la literatura en español y, poseído de una ambición insensata —querían ser a la vez Faulkner y Flaubert, Joyce y Balzac—, coloca de nuevo a la novela en español en el eje de la novela de su época. Ningún novelista representa mejor que Vargas Llosa lo mejor de esos novelistas, y pocas novelas pueden aspirar a simbolizar mejor que *La ciudad y los perros* el inicio de ese terremoto literario:

cuando se publicó faltaban cuatro años para que se publicaran *Cien años de soledad*, de García Márquez, y *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante, pero el mismo año se publica *Rayuela*, de Julio Cortázar; el año anterior lo hicieron *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier, y *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes; dos años antes, *El astillero*, de Juan Carlos Onetti, y *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato. Algunas de estas novelas son obras maestras; sin duda lo es *La ciudad y los perros*. Lo que singulariza sin embargo a Vargas Llosa, en medio de esta floración continental de talento, es que su primera novela no es la única obra maestra que ha escrito; contando por lo bajo, a mí me salen cinco más: *La casa verde*, *Conversación en La Catedral*, *La tía Julia y el escribidor*, *La guerra del fin del mundo* y *La Fiesta del Chivo*. No sé de qué novelista puede decirse lo mismo; en español, quizá de ninguno: aunque haya en nuestra lengua un puñado de novelas comparables a las mejores de Vargas Llosa, que yo sepa nadie ha escrito un conjunto de novelas comparable a ese. Nadie.

2

Ahora bien, ¿quién es de verdad el autor de *La ciudad y los perros*? Quiero decir: ¿quién es Vargas Llosa en 1963?

He aquí algunos hechos. En 1963 Vargas Llosa es un muchacho que ha nacido veintisiete años atrás en Arequipa, al sur del Perú, en el seno de una familia opulenta venida a menos. Que ha tenido una infancia itinerante y feliz: además de en Arequipa, ha vivido en Piura y en Cochabamba, Bolivia, siempre acompañado por su madre y rodeado de parientes que lo adoran y a los que adora. Que ha descubierto con incredulidad, en los últimos días

de 1946 o los primeros de 1947, que su padre no estaba muerto, como siempre creyó. Que de ahí en adelante vive con su padre y su madre en Lima. Que en 1950, y durante dos años, estudia en el Colegio Militar Leoncio Prado y que en ese momento ya es un lector voraz, solo que hasta entonces la literatura ha sido para él un entretenimiento y a partir de entonces se convierte en un desafío peligroso, en una forma de transgresión o subversión, también —por decirlo como Cesare Pavese— en una defensa contra las ofensas de la vida. Que al salir del Leoncio Prado empieza a estudiar Letras y Derecho en la Universidad de San Marcos y empieza a practicar el periodismo y a ganarse la vida con multitud de trabajos y a escribir dramas y relatos y a fundar revistas y a moverse en el mundillo literario limeño. Que se ha casado con una tía lejana, Julia Urquidi Illanes, muchos años mayor que él. Que sueña con vivir y escribir en Europa y en 1958 viaja a París y ese mismo año llega a Madrid, con una beca para hacer una tesis doctoral, y al año siguiente publica en Barcelona un libro de relatos titulado *Los jefes* y se instala por fin en París, donde malvive primero como profesor y luego como periodista mientras conoce a otros escritores latinoamericanos y lee encarnizadamente —en particular literatura francesa, empezando por Sartre, Camus, Malraux y Flaubert, y norteamericana, empezando por Faulkner, Hemingway y Dos Passos, pero también literatura en español, empezando por los libros de caballerías— y sobre todo escribe a lo largo de varios años una novela que primero se tituló *Los impostores* y luego *La morada del héroe* y al final *La ciudad y los perros*.

Todo lo anterior es, creo, exacto; nada de ello explica sin embargo que Vargas Llosa escribiera una novela del calibre de *La ciudad y los perros* a una edad en que la mayoría de los novelistas está todavía aprendiendo su oficio. Suponiendo

que pueda explicarse, este hecho no puede explicarse sin otro: la absoluta y precoz seriedad con que Vargas Llosa asumió su vocación de escritor en un medio adverso. Nadie era desde luego más consciente que él de las dificultades a las que se enfrentaba un escritor en ciernes para realizar su vocación en Latinoamérica, una comunidad subdesarrollada donde, como escribe Vargas Llosa en 1966, la literatura era despreciada o ridiculizada, donde el escritor es «un ser anómalo, sin ubicación precisa, un individuo pintoresco y excéntrico, una especie de loco benigno» que no tiene la menor posibilidad de ganarse la vida con la literatura y donde la sociedad ha organizado una «poderosísima pero callada máquina de disuasión psicológica y moral» que chantajea al futuro escritor con un dilema siniestro: o renuncia a su vocación aceptando las profesiones que ella juzga tolerables o se convierte casi en un paria, condenado «poco menos que a la muerte civil». En estas condiciones, para Vargas Llosa el escritor que no vendía su alma al diablo, que se negaba a convertirse en un desertor y dejar de escribir, solo podía ser un insumiso, un rebelde radical, incluso un apóstol o un cruzado o un caballero andante de la literatura.

De esa forma se concebía a sí mismo el joven Vargas Llosa, así se convirtió en escritor: primero, huyendo a París en busca de un entorno propicio a su vocación; y, segundo, asumiéndola de una forma exclusiva, total: para Vargas Llosa el escritor está obligado a ser un héroe o un titán, un fanático para quien lo primero no es vivir sino escribir (según escribe en 1964 acerca de Hemingway), un kamikaze capaz de aceptar su destino «absorbente y tiránico» de escritor «como hay que hacerlo: como una diaria y furiosa inmolación» (según escribe en 1967 acerca de Oquendo de Amat), un egoísta sin contemplaciones dispuesto a sacrificarlo todo a fin de satisfacer su vocación

literaria, puesto que (según escribe en 1966 sobre Sebastián Salazar Bondy) «un escritor demuestra su rigor y su honestidad poniendo su vocación por encima de todo lo demás y organizando su vida en función de su trabajo creador: la literatura es su primera lealtad, su primera responsabilidad, su primera obligación». En 1856, Flaubert —uno de los modelos titánicos de Vargas Llosa— le aseguró a Louis Bouilhet que *Madame Bovary* revelaba «mucho más paciencia que genio, bastante más trabajo que talento»; apuesto a que Vargas Llosa, que recordaba esa frase al final de *La orgía perpetua*, hubiera dicho lo mismo de *La ciudad y los perros*. Justo un siglo más tarde Faulkner —otro de los héroes de Vargas Llosa— declaró a *The Paris Review* que un escritor que no está dispuesto a robar a su madre a cambio de una obra maestra no es un verdadero escritor; apuesto a que por esa misma época Vargas Llosa no estaba dispuesto a robar a su madre: a cambio de una obra maestra, estaba dispuesto a venderla a una red de trata de esclavas.

3

A diferencia de muchos novelistas serios de los años sesenta y setenta, tan dóciles a determinados dictámenes superficiales o malinterpretados de la modernidad, Vargas Llosa piensa que la novela tiene que contar una buena historia, pero, a diferencia de muchos novelistas ingenuos de nuestra época, tan dóciles a determinados dictámenes superficiales o malinterpretados de la postmodernidad, Vargas Llosa no ignora que la novela es forma, y que por tanto la bondad de la historia que cuenta depende de la forma en que está contada: una mala historia bien contada es una buena historia, mientras que una buena historia mal con-

tada es una mala historia. Dicho con más claridad: un acierto fundamental de Vargas Llosa consiste en recordarnos que la novela debe contar una historia apasionante, que nos emocione vivir imaginativamente, pero que solo puede contarla dotándose de la máxima complejidad formal y la máxima tensión estilística.

La historia que cuenta *La ciudad y los perros* es relativamente simple; reducida a su esqueleto argumental, podría contarse como lo hace José Miguel Oviedo, cuya sinopsis me permito adaptar:

Siguiendo el mandato del Círculo, una secta que impone el terror y la violencia en el colegio Leoncio Prado y cuyo jefe indiscutido es el temible Jaguar, el cadete Porfirio Cava roba una prueba de Química antes del día del examen. Se descubre el delito por un vidrio roto y las autoridades consignan a los encargados de la vigilancia. El más afectado es un muchacho al que llaman el Esclavo (su verdadero nombre es Ricardo Arana), que no puede salir a ver a su imposible novia Teresa. El Esclavo denuncia a Cava, que es expulsado del colegio. La sospecha de que hay un soplón en el grupo es general, pero obsesiona y enerva sobre todo al Jaguar, cuyo imperio exige el secreto y la fidelidad absoluta a un código de honor. En unas maniobras militares, el Esclavo recibe un balazo en la cabeza y muere poco después. Para el colegio, que teme las perjudiciales consecuencias del escándalo, la versión oficial establece que se trata de un accidente. Alberto (un niño bien del barrio de Miraflores, amigo del Esclavo) rompe con los pactos que lo unen al Círculo y, ante el teniente Gamboa, el hombre más recto y más duro de la institución, acusa al Jaguar del asesinato del Esclavo. Pero ahora los pactos de silencio incluyen también al colegio, a los profesores militares y a las mismas fuerzas armadas; Alberto cede a la presión de sus superiores y Gamboa no tiene más remedio que hacerlo también, así que no hay investigación y el caso se da por cerrado. En el epílogo de la novela, que transcurre después de que los cadetes hayan concluido su estancia en el colegio, vemos a los protagonistas readaptándose a la vida corriente: Gamboa parte a ocupar un pues-



to en una guarnición perdida de la sierra después de escuchar cómo el Jaguar le confiesa su crimen, y de no aceptar su confesión; Alberto reinicia su vida de burgués miraflorentino; el Jaguar, desposeído de todo su antiguo poder, regresa a la sociedad como un simple empleado de banco y como esposo de Teresa.

Una historia relativamente simple, ya digo, convertida en una historia extraordinariamente compleja por la forma en que se cuenta. La cuestión, entonces, es cómo se cuenta.

4

Antes de responder a esa pregunta conviene responder a una pregunta previa. Vargas Llosa ha declarado muchas veces que su estancia adolescente en el Leoncio Prado, además de decidir su vocación de escritor y de abrirle los ojos sobre la enmarañada realidad étnica y social de su país, le proporcionó las experiencias con que escribiría su primera novela; la pregunta es: ¿significa esto que *La ciudad y los perros* es una novela autobiográfica? La respuesta es sí, por supuesto. Para empezar, porque todas las novelas lo son, al menos en la medida en que en ellas el novelista reelabora literariamente su experiencia personal —lo que ha vivido pero también lo que no ha vivido: sus sueños, sus lecturas, sus obsesiones— para dotarla de una significación universal. En *Cartas a un joven novelista* Vargas Llosa describe esta operación como un *striptease* invertido:

Escribir novelas sería equivalente a lo que hace la profesional que, ante un auditorio, se despoja de sus ropas y muestra su cuerpo desnudo. El novelista ejecutaría la operación en sentido contrario. En la elaboración de la novela iría vistiendo, disimulando bajo espesas



y multicolores prendas forjadas por su imaginación, aquella desnudez inicial, punto de partida del espectáculo (Vargas Llosa, 1997a).

Pero, dicho esto, hay que añadir que en *La ciudad y los perros* el componente autobiográfico resulta quizá más visible que en cualquier novela de Vargas Llosa, si se exceptúa *La tía Julia y el escribidor* (donde, mediante un pionero dispositivo autoficcional, la biografía del autor pasa a ocupar el primer plano). Basta fijarse en lo que ocurre con los personajes. En sus memorias, tituladas *El pez en el agua*, el propio Vargas Llosa afirma que, aunque algunos personajes de *La ciudad y los perros* son totalmente inventados, la mayor parte «son versiones muy libres y deformadas de modelos reales» (hay incluso algún trasunto ficticio sin apenas reelaborar de algún personaje real: es el caso de la prostituta Pies Dorados; y quizá tampoco esté muy lejos del ficticio profesor Fontana el César Moro real, gran poeta surrealista y, como aquel, profesor de francés del Leoncio Prado y blanco de la crueldad de los cadetes). Más aún: Vargas Llosa no lo dice, pero dos de los protagonistas de la novela comparten muchos rasgos biográficos con él; me refiero a Alberto Fernández y Ricardo Arana. Igual que Alberto, Vargas Llosa era conocido en el colegio militar como el Poeta (aunque a Vargas Llosa se le conocía también como Bugs Bunny y como el Flaco); igual que Alberto, Vargas Llosa escribía, a cambio de cigarrillos, novelitas pornográficas y cartas de amor, estas últimas a petición de los cadetes que no sabían escribir cartas de amor a sus novias; igual que Alberto, entre 1948 y 1950 Vargas Llosa hizo, durante los fines de semana, la vida de los adolescentes acomodados de Miraflores, una vida memorablemente recreada en la novela y consistente en jugar al fútbol, en nadar en la piscina o correr olas en las playas de Miraflores, del Regatas o de La Herradura, en asistir a misa

de once y a las matinés de los cines Leuro o Ricardo Palma y en pasear más tarde por el parque Salazar.

Las similitudes entre la infancia y la adolescencia de Vargas Llosa y las de Ricardo Arana son todavía más acusadas. Igual que Vargas Llosa, Arana conoce a su padre a los diez años, tras haberse pasado la vida creyéndolo muerto; igual que Vargas Llosa, Arana es un niño mimado y consentido, «inocente como un lirio», que, hasta la reaparición de su padre, vive con su madre y con la familia de su madre; igual que Vargas Llosa, Arana entabla una guerra sorda con su padre, siente celos de él, se siente excluido de la relación entre él y su madre, se siente solo y añora su familia y su vida anterior y odia Lima, la ciudad a la que sus padres lo llevan desde Chiclayo como a Vargas Llosa lo llevaron desde Piura; igual que el padre de Vargas Llosa, el padre de Arana es un energúmeno que maltrata y pega a su mujer, le maltrata y pega a él mismo, le obliga a conocer el rencor y el odio y el miedo y finalmente le inscribe en el Leoncio Prado para que los militares extirpen al niño caprichoso y engreído que todavía hay en él y lo conviertan a base de golpes y disciplina en un hombre o en lo que él considera que debe ser un hombre. Y no faltan episodios de la peripecia de Arana que parecen reproducir, apenas levemente transfigurados, episodios de la peripecia de Vargas Llosa; así, cuando se cuenta en la novela que, la primera vez que el Jaguar pega a Arana, este junta las manos y se arrodilla ante aquel, para que no siga pegándole, es imposible no recordar un pasaje no menos espeluznante de las memorias de Vargas Llosa:

Cuando [mi padre] me pegaba, yo perdía totalmente los papeles, y el terror me hacía muchas veces humillarme ante él y pedirle perdón con las manos juntas (Vargas Llosa, 1993b).

A la vista de estas coincidencias, algún lector chismoso podría deducir que, igual que la Pies Dorados o el profesor Fontana son en principio trasuntos ficticios de personas reales, Arana es en principio un trasunto ficticio de Vargas Llosa, o simplemente que Arana es Vargas Llosa, o que lo es Alberto; la deducción peca de escasa: la realidad es que Vargas Llosa es Arana y Alberto y el Jaguar y Gamboa y todos los demás personajes de *La ciudad y los perros* (incluidos por supuesto la Pies Dorados y Fontana), igual que Cervantes no es don Quijote ni Sancho Panza sino don Quijote y Sancho Panza y Sansón Carrasco y el Caballero del Verde Gabán y Dulcinea y todos los demás personajes del *Quijote*, porque los protagonistas de una novela son «yos hipotéticos» del autor, por decirlo como dice Milan Kundera, o, por decirlo como dice Unamuno y ha recordado Héctor Abad Faciolince, «yos exfuturos», es decir, «eso que no somos, pero que podríamos llegar a ser o que pudimos haber sido», posibilidades no realizadas de nosotros mismos.

Todo lo cual aboca a una conclusión. Si no me engaño, fue en *García Márquez. Historia de un deicidio* donde Vargas Llosa argumentó por vez primera que para un novelista escribir una novela consiste en exorcizar sus demonios personales (personales o históricos o culturales), esas experiencias negativas de las que el autor se libra al plasmarlas, metamorfoseadas a través de la palabra y la forma, en una ficción; si es así, si Vargas Llosa tiene razón, entonces hay que leer *La ciudad y los perros* como un exorcismo mediante el cual su autor trató de hacer las paces con su infancia y su adolescencia, y sobre todo con la experiencia horrible pero literariamente enriquecedora —para Vargas Llosa solo las experiencias horribles suelen ser literariamente enriquecedoras— de sus tres años en el Leoncio Prado.

5

Vuelvo a la pregunta por la forma.

Vargas Llosa se concibe a sí mismo como un escritor realista. Esto significa en síntesis que cada una de sus novelas aspira idealmente a construir una realidad ficticia tan potente y persuasiva como la realidad real, un mundo hermético fabricado con palabras en el cual encerrar bajo siete llaves al lector para hacerle vivir una experiencia vicaria aunque tanto o más intensa que la experiencia personal. Ese es el objetivo de Vargas Llosa, y a ese objetivo están subordinados la disposición formal y el entramado moral de todas sus novelas.

La disposición formal de *La ciudad y los perros* se halla en esencia gobernada por la duplicidad que el propio título anuncia, reforzada por un sistema de paralelismos y contrastes. La novela consta de dos partes y un epílogo; cada una de las dos partes está dividida en ocho capítulos, a su vez divididos en un número casi idéntico de secuencias: 40 la primera parte; 38 la segunda (el epílogo solo contiene 3 secuencias). La ciudad y el colegio son dos mundos a la vez complementarios y contrapuestos. Complementarios porque el colegio es un microcosmos o una metáfora de la ciudad (y, por extensión, del país): allí se reúnen gentes de todas las clases sociales, de todas las razas y todas procedencias (blancos, negros, indios, cholos, costeños, serranos); allí impera, concentrado y multiplicado por la disciplina militar, el mismo sistema de valores hipócrita, machista, feroz y sin escrúpulos y la misma visión del mundo brutal y férreamente jerarquizada que domina en la ciudad. Contrapuestos porque, para los cadetes, el colegio es el presente y la adolescencia, mientras que la ciudad es la infancia y el pasado, y porque a su modo todos viven

una vida de permanente impostura (recuérdese el título primitivo del libro: *Los impostores*), todos juegan a ser lo que no son (recuérdese la cita inicial del Kean de Sartre: «On joue les héros parce qu'on est lâche et les saints parce qu'on est méchant...») y todos o casi todos los protagonistas tienen dos nombres y parecen llevar una doble vida: a través de periódicos *flashbacks* sabemos que el Esclavo, que en el colegio es el hazmerreír y la víctima de sus compañeros, en la ciudad se llama Ricardo Arana y es solo un muchacho sensible, inadaptado a la capital y atemorizado por su padre; sabemos que el Poeta, que en el colegio es un blanquito lleno de astucia y millonario en doblesces, en la ciudad se llama Alberto Fernández y es solo un burgués miraflorentino con una familia desestabilizada y todas las ambiciones de los burgueses miraflorentinos; sabemos que el Jaguar, que en el colegio es el líder del Círculo y como tal impone su autoridad indiscutida entre sus compañeros, en la ciudad no se llama el Jaguar y no es más que un chaval pobre destinado a convertirse en carne de cañón, un pequeño maleante finalmente huérfano y siempre enamorado de Teresa.

Este ficticio mundo dual es a menudo también un mundo invertido, donde nada es lo que parece o donde todo parece lo que no es (así, los tipos en apariencia más duros son en el fondo los más tiernos, como revela la relación del Jaguar y el teniente Gamboa con sus respectivas mujeres), y donde los hombres se animalizan y se humanizan los animales: los cadetes novatos se conocen como perros, y novatos y veteranos se identifican con pájaros, con arañas o con larvas, tienen miradas de ardillas, relinchan, bufan, gruñen, maúllan, ladran y, al formar, las compañías parecen rebaños, y hay oficiales y suboficiales que tienen hocico y «ojos fruncidos y sin vida de batracio» (p. 19) y son

comparados con sapos y apodados Rata, mientras que, por el contrario, la vicuña que pulula a todas horas por las instalaciones del colegio contempla a los cadetes con una mirada compasiva, casi humana, y la perra Malpapeada —que «no comprende las cosas pero a veces parece que comprende» (p. 240) y que en ocasiones les parece a los cadetes a punto de echarse a hablar— ejerce a todos o casi todos los efectos como novia y confidente del Boa.

Por lo demás, el principio formal de duplicidad se convierte en un principio de multiplicidad cuando se trata de los registros lingüísticos y los discursos narrativos, dotando de este modo a la novela de una extraordinaria riqueza verbal y estructural y al mundo imaginado de una complejidad que aspira a la complejidad de lo real. La historia está contada fundamentalmente desde tres puntos de vista distintos: uno externo, otro interno y otro mixto. El punto de vista externo es el dominante; gracias a un narrador en tercera persona, aparentemente objetivo, conocemos la mayor parte de lo que ocurre en la novela, él es quien nos presenta al Jaguar (un personaje en apariencia visto siempre desde fuera) y quien recrea, con un encarnizamiento descriptivo y una impasibilidad flaubertianos, la Lima y el Leoncio Prado reales para erigir en la novela sus réplicas ficticias: las calles, las casas y los habitantes de esa ciudad gris, pobre y sucia donde cae perpetuamente la llovizna; los muros del colegio, las cuadras de los cadetes repletas de literas, el patio, la pista de desfile, el descampado, el local de Paulino al final del descampado, entre el comedor y las aulas... El punto de vista interno es el que gobierna la presentación del Boa y la visión que, gracias al relato en primera persona del Boa, se nos ofrece de diversos episodios de la vida en el colegio. El punto de vista mixto corresponde a los dos aparentes protagonistas de la novela (y también, pero esto solo lo sabremos al final, al

protagonista verdadero: el Jaguar): Alberto, en especial, pero también el teniente Gamboa, cuyas peripecias conocemos a través de una tercera persona y, sobre todo en el caso de Alberto, a través del discurso indirecto libre y el monólogo interior. Cada uno de estos puntos de vista se vehicula mediante un narrador distinto que usa un registro lingüístico también distinto, pero las hablas de la novela no se agotan ahí; puesto que aspira a ser un reflejo verbal de la realidad, la novela intenta recrear las múltiples hablas que pueblan la realidad: el habla aséptica del narrador en tercera persona, el habla salvaje de los cadetes, llena de insultos y de expresiones populares, el habla burguesa de los muchachos y las familias de Miraflores, el habla rota, distorsionada e irracional del Boa, etc. Es el diálogo entre los diversos registros lingüísticos y las diversas perspectivas adoptadas por la narración, así como el permanente contrapunto dramático creado por las múltiples dualidades que vertebran la historia, aquello que dota a la novela de toda su potencia persuasiva y legitima su desmedida ambición de constituirse en un universo tan convincente como aquel en el que vivimos.

6

Y hablando de preguntas. Es posible que en el centro de toda gran novela refulja siempre una pregunta. En el fondo, esa pregunta es de carácter moral, pero en la superficie puede ser meramente clínica (¿Está don Quijote loco de verdad?), o metafísica (¿Qué significa de verdad la ballena blanca?); también policíaca, como ocurre en *La ciudad y los perros*, donde la pregunta central parece ser la siguiente: ¿Quién mató al Esclavo, quién mató a Ricardo Arana? Conocemos la respuesta a las preguntas del *Quijote* y *Moby*

Dick: la respuesta es que no sabemos si don Quijote está loco o no, ni qué significa de verdad la ballena blanca; es decir, la respuesta es que no hay respuesta; es decir, la respuesta es la propia pregunta, la propia búsqueda de una respuesta, el propio libro: una respuesta esencialmente irónica, equívoca, ambigua y contradictoria, que es el único tipo de respuesta que se puede permitir una novela.

¿Ocurre lo mismo en *La ciudad y los perros*? De entrada tenemos muchas razones para pensar que el Jaguar ha asesinado al Esclavo: el Jaguar es un cadete que se comporta de forma brutal con sus compañeros, a quien todos temen y algunos consideran casi diabólico; el Jaguar es el líder del Círculo y está dispuesto a cumplir y hacer cumplir un código de honor de acuerdo con el cual ser un soplón es «lo más asqueroso que puede ser un hombre (p. 411)»; el Jaguar estalla de furia cuando se sabe que un soplón ha denunciado a Cava y que, a causa de ello, su compañero será expulsado del colegio; el Jaguar considera un esclavo al Esclavo, él lo bautizó así y lo trata como a un esclavo, y precisamente era el Jaguar quien corría detrás del Esclavo durante las maniobras en las que este murió de un disparo en la cabeza; en el epílogo de la novela, en fin, el Jaguar le confiesa su crimen al teniente Gamboa. Estos indicios acusan al Jaguar, pero no bastan para condenarlo; sobre todo porque otros indicios lo excusan: en realidad el Jaguar es tan impostor como sus compañeros, juega a ser el Jaguar como Alberto juega a ser el Poeta, y a fin de cuentas es mucho menos duro de lo que aparenta; el Jaguar resulta muy convincente cuando niega ante Alberto haber asesinado al Esclavo y todavía más cuando, poco después, jura que él ni siquiera sabía que el Esclavo fuese el soplón, hasta el punto de que el propio Alberto le pide disculpas por haber creído que él era el asesino y haberle denunciado;

y, en cuanto a la confesión ante Gamboa, el Jaguar puede decir la verdad, claro está, pero también puede mentir (y de ahí quizá que Gamboa no acepte su confesión): cabe la posibilidad en efecto de que el Jaguar se acuse a sí mismo del asesinato del Esclavo para darles una lección a sus compañeros, demostrándoles que es superior a ellos porque estos lo traicionaron a él pero él nunca los traicionó a ellos, sino que les fue leal hasta el extremo de cometer un crimen para hacerle justicia al Cava y librarlos de un soplón; y también cabe la posibilidad de que el Jaguar se acuse falsamente del asesinato del Esclavo para sacrificarse por Gamboa, porque su código del honor le obliga a salvar al teniente, que se ha perdido por su culpa porque por su culpa ha perdido un ascenso y ha sido expulsado a la sierra.

¿Quién mató al Esclavo, quién mató a Ricardo Arana? La respuesta es que no hay respuesta: la respuesta es la propia pregunta, la propia búsqueda de una respuesta, el propio libro.

7

Pero esa es solo la respuesta a la pregunta policíaca. ¿Cuál es la respuesta a la pregunta moral, la que refulge en el centro del libro? Antes: ¿cuál es esa pregunta? Resulta imposible tratar de formularla sin tratar de describir el entramado moral de la novela, y resulta imposible tratar de describir el entramado moral de la novela sin tratar de dibujar los destinos paralelos y contrapuestos de Alberto y del teniente Gamboa.

Ambos son en apariencia, ya lo anuncié, los protagonistas del libro. Conocemos en parte a Alberto. Hijo de una madre frívola y meapilas y de un padre tarambana,

Alberto es en la ciudad un burgués miraflorentino con un próspero porvenir, pero en el colegio —adonde su padre lo mandó para acabar de enderezarlo— es básicamente un hipócrita, un cínico, el Poeta que se protege de las agresiones de sus compañeros a base de sarcasmos e ironías, detrás del escudo de las palabras. Como los demás cadetes, Alberto humilla y maltrata al Esclavo, pero, a diferencia de los demás cadetes, él comprende muy bien que lo que hace es vil y, cuando se enamora y empieza a salir con la novia del Esclavo, su mala conciencia se dispara y le lleva a hacerse su amigo y protegerlo. La muerte del Esclavo termina por un tiempo con la mascarada de Alberto y provoca en él un fogonazo de dignidad. Mortificado por los remordimientos, avergonzado de lo que él y sus compañeros han hecho con el Esclavo, convencido de que fue el Jaguar quien lo mató, Alberto denuncia la verdad de la vida de los cadetes (los robos de exámenes, las timbas, las fugas, los cigarrillos y el licor) y sobre todo el crimen del Jaguar. Lo hace ante Gamboa y después ante el capitán, quien, aterrado por la perspectiva de una investigación, le ordena que olvide la denuncia. Alberto aguanta las presiones del capitán: insiste en denunciar los hechos, insiste en pedir que se aclare todo; pero, cuando el capitán le lleva ante el coronel, Alberto ya no aguanta más: el coronel exige que demuestre lo que dice con pruebas que no tiene y sobre todo le enseña las novelitas pornográficas que escribía y le amenaza con enseñárselas a su familia, con expulsarlo del colegio y arruinar su futuro. Así que Alberto no presenta ninguna denuncia, acepta callarse, acepta rendirse y corromperse. El epílogo de la novela nos muestra lo que obtiene a cambio de esa corrupción: nos muestra a Alberto, una vez concluido sin problemas el colegio, rodeado de sus ricos, alegres y ociosos amigos de Miraflo-

res, acompañado de una novia de su clase (no como la humilde Teresa, la novia del Esclavo), preparándose para estudiar ingeniería en Estados Unidos y habiendo recuperado un porvenir esplendoroso, apenas perturbado por el recuerdo menguante de sus tres años de horror en el colegio, de su propia cobardía y su propia depravación. Por eso hablaba antes de un fogonazo: el destino de Alberto es haber vivido, como dice el poema de Vicente Aleixandre, «entre dos oscuridades, un relámpago».

El destino del teniente Gamboa es opuesto. Alto, atlético y poderoso, Gamboa es un oficial ejemplar: al contrario que sus mandos y compañeros, se sabe de memoria el reglamento, cree al pie de la letra en los valores militares —la jerarquía, la disciplina, el cumplimiento del deber— y los practica sin vacilaciones; como sus mandos y compañeros, es duro con los cadetes, pero, al contrario que sus mandos y compañeros, sabe ser flexible y generoso y posee verdadero prestigio y autoridad sobre ellos, de tal manera que sus subordinados se sienten orgullosos de servir a sus órdenes. Igual que a Alberto, a Gamboa le aguarda un futuro prometedor: es joven e inteligente, su hoja de servicios permanece intacta, acaba de casarse y está a punto de tener un hijo y de ascender a capitán; igual que a Alberto, a Gamboa la muerte del Esclavo le abre los ojos, pero, a diferencia de Alberto, él se niega a volver a cerrarlos, y esa valentía termina cancelando su futuro. Así es: cuando Alberto le describe la vida secreta que llevan los cadetes y denuncia el asesinato del Esclavo, Gamboa le lleva ante el capitán para que este ordene una investigación; y, cuando el capitán se niega a investigar, Gamboa se enfrenta a él: lo hace por principios, por fidelidad al Ejército y a los valores del Ejército, lo hace porque juzga que en el Ejército el escándalo es menos importante que la justicia y la verdad,

lo hace porque considera que el Ejército es la única institución sana del país. Por supuesto, Gamboa es un idealista, un ingenuo, y se equivoca: el Ejército está tan corrompido como el resto de la sociedad, y los valores militares no son más que una fachada que oculta un interior cínico, rapaz y degenerado. Gamboa empieza en seguida a intuir todo esto y, a pesar de que sus superiores desean echar tierra sobre el asunto, él sigue adelante hasta que Alberto da marcha atrás y el caso se extingue. Para entonces su tragedia se ha consumado, y al final del libro vemos a Gamboa partiendo al exilio, castigado por osar enfrentarse a sus superiores, sin horizonte vital ni profesional; para entonces Gamboa es un desengañado: comprende que él también ha vivido en una farsa, en una impostura, que en el colegio y en el Ejército la ética militar es solo un embeleco brillante tras el que se oculta una sucia realidad, que la milicia no practica las virtudes que dice defender y que él siempre practicó además de defender, lo imaginamos incluso abandonando en el futuro su carrera. «Si es hombre —se promete con melancolía Gamboa, pensando en su hijo inminente—, no será militar» (p. 403). Gamboa encarna en la novela la dignidad del fracaso: fracasa, pero secretamente su fracaso es un triunfo; Alberto es su perfecta contrafigura: triunfa, pero secretamente su triunfo es un fracaso. He aquí otra paradoja: poco después de que *La ciudad y los perros* se publicase, las autoridades militares quemaron como castigo simbólico, en el patio del Leoncio Prado, mil ejemplares de la novela, y desde el principio el libro fue leído como un alegato antimilitarista, pero lo cierto es que el héroe más puro de esta novela es un militar, un militar capaz de demostrar con su comportamiento que, en una institución podrida, reflejo de una sociedad podrida, el éxito auténtico reside en la derrota.

El héroe más puro, he dicho, pero no el único; ni tampoco el más importante (aquel en el que quizá pensaba Vargas Llosa cuando manejaba como título *La morada del héroe*): si Gamboa fuera el héroe más importante de la novela, y el entramado moral del relato se redujese por tanto al contraste entre la peripecia del teniente y la de Alberto, *La ciudad y los perros* sería una buena novela, pero no sería una obra maestra; si lo es —y a mi juicio no hay duda de que lo es—, lo es porque su verdadero héroe es el Jaguar, y porque el destino del Jaguar dota al libro de una perturbadora ambigüedad moral y una profundidad de vértigo.

Esto último no ocurre hasta el remate de la novela, que es el punto en que comprendemos que el Jaguar —no por nada el personaje que abre y cierra el relato— es el auténtico protagonista de *La ciudad y los perros*. Hasta entonces, hasta el mismísimo epílogo, el narrador nos ha escamoteado ese dato decisivo, de manera que durante toda la primera parte y la mayoría de la segunda el Jaguar ha sido para nosotros un personaje relevante pero secundario, a quien siempre vemos, desde fuera y desde lejos, como un muchacho monstruoso, de un salvajismo y una crueldad sin límites, porque el narrador nos oculta incluso que él es también la voz anónima, sensible y atemorizada que nos ha estado hablando desde el principio de la novela de su amor por Teresa (la novia futura del Esclavo y de Alberto) y de su lenta entrada en el submundo del hampa limeña.

Todo esto cambia a medida que se acerca el final del libro y el Jaguar adquiere poco a poco una estatura moral insospechada, de la que se tiñe retrospectivamente nuestra entera visión del personaje: primero, cuando se enfrenta de tú a tú a Gamboa y niega de forma tajante haber matado a nadie; luego, cuando prefiere pelearse con todos sus compañeros, que estos le arrebatan su antiguo poder, lo

consideren un soplón y lo condenen a la soledad y el ostracismo antes que convertirse en un soplón contándoles que no ha sido él sino Alberto el responsable de que los arresten a todos por revelar sus actividades clandestinas, que es más o menos el momento en que nosotros comprendemos también que el Jaguar es un extraño descendiente perverso de los protagonistas de los libros de caballerías —tan leídos por Vargas Llosa en los años en que escribía la novela—, un caballero andante fiel sin condiciones a un código moral parecido al de los caballeros andantes medievales, hecho de reglas inflexibles de honor y coraje y venganza y lealtades y traiciones y castigos; sobre todo conquista el Jaguar su estatura heroica al final, cuando consigue conmovernos profundamente: nos conmueve que este adolescente atroz o que casi hasta entonces nos ha parecido atroz comprenda con dolorosa lucidez el horror del asesinato del Esclavo —si es que lo cometió él— y —si es que no lo cometió— nos conmueve que, para intentar salvar a Gamboa, intente sacrificarse acusándose de un crimen del que es inocente; nos conmueve su lealtad a Teresa, su lealtad al flaco Higuera, su lealtad vengativa y hasta el fin a sus compañeros del Leoncio Prado, su feroz lealtad a una ética caducada del honor y la venganza, caducada y por ello mismo monstruosa. De ahí la ambigüedad moral del personaje y nuestro vértigo: al final de *La ciudad y los perros* no podemos evitar reconocer una cierta grandeza en el Jaguar, sentir una solidaridad emocional con él, un muchacho que tal vez ha asesinado a otro y al que habíamos visto hasta entonces casi como una encarnación del mal; y sentimos eso porque sentimos también que, en su perfecta fidelidad a una ética equivocada, hay una pureza que nos interpela y nos perturba. A diferencia de Gamboa, al final el Jaguar no es un fracasado: su inte-

gridad, aunque haya sido una integridad maligna, le acaba entregando el amor de Teresa y una modesta vida feliz como empleado de banco; igual que Gamboa, al final el Jaguar comprende que él también ha vivido en una farsa, de acuerdo con unos valores falsos o falsificados o perversos; igual que Gamboa, el Jaguar es un idealista y su destino plantea una pregunta, solo que él la plantea de una forma mucho más contundente y más compleja que Gamboa. Formulada con expeditiva tosquedad, la pregunta podría ser esta: ¿basta la fidelidad sin fisuras a una determinada escala de valores para actuar correctamente, para alcanzar algún tipo de decencia moral, alguna clase de salvación ética?

Esa es la pregunta que refulege en el centro de *La ciudad y los perros*, el primer interrogante novelesco formulado por Vargas Llosa. Vale decir que también es el último, porque es el interrogante que, aunque formulado de un modo por completo distinto, refulege igualmente en el centro de *El sueño del celta*, la última novela de Vargas Llosa: el Jaguar y Roger Casement —a su modo, también el teniente Gamboa— son dos de los grandes idealistas, dos de los grandes puros y fanáticos de los que se sirve el novelista peruano para plantearse el mismo interrogante.

Pero solo dos de ellos: en su obra hay muchos más. Cualquier lector de Vargas Llosa recordará, en efecto, que las novelas del escritor peruano se hallan plagadas de esa clase de personajes, hombres imbuidos de una misión, poseídos por una fe irrompible en un ideario, consumidos por una pasión devoradora, dispuestos a arder en el altar de una causa, ya sea esta la causa de la anacrónica ética caballeresca del Jaguar o la causa nacionalista y justiciera de Roger Casement, ya sea esta la causa de la literatura o de la emancipación de los oprimidos, de la revolución política

o de la fe religiosa, ya se llamen, quienes encarnan esos credos con celo de apóstol, Pedro Camacho (en *La tía Julia y el escribidor*) o Flora Tristán (en *El Paraíso en la otra esquina*), Alejandro Mayta (en *Historia de Mayta*) o el Consejero y sus innumerables seguidores de Canudos (en *La guerra del fin del mundo*). A través de estos y otros protagonistas de su obra novelesca, Vargas Llosa formula de modos distintos, con infinidad de matices y modulaciones distintos, esa pregunta que atañe a la naturaleza, los límites, las virtudes y las contraindicaciones de lo que Max Weber llamó la «ética de la convicción», una ética absoluta que no se ocupa de las consecuencias de los actos sino solo de la bondad de los actos. Si bien se mira, es una pregunta muy parecida a la que Vargas Llosa se hace con mucha frecuencia en su obra ensayística; la pregunta es muy parecida pero la respuesta es muy distinta: mientras en su obra ensayística, donde habla directamente de la realidad, Vargas Llosa da respuestas claras, contundentes e inequívocas a la pregunta —condenando todo fanatismo excepto el de la creación y todo intento de reducir la complejidad de lo real a los esquematismos ideológicos—, en sus novelas, donde habla de la realidad mediante la ficción, Vargas Llosa no da respuestas sino que solo formula una y otra vez, con la mayor complejidad de que es capaz, la misma pregunta: en sus novelas las respuestas son las propias preguntas, las propias búsquedas de respuestas, los propios libros. O dicho de otro modo: dado que la misión de las novelas no consiste en contestar preguntas sino en formularlas de la manera más compleja posible, quizá pueda leerse gran parte de la obra de Vargas Llosa como un intento de formular de la manera más compleja posible la pregunta central de *La ciudad y los perros*. Y quizá pueda concluirse entonces que esa pregunta es la pregunta de Vargas Llosa.

8

Leí por vez primera *La ciudad y los perros* en 1979. Por entonces tenía diecisiete años, más o menos los mismos que tienen el Jaguar, el Poeta, el Esclavo y sus demás compañeros del Leoncio Prado. La novela me conmocionó; nunca había leído un libro como aquel: un libro que parecía escrito a martillazos, donde se desvelaban, con una prosa incandescente y una furia, una ternura, una crueldad y una limpieza sobrecogedoras, las corrupciones y perplejidades de la adolescencia que yo todavía estaba viviendo (y que, solo ahora lo sé, no difieren mucho de las de la edad adulta). Antes dije que el propósito último de las novelas de Vargas Llosa consiste en levantar con palabras un mundo hermético, paralelo al real pero tan potente como el real, un mundo donde mantener encerrado a cal y canto al lector para hacerle vivir una experiencia vicaria y sin embargo tanto o más intensa que las más intensas experiencias de su biografía; añado ahora que, a pesar de ser apenas un sortilegio o embrujo o engaño —mejor dicho: precisamente porque lo es—, esa experiencia verbal debe permitirle al lector acceder a una verdad superior a la verdad de los hechos, una verdad ya no histórica ni factual sino moral y universal, que nos enriquece revolucionándonos por dentro y cambiando nuestra forma de ver las cosas. Eso es lo que hizo conmigo *La ciudad y los perros*; eso es lo que hace con el lector: sublevarlo, descolocarlo, poner en duda sus certezas, obligarlo a mirar la realidad de un modo distinto, obligarlo a sentir cosas que le incomoda sentir y a formularse molestas preguntas sin respuesta, obligarlo en fin a vivir la aventura del Jaguar y el Poeta y el Esclavo y los demás personajes de la novela como una aventura propia.

Es el deber de un escritor, o por lo menos de un determinado tipo de escritor. Quiero decir que Vargas Llosa no solo representa como pocos la figura del escritor comprometido porque, además de escribir sus novelas y dramas y ensayos, interviene permanentemente en el debate público, sino también porque sus mejores novelas lo comprometen por entero y sobre todo comprometen por entero al lector, involucrándolo por entero en un orbe ficticio que posee la fuerza de persuasión y la complejidad moral del nuestro y cambiando su visión del mundo, que es la única forma en que una novela puede cambiar el mundo. «Si el libro que leemos no nos despierta de un puñetazo en el cráneo, ¿para qué leerlo?», escribió famosamente Kafka. «Un libro tiene que ser un hacha que rompa el mar de hielo que llevamos dentro». Eso es lo que son las grandes novelas de Vargas Llosa: puñetazos en el cráneo; eso es lo que es *La ciudad y los perros*. ¿Es también la mejor novela de Vargas Llosa? No lo sé. Lo que sí sé es que es la primera novela de Vargas Llosa que leí y la que más veces he releído. También sé que cada vez que la releo me parece mejor.