

Universidad Autónoma Metropolitana
División de Ciencias Sociales y Humanidades
Unidad Iztapalapa

Licenciatura en Letras Hispánicas

TIEMPO, ESPACIO Y FORMACIÓN EN
LA CIUDAD Y LOS PERROS

TESIS

Que para obtener el título de licenciada en Letras Hispánicas presenta:

Diana Angélica Vigil Pablo

Asesora: Rocío del Alba Antúnez Olivera

Lector: Hernán Silva Bahamonde

México, D. F. 07 de abril de 2009

ÍNDICE

Introducción _____	p. 7
Capítulo 1. Organización y construcción de los cronotopos fundamentales _____	p. 15
1.1. La ciudad de Lima: lugar de encuentro _____	p. 17
1.2. Los espacios principales del colegio militar Leoncio Prado _____	p. 26
Capítulo 2. Puntos de conexión entre la ciudad y el colegio _____	p. 43
2.1. La calle: constante del pasado y el presente _____	p. 44
2.2. Lugares comunes militarizados _____	p. 52
2.3. La conciencia como enlace _____	p. 55
Capítulo 3. Formación de los personajes _____	p. 63
3.1. El proceso de transformación _____	p. 64
3.2. Elementos que marcan el proceso de formación _____	p. 75
Conclusiones _____	p. 81
Bibliografía _____	p. 85

*En la ficción todo depende esencialmente
de la forma, que ésta decide la fealdad y
la belleza de los temas, su verdad y su
mentira, y proclama que el novelista debe
ser, ante todo un artista*

Mario Vargas Llosa

INTRODUCCIÓN

A principios del siglo XX comenzó un nuevo proceso creativo en la novela latinoamericana, que fue creciendo en las siguientes décadas; pues durante 1940 “surgió una enraizada afirmación de renovar la estructura y en general todo estilo del género narrativo”;¹ pero no fue sino hasta la publicación de *La ciudad y los perros* que ocurrió una transformación en el mercado editorial latinoamericano. La generación a la que pertenece el autor de esta novela, es conocida como el *Boom latinoamericano* que, de acuerdo con Teodosio Fernández, tiene como principales representantes a Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Julio Cortázar y Gabriel García Márquez. Estos autores se caracterizan por hacer uso de rupturas espacio-temporales, narradores en tercera persona, monólogos interiores y un nuevo tratamiento del lenguaje.² Por lo que *La ciudad y los perros* contribuye al fortalecimiento de la actividad editorial de Hispanoamérica.

¹ José Luis Martín, *La narrativa de Vargas Llosa. Acercamiento estilístico*, Madrid, Gredos, 1974, p. 16.

² Teodosio Fernández, “Literatura hispanoamericana sociedad y cultura”, citado en Adrián Curiel Rivera, *Novela española y boom hispanoamericano. Hacia una construcción de una ideología crítica*, Mérida, UNAM, 2006, p. 280.

De esta manera, varios críticos reconocidos han estudiado, desde diferentes ángulos, la narrativa de Vargas Llosa. Uno de los investigadores más importantes es Jorge Lafforgue, el cual, en *Nueva novela latinoamericana* (1971), hace una descripción del argumento de *La ciudad y los perros*, para resaltar los elementos más importantes dentro de la narración: el suspenso, el amor como máscara, y el tiempo, relacionado con el destino de los personajes. Con lo cual, según Lafforgue, el autor pretende regresar “a la conciencia moral individual”;³ al mostrar la vida de unos adolescentes, en un mundo lleno de trampas, donde la única salida es “la posibilidad de una moral universal.”⁴

Por otra parte, José Miguel Oviedo asegura que los temas del traidor y del héroe son los más recurrentes dentro de la narrativa de Vargas Llosa; ya que desde su cuento: “Los cachorros”, sus novelas: *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *Conversación en la Catedral*, *Pantaleón y las visitadoras*, entre otras, sobresalen las figuras del intelectual y los militares, como traidores o héroes. Por lo cual, su hipótesis se puede resumir en que el mundo imaginario de Vargas Llosa “asume la forma de una pirámide atestada por personajes que buscan la cumbre, desbaratando a otros, o que sencillamente tratan de no caer más bajo, sosteniéndose heroicamente con las uñas. Los contractos humanos son casuales pero intensos; más que una relación, una fricción en sentido vertical entre los que saben y los que desgraciadamente bajan, tal vez para siempre”.⁵ También en este artículo, el autor resalta la importancia de las figuras religiosas en las obras de Vargas Llosa, pues

³ Jorge Lafforgue, “*La ciudad y los perros*. Novela moral”, en Jorge Lafforgue (ed.), *Nueva novela latinoamericana*, Buenos, Aires, Paidós, p. 238.

⁴ *Loc. cit.*

⁵ José Miguel Oviedo, “Tema del Traidor y del héroe: sobre los intelectuales y los militares en Vargas Llosa”, en José Miguel Oviedo (ed.), *Mario Vargas Llosa*, Madrid, Taurus, 1986, p. 50.

aparecen por la misma altura que los militares. Por lo tanto, son el *poder* y la *jerarquía* los elementos más importantes a resaltar en la mayoría de los personajes.⁶

Sharon Magnarelli resalta la presencia de tres narradores dentro de la novela: “un personaje sin identificar que narra en la tercera persona y quien, aunque omnisciente, no siempre lo cuenta todo, y dos narradores en primera persona, Boa y Jaguar”;⁷ sin olvidar algunas partes que son narradas a partir de los monólogos interiores de Alberto, al que no siempre se le debe creer, pues asegura que la función del Yo de Alberto es diferente a la de los demás narradores: “Los monólogos interiores de Alberto representan tres niveles de *énonciation*: la novela entera es la *énonciation* de Vargas Llosa, quien presenta la *énonciation* del narrador omnisciente, quien a su vez presenta la *énonciation* de Alberto. Es importante tener presente que en esta novela la veracidad de los otros dos Yo no se pone nunca en duda”.⁸

De ahí que el personaje de Alberto narre en el tiempo presente, ya que el lapso entre la acción y su intervención es casi nulo. Aunque también esos monólogos ilustran la relación entre pasado y presente, porque muestran la manera en que Alberto hace lo pasado presente;⁹ mediante una narración, casi siempre dirigida a un personaje femenino imaginado por él. A diferencia del Boa, a pesar de ser un narrador, es un personaje inferior, según Sharon Magnarelli, porque siempre dirige su narración a la perra.

⁶ El autor se refiere no sólo a los personajes militares, sino en general, porque “los personajes que no son militares, saben en carne propia que en la vida hay grados y rangos perfectamente establecidos; ignorarlos sería una temeridad y dejar de aprovecharlos una debilidad que sólo acarrea más atropellos y maltratos” en la vida hay grados y rangos preestablecidos”, *Loc. cit.*

⁷ Sharon Magnarelli, “*La ciudad y los perros: la libertad esclavizada*”, en José Miguel Oviedo (ed.), *op. cit.*, 1986, p. 92.

⁸ *Ibid.*, p. 94.

⁹ *Ibid.*, p. 95.

Otro elemento importante para la autora es el lenguaje, ya que es un medio que tienen los estudiantes para herirse y a su vez reafirmar su masculinidad; siendo así no sólo lo militar una metáfora para el lenguaje;¹⁰ el cual se convierte en un “medio para los desdoblamientos de los personajes, y la manera de cubrir ciertos aspectos de sus personalidades”.¹¹ La autora parte de esta reflexión, para afirmar que la narración de Jaguar está desfasada del lenguaje; pues éste, a diferencia de los otros narradores, desorienta al lector debido a su confrontación con la sociedad. “Jaguar es un pronombre en tercera persona y por lo tanto, lingüísticamente, una no-persona; parecen faltarle aún los rasgos humanos, y más que cualquier otra cosa, es el fiero y sutil animal que indica su sobrenombre”.¹² Por lo tanto, el tema central del estudio de Sharon Magnarelli parte de los tres narradores principales de la novela.

Por otra parte, Péter Bikfalvy resalta en su artículo la dualidad y algunas contraposiciones, por ejemplo, la ciudad y el colegio no son dos mundos que están en contradicción incompatible, ya que:

[...] son dos formas de manifestación diferentes de la sociedad dada, 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.¹³

Dos personajes que ejemplifican dicho paralelo son Gamboa y Jaguar, ya que, a pesar de pertenecer a mundos diferentes, representan los personajes más fuertes del colegio, personifican dos códigos importantes de la obra: el reglamento oficial y el código moral no

¹⁰*Ibid.*, p. 98.

¹¹*Ibid.*, p. 100.

¹²*Ibid.*, p. 103.

¹³ Péter Bikfalvy, “Contraste y paralelismo en La ciudad y los perros”, en José Miguel Oviedo (ed.), *op. cit.*, 1986, p. 108.

escrito; y que al final, el medio los condenará inculpándolos de la infracción del sistema de normas que quisieron representar.¹⁴ Dentro de esta dualidad, el autor también resalta los dos tipos de monólogos utilizados en la obra: “uno objetivo «tradicional» y otro subjetivo, el Jaguar y el «monólogo interior» del Boa; uno evoca los acontecimientos que se desarrollan en la ciudad y en el pasado remoto, los otros los que ocurrieron en el colegio, en el pasado cercano”.¹⁵ Por lo tanto, Péter Bikfalvy propone en su artículo que no sólo la dualidad existe entre los personajes, sino también entre los narradores y el lenguaje utilizado dentro de la novela.

No muy lejos de la idea de los autores antes citados, Juan José Armas Marcelo hace un pequeño recuento de las opiniones de los autores más reconocidos que han estudiado la obra de Mario Vargas Llosa, centrándose en la tesis de que “*La ciudad y los perros* es una novela moral, en el sentido balzaciano y sartreano del término moral.”¹⁶ También asegura que la mayoría de los críticos, incluido él, están de acuerdo en que el autor pareciera estar ficcionado en sus obras; pues asegura —en relación con *La ciudad y los perros* como relato literario—, que la obra literaria “parte de esa memoria personal que los escritores depositan en la literatura”.¹⁷

Por otro lado, Adrián Curiel Rivera, centra su estudio en el cambio que surgió en el mercado literario al comienzo de la distribución de las obras de los autores del *Boom*,¹⁸ entre los que destaca, indiscutiblemente, Vargas Llosa. Según Curiel Rivera las propuestas

¹⁴ *Ibid.*, p. 111.

¹⁵ *Ibid.*, p. 123.

¹⁶ Juan José Armas Marcelo, *Vargas Llosa. El vicio de escribir*, España, Temas de hoy, 1991, p. 264.

¹⁷ *Ibid.*, p. 267.

¹⁸ “Los narradores del *boom*, en otras palabras, sintieron la necesidad de justificar, y de hecho justificaron, la valía de su propia obra”. De ahí su salida al mercado editorial europeo. Véase: Adrián Curiel Rivera, *op. cit.*, 2006, p.283.

de los llamados “nuevos escritores latinoamericanos” se proyectan hacia un mercado exterior que poco después regresaba a América:

A partir de *La ciudad y los perros*, como resultado del interés y el apoyo editorial que inusitadamente suscita en España, la producción narrativa continental de varios lustros queda sujeta a un proceso de selección que “rescata” los materiales novelescos confinados en sus respectivos y estrechos espacios locales, para introducirlos a continuación dentro de un circuito que, paradójicamente, parte de Hispanoamérica, llega a España y vuelve a Hispanoamérica, pero esta vez con la prestigiosa carga adicional del espaldarazo recibido desde “fuera”.¹⁹

Por lo que el autor considera *La ciudad y los perros* como la primera obra que permitió la entrada de la narrativa hispanoamericana al mercado internacional; contribuyendo así al fortalecimiento, no sólo de la venta de libros, sino también a la actividad editorial dentro de Hispanoamérica.

En general, los críticos se centran en la idea de que Mario Vargas Llosa logró, con *La ciudad y los perros*, no sólo modificar las normas preestablecidas en la literatura hispanoamericana, sino también transformar el mercado editorial. La obra trasciende tanto por sus innovadoras técnicas narrativas –relacionadas con los personajes y los temas que se presentan en la obra-, como por su trasfondo biográfico ficcionado.

De esta manera, al utilizar nuevas técnicas narrativas, el autor abre un sin fin de posibilidades para analizar la novela. En *La ciudad y los perros* resaltan los diferentes espacios y tiempos en que se desarrolla el argumento de la obra. Por lo tanto, es importante detenerse y estudiarlos con mayor énfasis, pues no sólo se trata de una de las novelas y uno de los autores más importante del siglo XX, sino también porque en la obra se distingue un cambio en el tiempo del argumento a partir de un acontecimiento que rompe con la rutina;

¹⁹ *Ibid*, p. 263.

transformando toda la realidad de los personajes principales, dentro de un espacio regido totalmente por la rutina de la vida militar.

Por estas razones elegí el espacio, el tiempo y la influencia de los acontecimientos que ocurren dentro de éstos en los personajes. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que dichos temas no son nuevos en el análisis literario, la diferencia radica en que esa combinación no han sido estudiada del todo en *La ciudad y los perros*; por lo que analizaré, concretamente esa interacción espaciotemporal que modifica y forma a los personajes.

Para este tipo de trabajos es conveniente tener un marco teórico delimitado para analizar los temas que, en mi opinión, son centrales en *La ciudad y los perros*. Partiré de la definición que da Luz Aurora Pimentel del relato, que es: “la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional”.²⁰ Dentro de dicha construcción el tiempo y el espacio forman una unidad, la cual también es conocida, de acuerdo con Bajtín, como cronotopo:

[...] *cronotopo* (lo que en traducción literal significa «tiempo-espacio») a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura [...]; es importante el hecho de que expresa el carácter indisoluble del espacio (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio). Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura”. (p.237)

En el mundo narrativo de *La ciudad y los perros* es importantísimo resaltar esta unión entre espacio y tiempo porque es a partir de ella que se pueden analizar las transformaciones y sobre todo las tres etapas de la formación de los personajes (tesis central del tercer capítulo de este trabajo). De ahí que es indispensable tener también presente el concepto de novela de formación, el cual Miguel Salmerón divide en cinco etapas:

²⁰ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, México, México, UNAM/ Siglo XXI, 2008, p. 10.

- 1) En la *novela de formación* la historia de formación del protagonista no sólo es tema, sino también principio poético de la obra [...] hay muchas novelas que tienen como punto focal a un individuo y muestran su desarrollo vital, pero en la novela de formación ese desarrollo es la razón de ser de la obra no una consecuencia casual del dilatado tiempo de la narración.
- 2) En la *novela de formación* es una *forma que busca* a sí misma y que intenta mantenerse equidistante entre la instrucción y la peripecia [...].
- 3) El final de las *novelas de formación* es [...] utópico o fragmentario. La formación integral del individuo se revela un ideal imposible. El ser humano está incapacitado para controlar el azar, pero al mismo tiempo no puede resistir la voluntad de dominarlo [...].
- 4) La *novela de formación* no es exclusiva ni originariamente alemana [...].
- 5) En la *novela de formación* aparecen de forma recurrente varias figuras. El protagonista, el mentor, el antagonista, la mujer, el viaje, una institución que todo dirige, etc.²¹

Por lo que, los conceptos de *relato*, *cronotopo* y *novela de formación*, servirán como base para el análisis de los tres capítulos de que consta esta investigación; ya que en el primer capítulo, se analizarán los espacios y tiempos principales que se encuentran en la ciudad de Lima y el colegio militar Leoncio Prado. En el segundo capítulo se estudiarán las conexiones entre ambos espacios, y por último, a partir de la conjugación de estos dos capítulos, estudiaré las transformaciones finales que los personajes sufren dentro del colegio militar. Se pretende demostrar que en *La ciudad y los perros*, el tiempo y el espacio son los detonantes de las evoluciones en los personajes.

²¹ Véase Miguel Salmerón, *La novela de formación y peripecia*, Madrid, A. Machado Libros, 2002, pp. 59 y 60.

CAPITULO 1

Organización y construcción de los cronotopos principales

Luz Aurora Pimentel define el relato como “la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional”.²² De dicho concepto se distinguen tres aspectos importantes, la historia: “construida por una serie de acontecimientos inscritos en un universo espaciotemporal dado”; el discurso que “le da concreción y organización textuales al relato”; y el acto de la narración, donde se establece “una relación de comunicación entre el narrador, el universo diegético construido y el lector, y entronca directamente con la situación de enunciación del modo narrativo como tal”.²³

Se entiende entonces que el tiempo y el espacio forman una unidad. Esta interacción es conocida también por el concepto de cronotopo literario, en la que existe una unión entre elementos espaciales y temporales, donde el tiempo se intensifica y el espacio se ve

²² Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, 2008, p. 10.

²³ *Ibid.*, pp. 11 y 12.

comprimido, debido a que las características del tiempo aparecen y se entienden a través del espacio y viceversa.²⁴ A partir de esta explicación se puede asegurar que los cronotopos principales donde se desarrollan todas las acciones de *La ciudad y los perros* son el colegio Leoncio Prado y la ciudad de Lima, los cuales a su vez tienen espacios que interactúan entre sí a través de los medios de transporte, ciertos personajes y algunos monólogos interiores. Por esta razón, en este capítulo se estudiará la organización de los espacios, cómo se encuentran uno dentro del otro y el valor que tiene cada uno.

Desde este momento, se debe tener en cuenta para el resto del análisis que los espacios que comprenden toda la novela no se encuentran ahí independientemente, sino que éstos pueden ser creados o no por un personaje. Por lo tanto, las descripciones del espacio dependerán de la situación del personaje, aunque el narrador sea extradiegético; pues, de acuerdo con María Teresa Zubiaurre:

Se considera, por regla general, que el espacio sirve de escenario o de telón de fondo a los personajes, como si se tratase de una realidad geográfica ya dada, sobre la que se asientan con firmeza los actantes y en la que llevan a cabo sus acciones, ya sean éstas de índole física (desplazamientos y movimientos “reales”) o espiritual (itinerarios y trayectorias mentales u oníricas) [...] No obstante, esto no es cierto, o al menos no lo es en numerosas ocasiones. El espacio puede perfectamente crearlo el propio personaje y es éste muchas veces el encargado de introducir de forma plausible nuevos panoramas y de clausurar o, al menos, suspender temporalmente escenarios caducos.²⁵

Dentro de la novela, Perú se construye con dos lugares principales: Lima y el colegio militar Leoncio Prado. En dichos espacios se desarrollan escenas que modifican o influyen la historia biográfica de los personajes, compartiendo o no el mismo espacio geográfico y, en algunas ocasiones, el tiempo. Por esa razón, y para facilitar el análisis, los dividiré en dos grupos: la ciudad y el colegio.

²⁴ Véase Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

²⁵ María Teresa Zubiaurre, *El espacio en la novela realista*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 28.

1.1. La ciudad de Lima como lugar de encuentro

Como mencioné anteriormente, en este apartado se analizarán los lugares más representativos de la ciudad, para mostrar cómo el narrador conjuga todos los estratos de la sociedad, provocando que Lima se convierta en un lugar donde se concentran todo tipo de personajes; y, también, la importancia y significación que adquieren a partir de la realidad o circunstancias por las que atraviesan.

De acuerdo con la narración, Miraflores es uno de los espacios principales que modifica el tiempo del mundo narrativo, debido a su función como lugar de encuentro para algunos de los personajes, la mayoría de clase alta, que tienen un código y papel preestablecido por ellos mismos; por ejemplo en un fragmento de la novela —que más adelante analizaré— el narrador describe cómo es el código social que siguen inconcientemente los adolescentes de ese lugar.

En la primera parte de la obra, la descripción²⁶ del barrio de Diego Ferré es relatada por un narrador extradiegético que pareciera observar el lugar desde las alturas —como si se tratara de un plano— para que el lector logre tener una idea general del espacio. Debe tenerse en cuenta que a pesar de no existir un tiempo definido, pues estamos hablando de una descripción, en su lugar está presente el movimiento en las calles y del mar de Lima, el cual actúa, en mi opinión, en vez del tiempo de la diégesis:

²⁶ Es importante tener un concepto claro de descripción, por lo que, cito a Luz Aurora Pimentel, quien concibe la descripción como “el despliegue sintagmático de los atributos y partes constitutivas de un objeto nombrado, así como de las relaciones que guarda con otros objetos en el espacio y en el tiempo. La descripción es la expansión textual de un stock léxico, ya que se propone como una equivalencia entre una nomenclatura y una serie predicativa”. Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción. La representación del espacio en los textos narrativos*, México, Siglo XXI/UNAM, 2001, p. 8.

La calle de 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 de 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 límite de la ciudad, pues ha sido erigido al borde de los acantilados, sobre el *ruidoso*, gris y limpio mar de la bahía de Lima.

Encerrada 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.²⁷ (Énfasis es mío)

También la descripción tiene influencia del realismo, debido a su extensión, la falta de acciones y por consiguiente de tiempo, puesto que “el espacio, dotado de un fuerte contenido semántico, habla indirectamente de los personajes y contribuye metonímicamente a su definición”.²⁸ La innovación de Vargas Llosa radica en la resignificación de los elementos ya utilizados por el realismo, al aplicarlos a la realidad peruana del siglo XX; pues en la descripción antes citada, el narrador introduce movimiento en las imágenes estáticas al mencionar la farmacia, el puesto de refrescos, el taller de zapatería y la lavandería. Y también porque líneas más adelante, se produce un cambio cualitativo en el discurso: no es ya sólo una descripción, sino que ésta se convierte en la historia del barrio de Diego Ferré. Es decir, el autor utiliza al mismo narrador para describir y contar; la diferencia reside que en la descripción del barrio no hay un tiempo, pero sí en la historia de éste:

Cuando se formó un equipo de fútbol [...] los muchachos se presentaron con el nombre de Barrio Alegre. Pero, una vez terminado el campeonato, el nombre cayó en desuso. Además,

²⁷ Vargas Llosa, Mario, *La ciudad y los perros*, México, Punto de Lectura, 2005, p.43. A partir de la siguiente cita de la obra, se colocará el número de página al final de ésta.

²⁸ María Teresa Zubiaurre, *op. cit.*, 2000, p.22.

los cronistas policiales designaban con [este] nombre [...] al jirón Huatica de La Victoria., la calle de las putas, lo que constituía una semejanza embarazosa. Por eso, los muchachos se limitan a hablar del barrio. Y cuando alguien pregunta cuál barrio, para diferenciarse de los otros barrios de Miraflores, el del 28 de Julio, el de Reducto, de la calle de Francia, el de Alcanfores, dicen: «El barrio de Diego Ferré». (p.44)

El autor pretende hacer una comparación, con ciertos tintes irónicos, entre La Victoria y el Diego Ferré, con el afán, en mi opinión, de mostrar cómo se comportan las clases altas y baja, con la diferencia de que la clase alta tiende a aparentar y la otra no, a pesar de su cercanía —por ejemplo, Alberto va a buscar a una prostituta a Huatica—. Esta descripción funciona también como preámbulo para incorporar la llegada de Alberto al barrio: “La casa de Alberto es la tercera de la segunda cuadra de Diego Ferré, en la acera de la izquierda. La conoció de noche, cuando casi todos los muebles de su casa anterior, en San Isidro, ya habían sido trasladados a ésta”. (p.44)

La distribución del espacio geográfico introduce a su vez otros, los cuales funcionan como conectores y lugares de encuentro entre Alberto, sus amigos de infancia y el resto de la sociedad. El narrador hace limitaciones imaginarias entre los espacios que conviven en la ciudad, para remarcar la inexistente mezcla entre los barrios ricos y pobres. Los personajes se percatan de una diferencia entre ellos mismos, sobre todo Alberto que se mueve en ambos tipos de barrios: “Llegó el Expreso. Estaba lleno. Quedaron de pie, cogidos del pasamanos, Alberto pensó en la gente que encontraba los sábados en los autobuses de La Perla o los tranvías Lima-Callao: corbatas chillonas, olor a transpiración y a suciedad; en el Expreso se veían ropas limpias, rostros discretos, sonrisas”. (p.132) El narrador hace una distinción entre las clases sociales con el fin de mostrar, más adelante, cómo dentro del colegio militar éstas se mezclan; por lo que es importante tener en cuenta las descripciones de los lugares a los que pertenece cada uno de los personajes. Esa

distinción de clases se nota también cuando el narrador describe cómo es la vida social de los jóvenes en el barrio donde vive Alberto, a diferencia de los lugares y personajes con los que Teresa tiene contacto, Miraflores se distingue por ser un lugar donde existen reglas preestablecidas, las cuales siguen *inconcientemente* la mayoría de los personajes:

Estaban en la avenida Larco, a veinte metros del parque Salazar. Una serpiente avanza, despacio, por la pista, se enrosca sobre sí misma frente a la explanada, se pierde en la mancha de vehículos estacionados al borde del parque y luego aparece al otro extremo, disminuida: gira y toma nuevamente la avenida Larco, en sentido contrario. Algunos automóviles llevan la radio prendida: Alberto y Emilio escuchan músicas de baile y un torrente de voces jóvenes, risas [...] 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 [...] a los mirafloresinos 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 [...] también están al tanto de su vida, de sus problemas y de sus ambiciones [...] Alberto y Emilio saben que están unidos a esa multitud por sentimientos recíprocos: a ellos también los conocen los otros. (p. 305-306)

El primer elemento importante dentro de esta descripción es la figura de la serpiente, porque limita el espacio al que llegan Alberto y Emilio. Lugar que, de acuerdo con Aurora Pimentel, cuando se menciona la serpiente que lo limita, convierte a la calle en un lugar de referencia: “privilegiado no sólo en un nivel extratextual sino textual, ya que a partir de ella se organiza toda la descripción”.²⁹ La música, los automóviles y las personas mencionadas son parte del escenario donde se reúnen con el resto de los jóvenes.

El narrador, después de delimitar el espacio con la serpiente, menciona a la gente que transita y los ruidos de la avenida Larco, luego se enfoca en los jóvenes que dan vueltas en el parque y, casi sin darnos cuenta, el tiempo real de la descripción comienza a evocar un

²⁹ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, 2008, p. 31.

tiempo pasado, al mencionar las actividades que realizaban los mirafloresinos. Es decir, a pesar de ser una descripción en las primeras líneas, el tiempo presente de la narración se divide en dos: el biográfico, que se ejemplifica con la gente caminando sobre la avenida Larco, y el tiempo creado a partir del *imán* que atrae a los jóvenes al parque.

Secuencia de la descripción del narrador



La descripción no sólo delimita un lugar de encuentro para los jóvenes, sino también conjuga diferentes tiempos narrativos, logrando así una simultaneidad de escenas, cuya característica es esencial, pues aparece mucho más trabajada, en las siguientes obras de Vargas Llosa, en especial *Conversación en la Catedral*.³⁰ Por otra parte, la descripción antes citada cuenta con otro elemento de suma importancia: la forma de ser de Alberto, la cual dependerá —en particular en la siguiente cita— del lugar y las circunstancias que los rodean; pues dependiendo del lugar al que acuda: sea el parque, el colegio o el distrito de la Victoria:

El parque Salazar está lleno de gente. Apenas franquean el sardinel que contornea los pulidos cuadriláteros de hierba, que a su vez circundan una fuente con peces rojos y amarillos y un monumento ocre, Alberto y Emilio cambian de expresión: sus bocas se despliegan

³⁰ Debido a que en esa obra en el argumento se intercalan diálogos y escenas, tanto del pasado como del presente, las cuales parten de una conversación en una cantina. Para observar con mayor detenimiento dicha evolución véanse Mario Vargas Llosa, *Los cachorros y los jefes*, México, Punto de Lectura, 2005; y *Conversación en la Catedral*, México, Punto de Lectura, 2006.

ligeramente, los pómulos se recogen, las pupilas chispean, se inquietan, en una media sonrisa idéntica a la que aparece en los rostros que cruzan. Grupos de muchachos se mantienen inmóviles [...] Las parejas se saludan unas a otras, con un saludo que no altera la media 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. (p. 307)

El tiempo transcurre pausado, diferente al de la avenida Larco, donde se percibe la rapidez de los autos y las personas caminando. Aquí, el narrador se enfoca en los movimientos corporales que son mecánicos e instantáneos, pero a la vez totalmente naturales. Sus sonrisas son fijas y no alteran la simetría de sus rostros, al igual que algunos personajes que protagonizan las novelas del siglo XIX. Entonces se demuestra que el autor retoma viejos modelos y los modifica para poder aplicarlos a la realidad peruana del siglo XX. De acuerdo con el propio Vargas Llosa, en el realismo —específicamente él habla de *Madame Bovary*— la descripción fue sumamente importante porque se mostraba la realidad “sin brillo” y a las personas comunes: “Lo notable de *Madame Bovary* es que sus seres vulgares, de ambiciones y problemas pedestres, impresionan, por obra de la estructura y la escritura que los crea, como seres fuera de lo común dentro de su manera de ser común”.³¹

Por lo tanto, el barrio Miraflores, a pesar de pertenecer a Lima, y donde pueden concurrir personas de todos los lugares de la ciudad —“los intrusos que viene desde Lima, Magdalena o Chorrillos, para contemplar a esas muchachas que deben recordarles a las artistas de cine” (p. 307) —, es un pequeño círculo caracterizado por un lenguaje, modismos y reglas que sólo ellos conocen. Miraflores resalta por ser un espacio totalmente diferente al barrio donde vive Teresa, caracterizado por ser uno de los pobres y marginados de Lima:

³¹ Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*, México, Alfaguara, 2007, p.217.

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 [...] Transitaba ya por Lince, entre casas chatas y gastadas. (pp. 368-369)

La diferencia entre el barrio de Alberto y el de Teresa, radica en la posición social y sobre todo en los elementos que componen esas descripciones. Por una parte, Teresa prefiere tomar el tranvía, donde se encuentra con personajes, en su mayoría, de la misma clase social que ella; en contraposición de Alberto, el cual sube, casi siempre, al expreso. Es importante resaltar la imagen que el narrador muestra de la gente con la que se encuentra Teresa antes de llegar a su casa; pues, hasta cierto punto, es grotesca al lado de la fastuosidad de los jóvenes del parque Salazar.

Nótese también que el narrador no centra su atención en los movimientos faciales de ninguno de los personajes, ni siquiera de Teresa que es un personaje central, sólo muestra una generalidad de la situación, no da una descripción tan minuciosa, ni tampoco el tiempo transcurre en pausas como en el parque Salazar. Sencillamente permite que la escena hable por si misma: con su tiempo lineal, una descripción puntual, pero con la misma carga de significación que el resto de los lugares de Lima.

Con ambas descripciones se puede hablar de extremos dentro de la ciudad: la zona rica y la marginada. Aunque, a mi parecer, existe dentro de la obra un lugar que podría tener características del barrio Miraflores y de Lince. Del primero, el ritmo de vida: mucha gente en las calles, música, ruido; mientras que del segundo: la pobreza y marginación hacia las personas. De hecho, en las primeras páginas el narrador lo menciona, pues la gente al aludir a

Barrio alegre, el de Diego Ferré, lo confundía con Huatica que se encuentra en el distrito que compone elementos de Lince y Miraflores: La Victoria. Por ejemplo, cuando Alberto decide ir a buscar a la Pies Dorados a ese distrito, trata, al igual que en el parque Salazar, de tomar una postura de acuerdo al lugar en donde se encuentra, pero sus movimientos no son naturales, sólo logra aparentar porque es ajeno a ese tipo de código preestablecido:

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 [...] 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 [...] 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. (p.150)

Esta descripción parece relacionarse, de cierta manera, con el carnaval. Aunque se mencionan obreros, sirvientas, zambos, indios y cholos; al estar presente Alberto (de un estrato social más alto) resalta la presencia de diferentes clases sociales que en conjunto conviven dentro de ese distrito, con un sólo propósito: la diversión. También la descripción de los hombres con “sus perfiles siniestros” que meten “las narices en las ventanas”, ayuda a confirmar esta hipótesis.

Un elemento espacial, al que el narrador siempre alude, es la presencia de las casas en cualquiera de los lugares: en Miraflores una de ellas es “de dos pisos, con un pequeño jardín protegido por una baranda verde”, en Lince son “chatas y gastadas”, mientras que en La Victoria son “casitas idénticas, alineadas a lo largo de las aceras”. Con lo cual, el

narrador pretende hacer delimitaciones espaciales al mostrar los extremos entre Lince con Diego Ferré y el punto neutro que es el distrito de la Victoria.

Otra de las razones, para mí primordial, por la que el narrador hace ese tipo de descripciones, consiste en mostrar al lector los diferentes estratos sociales que conviven dentro de todas las ciudades. Es decir, en Lima, o cualquier ciudad, hay una marcada diferencia de lugares que reúnen a las personas dependiendo de su *status* económico y de los sitios que las congregan sin importar la clase social a la cual pertenecen. Los espacios de convergencia dentro de esta obra son el cine, los paraderos, las plazas, el tranvía y el expreso; aunque el lugar principal de encuentro entre los personajes es el colegio militar, puesto que son aceptados adolescentes de todos los lugares de Perú, sin importar su situación económica, simplemente se les pide pasar el examen de admisión. Es importante, por esta razón, describir con detenimiento cada uno de los lugares que conforman el colegio, pues a pesar de estar dentro de Lima, tiene sus propias reglas, estratos y, uno de los elementos más importantes en este análisis: un tiempo diferente al de la ciudad, pues está creado a partir de la rutina, y se modifica abruptamente dependiendo de los acontecimientos azarosos de la historia.

1.2. Los espacios principales del colegio militar Leoncio Prado

A la par de la ciudad de Lima, el colegio es uno de los espacios primordiales de la obra porque “es el núcleo generador de la acción: se regula con un *tempo* actual, tenso y veloz”;³² pues en él ocurren casi todos los acontecimientos que modifican las vidas de los personajes, convirtiéndolo en el punto de encuentro y lugar de formación. De acuerdo con Bajtín:

En todo encuentro [...] la definición temporal, («al mismo tiempo») es inseparable de la definición espacial («en el mismo lugar») [...] La unidad inseparable (pero sin unión) de las definiciones temporales y espaciales, tiene, en el cronotopo del encuentro, un carácter elementalmente preciso, formal, casi matemático. Pero, naturalmente, ese carácter es abstracto. Pues aislado, es posible el motivo del encuentro; siempre entra como elemento constitutivo en la estructura del argumento y en la unidad concreta del conjunto de la obra.³³

Por estas razones, en el siguiente apartado sólo se analizarán el transcurso del tiempo en el colegio militar, los espacios que están dentro de él y la manera cómo se modifica el tiempo, dependiendo del lugar y los personajes a los cuales se haga referencia. En el tercer capítulo estudiaré con mayor detenimiento la influencia del colegio militar en los personajes.

La obra comienza con la voz de uno de los personajes e inmediatamente después aparece un narrador extradiegético describiendo un ambiente de suspenso, con el fin de atrapar la atención del lector. También porque ocurre el momento causante de toda la historia de la obra, pues cuando Cava roba el examen accidentalmente rompe un vidrio, lo cual mantendrá a toda la cuadra de cadetes encuartelados, entre ellos Ricardo Arana (el

³² José Miguel Oviedo, *Mario Vargas Llosa*, Barcelona, Barral Editores, 1970, p. 85.

³³ Los diferentes motivos que forman parte de los componentes del argumentos no sólo de las novelas, sino también de los géneros, son: *pérdida-descubrimiento*, *búsqueda-hallazgo*, *reconocimiento-no reconocimiento*, etcétera. Este tipo de motivos son llamados también cronotópicos, y el más importante es, de acuerdo con Bajtín, *el motivo del encuentro*. Mijail Bajtín, *op. cit.*, 1989, p. 250.

Esclavo), quien se desespera —pues quiere salir a ver a Teresa— y por esa causa denuncia ante las autoridades el robo; y así paulatinamente se va dando la cadena de sucesos debido al número en que cayeron los dados:

—Cuatro —dijo el Jaguar.

Los rostros se suavizaron en el resplandor vacilante que el globo de luz difundía por el recinto, a través de escasas partículas limpias de vidrio: el peligro había desaparecido para todos, salvo para Porfirio Cava. Los dados estaban quietos, marcaban tres y uno, su blancura contrastaba con el suelo sucio.

—Cuatro —repitió el Jaguar — ¿Quién?

—Yo —murmuró Cava —. Dije cuatro.

—Apúrate —replicó el Jaguar —. Ya sabes, el segundo de la izquierda. (p. 15)

En esta escena “la luz concentrada sobre el dado está filtrada por un suelo que semeja la malicia de las intenciones de los cadetes [mientras que] los retratos grotescos de los cadetes están esbozados en blanco y negro”,³⁴ puesto que en toda la escena el “globo de luz” juega a iluminar o no los rostros. Por otra parte, se muestra cómo el juego de dados — relacionado estrechamente con el azar— desata todas las acciones en la obra. Algunos críticos creen que este elemento se relaciona con el determinismo. Rosa Boldori asegura que *La ciudad y los perros* es una novela de determinismo ambiental;³⁵ pero, en mi opinión, el azar tiene el objetivo de provocar un cambio que repercuta en los acontecimientos dentro y fuera del colegio militar, pero no es lo que establece el final de la novela. Es decir, el azar interviene para romper las leyes militares y sociales preestablecidas a lo largo de toda la novela, no para marcar el rumbo final en las vidas de los personajes. De acuerdo con Miguel Oviedo, “Vargas Llosa no les niega a sus personajes la libertad; si en sus narraciones aparecen como arrastrados por fuerzas superiores a ellos,

³⁴ Joel Hancock, “Técnicas de animalización y claroscuro: El lenguaje descriptivo en *La ciudad y los perros*”, en José Miguel Oviedo (ed.), *op. cit.*, 1986, p. 87.

³⁵ Por su parte Armas Marcelo asegura que Vargas Llosa “ha situado su *totalidad narrativa*, entre la *ambigüedad* y el *determinismo* lo que acentúa mucho más el modelo bipolar de la novela”. *Cfr.* Rosa Boldori, citada en J. J. Armas Marcelo, *op. cit.*, 1991, p. 258-259.

es porque han elegido ya muchas veces su propio destino, lo han aceptado como un reto: no es la falta de opciones, sino el furioso agotamiento de ellas lo que distingue sus vidas y las sella”.³⁶

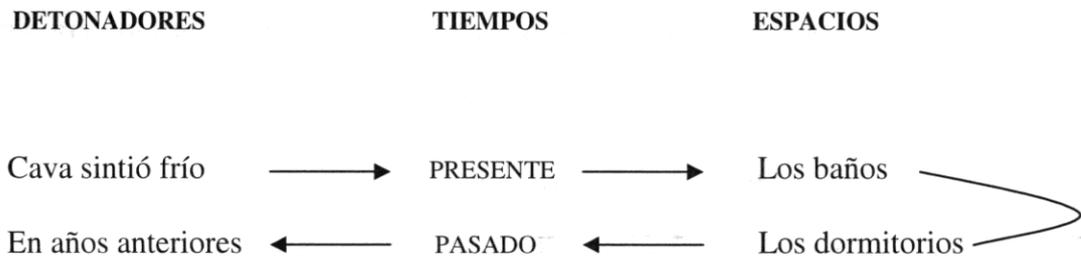
Por otro lado, la cita anterior se une a la descripción del baño donde se encuentran los personajes jugando dados. Debe tenerse en cuenta que el narrador pretende continuar con la atmósfera de tensión, y sobre todo de suspenso para jugar con la sensibilidad del lector, quien aún no sabe lo que ocurre, debido a que la narración comienza en *in media res*:

Cava sintió frío. Los baños estaban al fondo de las cuadras, separados de ellas por una delgada puerta de madera, y no tenían ventanas. En años anteriores, el invierno sólo llegaba al dormitorio de los cadetes, colándose por los vidrios rotos y las rendijas; pero este año era agresivo y casi ningún rincón del colegio se libraba del viento, que, en las noches, conseguía penetrar hasta en los baños, disipar la hediondez acumulada durante el día y destruir su atmósfera tibia. Pero Cava había nacido y vivido en la sierra, estaba acostumbrado al invierno: era el miedo lo que le erizaba la piel. (p.15)

Otro elemento que resalta en estas líneas, característico de la narrativa de Vargas Llosa y algunos autores hispanoamericanos del siglo XX (que comenzó a partir de las vanguardias de principios de siglo, sobre todo con relación al cine), es el recurso de ir de lo particular a lo general o viceversa. Es decir, el narrador comienza con una idea particular: la sensación de frío de Cava, que le da pauta para mencionar cómo el aire entra por las rendijas y los vidrios rotos, porque ese invierno era más fuerte que los anteriores, hasta el aire que pasaba por los dormitorios y llegaba a los baños. Ésta es la descripción general, a la cual pretendía llegar el narrador: el espacio no está por sí solo, sino es a través de éste que el tiempo logra convertirse en entidad evidente. El detonador de la escena es entonces

³⁶ José Miguel Oviedo, *op. cit.*, 1970, p. 96.

la sensación de frío, la cual termina en una evocación del narrador por un pasado del colegio, ajeno a él:



Haré un pequeño paréntesis, para mencionar un caso similar, sólo que éste va de lo general a lo particular, pues el narrador describe desde una mirada aérea el barrio de Diego Ferré. Menciona la simetría de las calles, y cómo se ven desde las alturas, a continuación centra su mirada en la fachada de alguna de las casas para después mencionar los negocios que existieron en esa zona. Por tanto, va de lo general que es el barrio, en tiempo presente, a lo particular, el recuerdo de los negocios.

Retomando la descripción del colegio militar, es interesante resaltar el tono y los colores oscuros que se utilizan, porque se relacionan con la vida rígida que llevan los militares. Por ejemplo, cuando Cava tiene que robar el examen de química, los lugares son más misteriosos en la medida en que el personaje va avanzando entre las instalaciones del colegio. También el narrador pretende mostrar cómo los edificios y el colegio se imponen, en general, al cadete:

Comenzó a avanzar pegado a la pared. En vez de cruzar el patio, dio un rodeo, siguiendo el muro curvo de las cuadras de quinto. Al llegar al extremo, miró con ansiedad: la pista parecía interminable y misteriosa, enmarcada por los simétricos globos de luz en torno a los cuales se aglomeraba la neblina. Fuera del alcance de la luz, adivinó, en el macizo de sombras, el

descampado cubierto de hierba. [...] Caminó a pasos rápidos, sumergido en la sombra de los edificios de la izquierda, eludiendo los manchones de luz. El estallido de las olas y la resaca del mar extendido al pie del colegio, al fondo de los acantilados, apagaba el ruido de los botines. Al llegar al edificio de los oficiales se estremeció y apuró el paso. Después, cortó transversalmente la pista y se hundió en la oscuridad del descampado. (p. 18)

En la novela, antes de esta escena, el personaje planea este recorrido para que sea rápido y sencillo; pero cuando decide ir al salón por el examen, el narrador interviene para describir el robo, provocando en el tiempo de la acción una incertidumbre, y sobre todo una pérdida de la noción del tiempo, tanto para el personaje como para el lector.

Por otro lado, nótese cómo el narrador recurre, casi en todas las descripciones, al “estallido de las olas”; en mi opinión, el mar es un *leit motiv* de la obra, porque el narrador casi siempre lo menciona cuando existe una escena en tensión y por consiguiente un tiempo pausado, detenido. Por ejemplo, la última escena entre Gamboa y el Jaguar —cuando éste le dice que él mató a Ricardo— el mar tiene un importante significado, pues marca el fin y el principio de una etapa, tanto para Gamboa como para el Jaguar: “Miró al mar, a sus pies, estaba menos gris que de costumbre; las olas reventaban en la orilla y morían casi instantáneamente”. (p. 526) Por lo tanto, el mar es un punto de conexión entre la ciudad y el colegio, pues casi siempre que los personajes están solos se le menciona, sin importar si éstos están dentro o fuera del Colegio.

Retomando la cita del robo del examen, resalta en las instalaciones la oscuridad de antes de media noche, lo que provoca todavía más suspenso, a causa de las sombras, todo pierde sus verdaderas dimensiones, sus formas y los colores, lo cual provoca que el personaje tenga otra percepción del lugar, y en consecuencia el colegio se imponga ante él (en contraposición a la imagen que se presenta del colegio a la luz del día, pues pierde toda imagen siniestra, para ver la realidad de las instalaciones que son parcas y simétricas).

Mediante los ojos de Alberto se muestran, en rasgos muy generales, las instalaciones viejas y ruinosas. A diferencia de la descripción de los barrios de la ciudad de Lima, aquí el narrador sólo da al lector un mapa somero de la distribución de los edificios en el colegio, como si fuera parte de la rutina militar. Si sólo fuera el narrador omnisciente quien narra, como en el caso del robo del examen, habría más detalle y cuidado en la descripción, pero como se utiliza a Alberto como medio para describir la escena, ve familiarmente la imagen y sólo basta con mencionar la ubicación. Mediante una descripción muy escueta se resalta lo sobrias que son las instalaciones:

Frente a él, hacia la izquierda, se yerguen tres bloques de cemento: quinto año, luego cuatro; al final, tercero, las cuadras de los perros. Más allá languidece el estadio, la cancha de fútbol sumergida bajo la hierba brava, 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. (pp. 29-30)

A diferencia de los lugares de la ciudad, descritos anteriormente, el colegio es un espacio rígido y el tiempo pareciera estar detenido. Nótese cómo la descripción anterior es más un listado de lugares sin tiempo y movimiento, que un lugar como La Victoria, la avenida está poblada y llena de olor a chicharrón y pisco. Puede pensarse acaso que no habría una diferencia entre la descripción del colegio y la del barrio de Miraflores, pero al mencionarse en el barrio elementos específicos como la tienda de refrescos, la lavandería clandestina, etcétera resalta un tono diferente de añoranza.

Otro lugar importante en la narración, a pesar de que sólo se menciona una vez, es la capilla donde velan a Ricardo Arana, ya que el narrador muestra un lugar diferente dentro del colegio, donde existen diferentes tiempos y sobre todo conviven otros personajes. La

imagen de la capilla tendrá los mismos tonos y colores opacos que el resto de las instalaciones militares: “Era peor que si la capilla hubiera estado a oscuras. La media luz intermitente provocaba sombras, registraba cada movimiento y lo repetía en las paredes o en las losetas, divulgándolo a los ojos de todos los presentes, y mantenía los rostros en una penumbra lúgubre que agravaba su seriedad y la hacía hostil, casi siniestra. Y, además, había ese murmullo quejumbroso, constante”. (p.350)

Nótese cómo el narrador utiliza la noche para mostrar el lado siniestro de las instalaciones; pues logra que las sombras, la media luz, el silencio, el estallido de las olas y la oscuridad, sean elementos para ambientar las escenas más tensas de la obra, y sobre todo dentro del colegio militar Leoncio Prado. Como afirma Luz Aurora Pimentel, “una vez que el espacio se empapa de significado simbólico, éste, por así decirlo, se independiza y, al alejarse de lo que sería el mero diseño de un escenario, queda convertido en ‘metalenguaje’”.³⁷

A pesar de que la mayor parte del tiempo los personajes principales permanecen en el colegio, son específicos los espacios en los que se realizan las acciones principales: la cuadra de quinto año, primera sección; el descampado, La Perlita, el estadio, la capilla, los calabozos y el edificio de administración. De ahí que casi todas las descripciones tengan la función de limitar el espacio donde se realizará la acción: tiempo y espacio estarán siempre a la par.

Uno de los espacios simbólicos del colegio es La Perlita, donde no sólo se ocultan los alumnos a tomar y fumar, sino que también sirve para ejemplificar los espacios que están dentro del colegio, pero no regidos por las mismas leyes. En las primeras líneas de la

³⁷ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 22.

descripción de la tienda, ésta parecería estar regulada por el colegio militar, pero cuando el narrador describe “la trastienda” le muestra al lector todas las anomalías que ocurren:

La Perlita está al final del descampado, entre el comedor y las aulas, cerca del muro posterior del colegio. Es una construcción pequeña, de cemento, con un gran ventanal que sirve de mostrador y en el que, mañana y tarde, se divisa la sombrosa cara de Paulino [que] vende en el mostrador colas y galletas, café y chocolate, caramelos y bizcochos y, en la trastienda, es decir en el reducto amurallado y sin techo que se apoya en el muro posterior y que, antes de las rondas, era el lugar real para los contras, vende cigarrillos y pisco [...] Paulino duerme en un colchón de paja, junto al muro, y en las noches las hormigas pasean sobre su cuerpo como por una playa. Bajo el colchón hay una madera que disimula un hueco, cavado por Paulino con sus manos para que sirva de escondite a los paquetes de Nacional y a las botellas de pisco que introduce clandestinamente en el colegio. (pp. 161-162)

El narrador utiliza la misma técnica para describir la Perlita: primero delimita el espacio, después comienza a crear una imagen del lugar, con el fin de ir introduciendo pequeños esbozos de tiempo para mencionar como actúan los personajes, en general, dentro de la Perlita: “Los consignados acuden al reducto los sábados y los domingos, después del almuerzo, en grupos pequeños para no despertar sospechas. Se tienden en el suelo y, mientras Paulino abre su escondite, aplastan las hormigas con piedrecitas chatas”. (p.162) Casi al final de esta escena el narrador menciona que la Perlita es el lugar de encuentro para los cadetes que se quedan consignados los domingos. Escena que utiliza el narrador como pauta para mencionar la misa de los domingos por la mañana en el Colegio. En mi opinión, lo que intenta Vargas Llosa es burlarse del poder de la Iglesia y el Estado:

Los domingos en la mañana, después del desayuno, hay misa. El capellán del colegio es un cura rubio y jovial que pronuncia sermones patrióticos donde cuenta la vida intachable de los próceres, su amor a Dios y al Perú, y exalta la disciplina y el orden, y compara a los militares con los misioneros, a los héroes con los mártires, a la Iglesia con el Ejército. Los cadetes estiman al capellán porque piensan que es un hombre de verdad: lo han visto, muchas veces, vestido de civil, merodeando por los bajos fondos del Callao, con aliento a alcohol y ojos viciosos. (p. 163)

Cuando se menciona que “los cadetes estiman al capellán, porque piensan que es un hombre de verdad”, el autor pretende ejemplificar la realidad de toda la ciudad, pues los poderes del gobierno se caracterizarán, dentro de la obra, por establecer ciertas normas sólo para el resto de las personas.³⁸ De ahí que el capellán sea estimado porque no aparenta como el resto: su trabajo es officiar misa dentro del Colegio, fuera puede hacer cuanto quiera, al igual que los cadetes.

Retomando el análisis del espacio de la Perlita, se puede ver cómo he mencionado anteriormente, el tiempo cíclico del colegio debido a la vida militar rutinaria. Existe, dentro de la obra un momento clave para ejemplificarlo: cuando Alberto va junto con Ricardo a la Perlita a pasar el tiempo que llevan encuartelados. En primera instancia el narrador omnisciente sitúa a los personajes dentro del reducto de Paulino con el fin de describir un concurso que los mantiene ocupados y entretenidos, mientras pasan las horas de encierro. Y, por otro lado, utiliza a Alberto para que su pensamiento ejemplifique el hastío y la repetición de ese tipo de momentos que pasan los personajes. Es decir, el autor une ambas narraciones para mostrar la vida inconciente, tanto interior como exterior, que llevan los militares:

El Boa se rió a carcajadas y corrió por el reducto, sobre los cuerpos, con el sexo entre las manos, gritando «los orino a todos, me los como a todos, por algo me dicen Boa, puedo matar a una mujer de un polvo». Los otros se limpiaban y acomodaban la ropa. El esclavo había abierto la botella de pisco, y, después de tomar un trago largo y escupir; la pasó a Alberto. Todos bebían y fumaban. Paulino estaba sentado en un rincón, con una expresión marchita y melancólica. «Y ahora saldremos y nos lavaremos las manos, y después tocarán el silbato y formaremos y marcharemos al comedor, un, dos, un dos, y comeremos saldremos del comedor y entraremos a las cuadras y alguien gritará un concurso y alguien dirá ya estuvimos donde el injerto y ganó el Boa, y el Boa dirá también fue el esclavo, lo llevó el poeta y no dejó que nos lo comiésemos e incluso salió segundo en el concurso, y tocará silencio y dormiremos y mañana y el lunes y cuántas semanas...» (p.176)

³⁸ Es interesante resaltar como justo en el momento que el narrador habla de las dos caras, por llamarlo de alguna manera, de la Perlita, el narrador se “acuerda” del capellán. Con el fin, a mi parecer, de comparar a la Iglesia con el Estado y viceversa.

Alberto tiene una función primordial dentro de este fragmento: mostrar la forma de vida de los cadetes. Por una parte, mientras el tiempo y los acontecimientos cotidianos siguen su curso en la narración, Alberto parece condensar ese momento en uno para mostrar al lector lo mecánico de la vida militar; ya que es más un listado de actividades llevadas a cabo sin el menor detenimiento. Alberto ejemplifica entonces al resto de los cadetes, ya que ninguno intenta pensar o actuar de manera diferente, todos siguen las reglas, legales o no, que los llevan a subsistir en el colegio:

Alberto no se había dado cuenta que llovía mientras conversaban en la cuadra. Distinguió, a lo lejos, a un cadete sentado en la hierba. ¿Sería el mismo que hacía de vigía el sábado pasado? «Y ahora entraré donde el injerto, y haremos un concurso y el Boa ganará y habrá ese olor y luego saldremos al patio vacío y entraremos a las cuadras y alguien dirá un concurso y yo diré estuvimos donde Paulino y ganó el Boa, el próximo sábado también ganará el Boa, y tocarán silencio y dormiremos y vendrá el domingo y el lunes y cuántas semanas. (p. 185)

El tiempo dentro del colegio será un círculo vicioso. Alberto es el único personaje con el que se mantiene este tipo de “reflexiones” interiores, en contraposición con las narraciones de Boa y el Jaguar, que son totalmente de añoranza o descriptivas, pues ni siquiera el narrador extradiegético menciona la vida rutinaria de los militares de esa manera. Es decir la narración del Jaguar, de acuerdo con Péter Bikfalvy, es “objetiva tradicional”, mientras que del Boa son monólogos interiores: “uno evoca los acontecimientos que se desarrollan en la ciudad y en el pasado remoto, los otros los que ocurren en el colegio, en el pasado cercano”.³⁹

Podría asegurar que el autor pretende mostrar la manera en cómo afecta la rutina y el encierro a un adolescente, y lo hace a través de Alberto porque, desde mi percepción, es

³⁹ Péter Bikfalvy, *op. cit.*, 1986, p. 123.

más sensible para captar todo cuanto pasa en el entorno porque representa la figura del poeta, del creador. Como decía Magnarelli: “Los monólogos interiores de Alberto representan tres niveles de *énontiation*: la novela entera es la *énontiation* de Vargas Llosa, quien representa la *énontiation* del narrador omnisciente, quien a su vez presenta la *énontiation* de Alberto”.⁴⁰

Hasta aquí se puede concluir que el narrador no sólo introduce un tiempo en la descripción para que no se note el cambio en el argumento, y también téngase en cuenta que cuando un lugar es sumamente importante, el narrador delimita el espacio al cual se va a referir, párrafos adelante, para después describirlo e introducir la acción. Esto sucede cuando el Poeta, Alberto, es encuartelado; ya que el narrador menciona donde está el calabozo y de inmediato con quién y cómo se encuentra: “Los dos calabozos están detrás de la Prevención. Son cuartos oscuros y altos, que se comunican por una rejilla, a través de la cual Alberto y el cabo pueden conversar cómodamente” (p. 403) Los calabozos, entonces, tendrán un papel importante dentro de la narración: allí el tiempo se detiene a causa de la oscuridad y la falta de actividades con las que el cadete pueda distraerse, por otro lado, funcionan como lugar de encuentro entre los personajes,⁴¹ pues es donde, por casualidad, son encuartelados el Poeta y el Jaguar juntos, escena que analizaré páginas más adelante.

De esta manera, un ejemplo del transcurrir del tiempo para los personajes dentro de los calabozos, sucede en la escena cuando Alberto es encerrado —debido a que denunció a toda la cuadra para vengar la muerte de Ricardo Arana—. El tiempo se detiene para él porque pierde todo contacto con el exterior. Alberto, aparece simplemente como espectador de la vida militar:

⁴⁰ Sharon, Magnarelli, Magnarelli, *op. cit.*, 1986, p. 94.

⁴¹ “El motivo del encuentro, lo constituye la noción de *contacto*”. Véase Mijail, *op. cit.*, 1989, p. 251.

Alberto se aparta de la rejilla y se aproxima a la puerta del calabozo, que comunica con la de guardia [...] Los soldados se restriegan los ojos, se desperezan, toman sus fusiles, se aprestan a abandonar la Prevención. Por la puerta, se ve el comienzo del patio exterior y el sardinel de piedras blancas que circunda el monumento al héroe. Por allí deben estar los soldados que van a entrar de servicio junto con el teniente Ferréto. Gamboa sale de la Prevención sin mirar el calabozo. Alberto escucha silbatos sucesivos y comprende que, en los patios de cada año, se organizan las formaciones. El cabo continúa en la cama y ha vuelto a cerrar los ojos, pero ya no ronca. Cuando se oye el desfile de los batallones hacia el comedor, el cabo silba despacito, al compás de la marcha. Alberto mira su reloj. «Ya debe estar con el Piraña, Teresita, ya le hablé, ya están hablando con el mayor, han entrado donde el comandante, están yendo donde el coronel, Teresita, los cinco están hablando de mí [...]». Después de unos minutos, vuelven a oírse los silbatos. Las pisadas de los cadetes que abandonan el comedor y atraviesan el descampado para formar en la pista de desfile llegan hasta la Prevención como un susurro lejano. La marcha hacia las aulas, en cambio, es un gran ruido marcial, equilibrado y exacto que va disminuyendo lentamente hasta desaparecer. (p.405)

Nótese cómo las descripciones cada vez son más elaboradas. El narrador no sólo ve mediante los ojos de Alberto, sino también a través de una rendija: ya no es el narrador omnisciente desde cualquier lugar, sino desde adentro del calabozo, con la visión un tanto limitada. Después introduce un monólogo, el cual permite que la escena tenga dos tiempos: el que ocurre fuera del calabozo —con los soldados desperezándose—, y el tiempo dentro del calabozo, que a pesar de ser sumamente lento para Alberto, debido a la espera, cuando comienza a imaginar todo lo que podía pasar a causas de su denuncia, le da a la escena más velocidad y sobre todo tensión al argumento. Es decir, el narrador crea un tiempo rutinario para todo el colegio, y otro tiempo para el personaje:

Alberto se puso la guerrera y el quepí. Era una mañana clara, el viento arrastraba un sabor a pescado y a sal. No había sentido llover en la noche y sin embargo, el patio estaba mojado. La estatua del héroe parecía una planta lúgubre, impregnada del rocío. No vio a nadie en la pista ni en el patio del año. La puerta de la secretaría estaba abierta. Se acomodó el cinturón de la guerrera y se pasó la mano por los ojos. (p. 406)

Cuando el Poeta sale del calabozo no se percató del tiempo que ha transcurrido ya que su mente, a pesar de estar alterada por la necesidad de saber qué ocurre afuera, se concentra en las probabilidades de lo que podría haber ocurrido a causa de la denuncia. Entonces, Alberto crea desde su imaginación un tiempo muy diferente al del colegio y al del propio calabozo. También en los lugares cerrados puede haber varios tiempos que dependen no sólo del acontecimiento, sino del tipo de personaje.

El último espacio que analizaré es el edificio de la administración que sólo se menciona hacia el final de la obra. En dicha escena Alberto es citado por el coronel para saber exactamente la causa de sus denuncias y su opinión al respecto. Debe tenerse en cuenta que será el único edificio del colegio militar que por fuera es igual al resto, pero totalmente diferentes en el interior:

Era la primera vez que entraba a ese edificio. Sólo por el exterior —altos muros grises y mohosos— se parecían a los otros locales del colegio. Adentro, todo era distinto. El vestíbulo, con una gruesa alfombra que silenciaba las pisadas, estaba iluminado por una luz artificial muy fuerte y Alberto cerró los ojos varias veces, cegado. En las paredes había cuadros, le parecía reconocer, al pasar, a los personajes que ilustraban el libro de historia [...] Después del vestíbulo, había una sala desierta, grande, muy iluminada: en las paredes abundaban los trofeos deportivos y los diplomas. Gamboa fue hacia una esquina. Tomaron el ascensor [...] Alberto pensó que era absurdo no haberse dado cuenta en tres años del número de pisos que tenía ese edificio [...] Vedado para los cadetes, monstruo grisáceo y algo satánico porque allí se elaboraban las listas de consignados y en él tenían sus madrigueras las autoridades del colegio, el edificio de la administración estaba tan lejos de las cuerdas, en el espíritu de los cadetes, como el palacio arzobispal o la playa de Ancón. (p. 451)

El narrador describe todo cuanto impresiona a Alberto, pues nunca antes había entrado ahí. Podría asegurarse que el edificio no sólo simboliza el poder de mando en paralelo al resto de los edificios, sino también que el autor pretende, a través de la exaltación de las comparaciones—el palacio arzobispal o la playa Ancón— ridiculizar tanta solemnidad; dado que el único personaje que ama realmente su oficio como militar es Gamboa, mientras que el resto sólo busca un bienestar personal: económico y de mando

ante los cadetes e incluso del mismo círculo de militares: “A través de las impresiones de Alberto, todo lo referente al Colegio aparece gris, opaco, desagradable, parece unir lo feo, oscuro, con la sensación de igualdad, humillación, impotencia, soledad, enfrentamiento al desnudo consigo mismo”.⁴²

El autor pretende hacer una crítica del sistema militar y social, pues el colegio funciona como una metáfora de la ciudad donde también existen jerarquías, y leyes que sólo los más fuertes pueden seguir —al igual que la ley de la selva—; ya que “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 desde afuera, desde la Ciudad”.⁴³ Por ejemplo, en la siguiente cita se describe la vida cotidiana de un cadete, pero nótese el tono que utiliza el narrador, también no debe dejarse a un lado el juego de claroscuro que resalta lo tétrico, y los tonos opacos que muestran la realidad “falsificada” de los cadetes; es decir, la farsa que envuelve a todo el colegio:

Se levantó y salió de la cuadra. El patio estaba lleno de cadetes. Era la hora ambigua, indecisa, en que la tarde y la noche se equilibran y como neutralizan. Una media sombra destrozaba la perspectiva de las cuadras, respetaba los perfiles de los cadetes envueltos en sus gruesos sacones, pero borraba sus facciones, igualaba en un color ceniza el patio que era gris claro, los muros, la pista de desfile casi blanca y el descampado desierto. La claridad hipócrita falsificaba también el movimiento y el ruido: todos parecían andar más de prisa o más despacio en la luz moribunda y hablar entre dientes, murmurar o chillar, y cuando dos cuerpos se juntaban, parecían acariciarse. (pp. 509 y 510)

Cuando salen a formación, el narrador describe la semejanza entre ellos y las instalaciones del colegio. Parece, entonces, que los cadetes son uno solo con el colegio, de la misma forma que las personas con la ciudad; pues a pesar de los tonos claros y la luz en

⁴² Rosa Boldori, *Mario Vargas Llosa y la literatura en el Perú de hoy*, Santa Fe, Argentina, Colmegna, 1969, p. 58.

⁴³ José Miguel Oviedo, *op. cit.*, 1970, p. 90.

la descripción, nunca deja de ser un lugar sombrío, simétrico, por lo que: “Bajo el sistema educativo del colegio, todo tiende a perder rostro, toda excepción o individualidad se esfuma, y los cadetes se convierten en simples objetos de órdenes, permisos y castigos”.⁴⁴ Se puede concluir entonces que el Colegio funciona como “un universo concentracionario, como un mundo de límites perfectamente establecidos. El Colegio nos da acceso a la vida de un grupo de internos [...] sometidos a una educación militarizada, que aspira a «hacerlo hombres» a través de una declarada imitación de las virtudes castrenses”.⁴⁵

Los espacios antes analizados son sólo algunos de los que componen el Colegio militar Leoncio Prado, sin embargo son los más importantes y con ellos se puede ejemplificar claramente cómo el colegio, a pesar de estar dentro de la ciudad, tiene sus propias leyes, y lo más importante para este análisis, un tiempo, un espacio y acciones propias, los cuales pueden estar o no vinculados con la ciudad. Lo interesante es que los diferentes espacios y tiempos dentro del argumento de la obra pueden relacionarse entre sí a través de conectores que a su vez van hilando la acción principal de la novela, por esa razón es importante estudiar también este tipo de enlaces que son parte indispensable de la estructura general de *La ciudad y los perros*.

Por lo tanto, el Colegio Leoncio Prado ejemplifica el sistema de la sociedad moderna —en este caso la sociedad limeña—, donde existe un cúmulo de leyes que no necesariamente son correctas, pero que deben acatarse con toda rigidez, porque es un sistema cerrado que no puede tener fallas ni cambios exteriores, cualquier modificación —a causa del azar— debe ser borrada para que el sistema pueda continuar funcionando como

⁴⁴ *Ibid.*, p. 86.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 85-86.

hasta ese momento: “La crítica del autor hiere profundamente a las instituciones que se consideran pilares de la sociedad peruana [...] parece decir el novelista [que] los falsos valores, los convencionalismos, los prejuicios, la miseria, la incultura, entre otros factores, son los que desnaturalizan el papel de [dichas instituciones]”;⁴⁶ idea que analizaré más a fondo en el tercer capítulo de este trabajo.

⁴⁶ Balmiro Omaña, *Producción literaria y crítica social en las novelas de Mario Vargas Llosa*, Tesis de doctorado en Filosofía, University of Maryland Collage Park, 1986, pp. 93-94.

CAPITULO II

Puntos de conexión entre la ciudad y el colegio

De acuerdo con Bajtín, *el motivo del encuentro* siempre está presente como elemento constitutivo de la estructura, aunque puede tener diferentes matices, y hasta expresiones verbales que adquieran una significación semimetafórica o puramente metafórica.⁴⁷ Es importante resaltar la estrecha relación que se da entre *el motivo del encuentro* y *el cronotopo del camino*, el cual es de suma importancia para la literatura porque la mayoría de las obras están estructuradas a través de éste.

A partir de estos conceptos, se puede observar cómo la ciudad y el colegio militar no funcionan como dos mundos separados dentro de la obra, debido a varios elementos que conectan a los espacios y los personajes; los cuales se pueden dividir en tres grupos. El primero está formado por la calle y los medios de transporte, puesto que conectan diferentes puntos de la ciudad entre sí y con el colegio; el segundo son los lugares que unen a los civiles con los cadetes (las plazas, los parques y los cines); por último, los monólogos interiores y los personajes-puente

⁴⁷ Mijail Bajtín, *op. cit.*, 1989, p. 250.

2.1. La calle: constante del pasado y el presente

Los personajes se trasladan a lugares lejanos a través del ómnibus, el tranvía o el expreso. Esto ocurre cuando los cadetes de las primeras secciones salen por primera vez del colegio con sus uniformes nuevos. Debe resaltarse que quienes los observan son los cadetes de la primera sección que se han quedado encuartelados, y a través de ellos el lector puede tener una idea general de los alrededores del colegio y, en especial, de las calles que conectan al colegio con la ciudad:

Ese sábado primero de junio, los cadetes de la sección desplegados a lo largo de la baranda herrumbrosa, vieron a los perros de las otras secciones, soberbios y arrogantes como un torrente, volcarse en la avenida Costanera [...] los vieron aglomerarse en el mordido terraplén, con el mar crujiente a la espalda, en espera del ómnibus Miraflores-Callao, o avanzar por el centro de la carretera hacía la avenida de las Palmeras, para ganar la avenida Progreso (que hiende las chacras y penetra en Lima por Breña o, en dirección contraria, continúa bajando en una curva suave y amplísima hasta Bellavista y el Callao); los vieron desaparecer y, cuando el asfalto quedó nuevamente solitario y humedecido por la neblina, seguían con las narices en los barrotes. (pp. 84-85)

Una constante del narrador es mostrar el exterior a través de los barrotes del colegio, pues varias veces menciona como Alberto ve hacia la calle o, también, cuando es encerrado por el teniente Gamboa, observa a través de los barras de la celda al resto de los cadetes y militares que continúan con su rutina. Por lo que, en todos estos casos, el tiempo y el espacio se dividen, dependiendo de la situación del personaje; es decir, hay un tiempo lineal para los cadetes que se quedan encerrados, y un tiempo distinto para el resto. El narrador introduce no sólo las diferentes calles o medios de transporte que conectan al colegio con el

resto de la ciudad, sino también la multiplicidad de tiempos que se crean a partir del Leoncio Prado o de los propios personajes.

Como he mencionado, los diferentes medios de transporte son primordiales en este análisis, por ejemplo, cuando los personajes abordan el tranvía o el expreso, el narrador describe el paisaje que miran por la ventanilla, mientras el medio de transporte avanza. Esto es más claro cuando Alberto va a buscar a Teresa por encargo del Esclavo porque éste no puede salir del colegio. Las calles por las que camina Alberto, al salir de su casa, muestran una armonía entre los elementos que conforman ese espacio: “Una lentísima garúa mecía las hojas de los árboles de la calle Alcanfores. Alberto entró al almacén de la esquina, compró un paquete de cigarrillos, caminó hacia la avenida Larco: pasaban muchos automóviles, [...] capotas de colores vivos que contrastaban con el aire cenizo. Había gran número de transeúntes. Estuvo contemplando a una muchacha [...], hasta que se perdió de vista. El Expreso demoraba” (p.131). Alberto muestra una actitud indiferente al entorno porque está acostumbrado a ese tipo de espacios. Me permito un pequeño paréntesis para mostrar las diferentes maneras de cómo actúa el personaje, pues cuando va al distrito de La Victoria, trata de ocultar su nerviosismo ya que es ajeno a ese mundo de prostitutas y bailes de clase baja: “La aglomeración lo obligaba a andar despacio; se asfixiaba [...]. Se arregló la chaqueta [...] su rostro lucía una media sonrisa despectiva, pero su mirada era angustiosa. Sólo debía caminar unos metros, sabía de memoria que la casa de la Pies Dorados era la segunda” (p. 150).

Continuando con el análisis, durante todo el trayecto, cuando Alberto sube al expreso, el paisaje comienza a cambiar ante sus ojos: la opulencia de las casas de Miraflores se transforma en casas pequeñas y sombrías. No sólo se muestran las largas distancias que se recorren para ir de un lado a otro, sino también cómo se da el cambio de lugar a través de la

mirada del personaje que ve por la ventanilla del expreso, y no mientras camina por las calles de Lima: “Alberto miraba también por la ventanilla: los árboles estaban húmedos y el pavimento relucía. Por la pista contraria desfilaba una columna de automóviles. El expreso había dejado atrás Orrantía y las grandes residencias multicolores. Las casas eran ahora pequeñas, pardas” (p. 134). Esto ocurre a lo largo de casi toda la obra, pues cuando Teresa va a almorzar a su casa, después de medio día de trabajo, se da este juego de cambio de espacios mientras el tranvía sigue su ruta. Por una parte, el narrador describe los lugares por los que pasa Teresa antes de llegar a la parada del tranvía Lima-Chorrillos, para ambientalizar el espacio donde se encuentra el personaje, y por otra porque pretende —al igual que con el recorrido de Alberto en el expreso—, mostrar los diferentes lugares que conviven dentro de la ciudad de Lima.

De la misma forma el narrador describe primero el espacio por donde pasa Teresa para ir a almorzar. Nótese entonces, en la siguiente cita, cómo se pretende recrear el ambiente de la ciudad en los fines de semana, gracias a la bulla que la rodea, los lustrabotas y los vendedores que son parte del escenario donde se encuentra:

Los otros días de la semana, los portales estaban semidesiertos. Cuando pasaba al mediodía junto a mesas solitarias y quioscos de revistas, sólo veía a los lustrabotas de las esquinas y a fugaces vendedores de diarios. Ella iba apresurada a tomar el tranvía para almorzar a toda carrera y regresar a tiempo a la oficina. Pero los sábados, en cambio, recorría el atestado y ruidoso Portal más despacio, mirando siempre al frente, secretamente complacida: era agradable no tener que volver al trabajo por la tarde. (pp. 366 y 367)

Después de esta descripción el narrador vuelve a utilizar el mismo sistema que en las escenas anteriores, ya que introduce una analepsis para narrar parte del pasado de Teresa, y poder mencionar la razón por la que ella vive con su tía: “Cuando su padre murió, después de una laboriosa agonía en un hospital de caridad, su madre la llevó una noche hasta la

puerta de la casa de su tía, la abrazó y le dijo «No toques hasta que yo me vaya. Estoy harta de esta vida de perros. Ahora voy a vivir para mí y que Dios me perdone. Tu tía te cuidará». (p. 368)

El narrador intercala algunos pensamientos de Teresa, con el fin de introducir su pasado y retomar el presente para que el personaje continúe camino hasta su casa. Una escena sumamente compleja, pues se intercalan dos tiempos: presente y pasado, en el mismo momento que el narrador describe los lugares por los que pasa Teresa: monólogo interior y descripción del espacio se dan a la par. Retomando la idea anterior, se da también el cambio de espacio en el trayecto que sigue el tranvía donde sube el personaje:

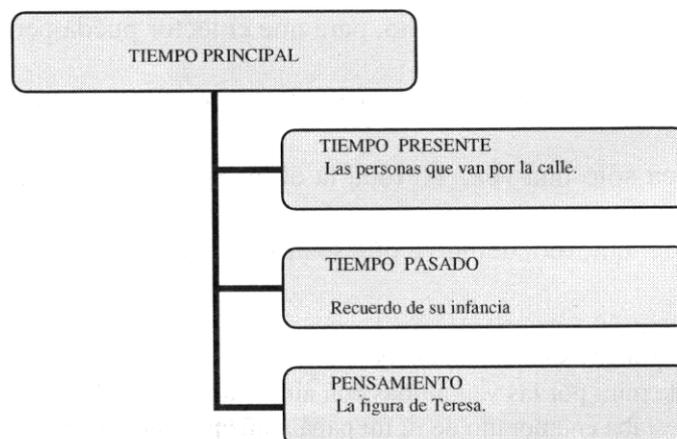
El tranvía Lima-Chorrillos, cruzaba la fachada rojiza de la Penitenciaría, la gran mole blancuzca del Palacio de Justicia y, de pronto, surgía un paraje refrescante, altos árboles de penachos móviles, estanques de aguas quietas, senderos tortuosos con flores a las márgenes y, en medio de una redonda llanura de césped, una casa encantada de muros encalados, altorrelieves, celosías y muchas puertas con aldabas de bronce que eran cabezas humanas: el parque Los Garifos. (p. 368)

La diferencia entre el cambio de espacios a través del expreso donde va Alberto o el tranvía en el cual sube Teresa, es que aquí ella no mira por la ventana. Líneas anteriores el narrador muestra al personaje abstraído en sus pensamientos y es él quien menciona las imágenes que puede mirar ella como un elemento del espacio. Al no estar atenta al camino, el narrador comienza a describir el entorno, para que el lector pueda pensar que el personaje tal vez mira el paisaje, pero no repara en él, en oposición a Alberto que mira por la ventanilla, aunque sea sólo una vez, en toda la obra. Sólo cuando el Poeta camina por las calles no se percata del entorno, debido a que se abstrae en sus pensamientos:

Alberto camina por las serenas calles de Barranco [...]. De vez en cuando pasa un tranvía atestado; la gente mira por las ventanillas con aire aburrido. «Debí contarle todo, fíjate bien lo que ha pasado, estaba enamorado de ti, mi papá mañana y tarde con las polillas, mi mamá con

su cruz a cuestras y rezando rosarios [...], Pluto y el Bebe conversando en casa de [...], tu tía comiéndose los pelos en la cocina, y a él se lo están comiendo los gusanos porque quería salir a verte y su padre no lo dejó, fíjate bien, ¿te parece poco?» 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 [...] se aproxima al parapeto y mira [...] es un mar silencioso, sin olas, un lago «Tú también tienes la culpa y cuando te dije se ha muerto no lloraste, ni te dio pena. También tienes la culpa y si te decía lo mató el Jaguar, hubieras dicho pobre. (p.387)

El narrador describe no sólo dos tiempos simultáneos, sino varios: uno, el tiempo principal que transcurre para Alberto durante el trayecto de Barranco hasta la casa de Gamboa, que a su vez introduce el segundo, el de la gente caminando por la calle: “parejas o familias enteras toman el fresco de la noche y los zancudos zumban a las orillas”; el tercero —en pasado— relacionado con sus amigos y la tía de Teresa; y el cuarto que influye en el presente de Alberto: el recuerdo de Teresa: “Tú también tienes la culpa y cuando te dije se ha muerto no lloraste, ni te dio pena”. Por lo tanto, en mi opinión, es importante observar cómo en un pequeño lapso, a través de sus pensamientos el personaje introduce un pasado que influye en su decisiones —la manera de reaccionar de Teresa, su padre infiel, su madre mártir—, y cómo a partir de los lugares por los que camina, encaja un presente del cual es totalmente ajeno —la gente que pasa a su lado o va junto a él en el tranvía—.



Se puede comenzar a concluir que, por esa razón, el cambio de espacio se dará, la mayoría de las veces, a partir de los medios de transporte, no sólo por las largas distancias, sino también porque es un excelente recurso para no cambiar repentinamente el espacio donde se encuentra alguno de los personajes, y mostrar por completo el entorno por el que transitan para llegar a su destino. Es entonces, la calle, donde sobresalen los diversos tiempos y detalles de la acción en curso.

Debe tenerse en cuenta que la calle no sólo funciona como lugar de encuentro en el presente de los personajes, sino también con un pasado; pues, de acuerdo con Bajtín, los encuentros se dan generalmente en el camino porque “es un lugar de referencia para los encuentros casuales [...], en él pueden encontrarse casualmente aquellos que, generalmente, están separados [...] por la dimensión del espacio; en él que pueden aparecer diversos contrastes, pueden encontrarse y combinarse destinos diversos”.⁴⁸ Lo anterior, se puede ejemplificar claramente con dos momentos clave de la novela, el primero, es el encuentro entre Alberto y sus amigos de la infancia:

Alberto divisó a dos muchachos sonrientes. Tardó unos segundos en reconocerlos. Se ruborizó, murmuró «hola», los muchachos se lanzaron sobre él con los brazos abiertos.
— ¿Dónde te has metido todo este tiempo? —dijo uno; llevaba un traje sport, la onda que remataba sus cabellos sugería la cresta de un gallo— ¡Parece mentira!
—Creíamos que ya no vivías en Miraflores— dijo el otro; era bajito y grueso, usaba mocasines y medias de colores—. Hace siglos que no vas al barrio. (pp. 131-132)

Este encuentro con el pasado tiene varias funciones. Por un lado, une el presente de Alberto con su pasado en Miraflores, con el fin de que el lector pueda ir armando o uniendo la línea temporal de la vida de Alberto. También porque muestra la ruptura entre él y el círculo social donde pertenecía, debido a su estancia en el colegio militar; pues el personaje

⁴⁸ Miguel Bajtín, *op. cit.*, 1989, p. 394.

ya no se rige por las mismas normas (debe de recordarse la forma en cómo se comportaba en el parque Salazar). Esta constante continúa cuando el personaje invita a Teresa al cine, y se encuentra con Pluto y Tico, quienes se percatan de los cambios que a sufrido Alberto:

Subieron al Expreso en el paradero del Colegio Raimondi y bajaron en la plaza San Martín. Pluto y Tico estaban bajo los portales. Los miraron de arriba abajo. Tico sonrió a Alberto y le guiñó un ojo.

—¿No iban al cine?

—Nos dejaron plantados— dijo Pluto.

Se despidieron. Alberto **los oyó cuchichear a su espalda. Le pareció que sobre él caían de pronto**, como una lluvia, **las miradas malignas de todo el barrio**. (p. 141) [Énfasis mío]

Se confirma la hipótesis de que el personaje, en ese momento de la historia, ya no pertenece al círculo miraflorentino, pues las “miradas malignas de todo el barrio” representadas en Tico y Pluto, simbolizan una evidente carga social en el personaje. En ese momento, el personaje tiene una conexión fugaz con su pasado, lo cual permite darse cuenta de los cambios que se van sucediendo en él. De esta manera, la calle tiene la función junto con los medios de transporte para unir o separar a las personas, dependiendo de la situación y el momento por el cual estén pasando.

El segundo ejemplo ocurre cuando, después de muchos años, el Jaguar, al esperar el tranvía, por casualidades del destino ve a lo lejos, a la niña de la cual se enamoró en la infancia —inexplicablemente es la misma de quien se enamoró el Poeta y el Esclavo— y sin más se acerca a ella:

Estaba en una esquina mirando distraídamente a su alrededor mientras el heladero le servía un barquillo doble de chocolate y vainilla; a unos pasos de distancia, el tranvía Lima-Chorrillos se inmovilizaba [...] la gente que esperaba en la plataforma de cemento se movía y congregaba ante la puerta metálica bloqueando la salida, los pasajeros que bajaban tenían que abrirse paso a empujones, Teresa apareció en lo alto de la escalerilla. (p. 544)

En ese momento, Teresa aparece en el tranvía. A pesar del paso del tiempo, los espacios siguen siendo y parecen los mismos. En este caso, de acuerdo con Bajtín, el

reencuentro entre Teresa y el Jaguar funciona como final de la novela: “El cronotopo del encuentro ejecuta frecuentemente funciones compositivas: sirve como intriga, a veces como punto culminante o, incluso, como desenlace (como final) del argumento”.⁴⁹ Aunque debe distinguirse que la narración es en primera persona y cuenta un pasado cercano. El autor sigue intercalando tiempos y espacios diferentes, sólo que aquí agrega un elemento más, un interlocutor que es otro personaje; pues el Jaguar le cuenta al flaco Higueras el reencuentro que tuvo con Teresa:

–¿Y tú qué hiciste? –dijo el flaco Higueras.

– Le dije otra vez «Hola, Teresa. ¿No te acuerdas de mí?».

Y entonces ella dijo:

–Claro que sí. No te había reconocido.

Él respiró. Teresa le sonreía, le tendía la mano. El contacto fue muy breve, apenas sintió el roce de los dedos de la muchacha, pero todo su cuerpo se serenó y desaparecieron el malestar, la agitación de sus miembros, y el miedo.

–¡Qué suspenso! –dijo el flaco Higueras. (pp. 543-544)

Hasta este momento se puede observar cómo fusiona cada una de las diferentes historias y, por lo tanto, de los narradores. Es decir, en las primeras páginas de la novela, el narrador extradiegético presenta sólo una acción, capítulos más adelante se introduce un narrador en primera persona, y después (como es el caso de la cita anterior) se combinan ambos tipos de narraciones para darle, como menciona el flaco Higueras, más suspenso y, sobre todo, con el fin de unir el pasado con el presente, a través de una plática de amigos.

Debe de tenerse en cuenta que en los narradores del siglo XX, son pocos aquellos que pueden ser confiables, y en este caso ni siquiera el narrador es cien por ciento fiable, debido a que le oculta al lector ciertos elementos de la historia; y muchos menos los narradores-personajes, pues cuentan a partir de sus vivencias y lo que saben a través de otros personajes.

⁴⁹ Mijail Bajtín, *op. cit.*, 1989, p.250.

2.2. Lugares comunes militarizados

Por otra parte, no sólo los medios de transporte sirven como conectores entre los personajes y los lugares —pues los cadetes se transportan en ellos para llegar al colegio Leoncio Prado—, sino que también son lugares de encuentro. Podría asegurarse que, de cierta forma, se convierten en otro tipo de lugares cuando ellos permanecen ahí, pues cuando los cadetes llegan al reloj de la Colmena, comienzan a comportarse como si ya estuvieran dentro de las instalaciones del Colegio:

Bajo el reloj de la Colmena, instalados frente a la plaza San Martín, en el paradero final del tranvía que va al Callao oscila un mar de quepís blancos. Desde las aceras del hotel Bolívar y el Bar Romano, vendedores de diarios, choferes, vagabundos, guardias civiles, contemplan la incesante afluencia de cadetes: vienen de todas direcciones, en grupos, y se aglomeran en torno al reloj, en espera del tranvía. Algunos salen de los bares vecinos. Obstaculizan el tránsito, responden con groserías a los automovilistas que piden paso, asaltan a las mujeres que se atreven a cruzar esa esquina y se mueven de un lado a otro, insultándose y bromeando. Los tranvías son rápidamente cubiertos por los cadetes; prudentes, los civiles aceptan ser desplazados en la cola. Los cadetes de tercero maldicen entre dientes cada vez que, el pie levantado para subir al tranvía, sienten una mano en el pescuezo y una voz «Primero los cadetes, después los perros». (pp. 154-155)

El espacio es transformado a partir de la presencia de los cadetes. El narrador delimita el espacio desde que menciona el reloj de la Colmena y la plaza San Martín, pero cuando dice que “los quepís blancos” se acercan, el lugar toma otro significado, pues ya no es una calle por donde transitan civiles, es ahora un sitio más de lucha de poder entre los cadetes de diferentes años. El espacio experimenta una resignificación provocada, en este caso, por los personajes y no por el narrador. “El espacio puede, perfectamente crearlo el propio

personaje y es éste muchas veces el encargado de introducir de forma plausible nuevos panoramas y de clausurar o, al menos, suspender temporalmente escenarios caducos”.⁵⁰

Por lo tanto, hasta este momento todas las descripciones antes citadas no son sólo delimitaciones espaciales que carecen de tiempo y funcionan como escenario para la acción; sino que, de acuerdo con Luz Aurora Pimentel: “La descripción, no es simplemente la adecuación entre lo lingüístico y lo real, pues son resultado de un conjunto de propiedades y procedimientos textuales que son los que le dan su identidad como tal”.⁵¹ De ahí que el propio Vargas Llosa, utilice la descripción como un elemento primordial de su narrativa, ya que, a partir de las descripciones de la novela realista, en específico *Madame Bovary*, se da cuenta que:

[...]la descripción pasó a cumplir una función sobresaliente en aquellas novelas narradas por un relato invisible, por la simple razón de que una de las tácticas más eficaces para disimular la existencia del narrador omnisciente es hacer de él una imparcial y minuciosa mirada, unos ojos que observan la realidad ficticia desde una distancia que jamás se acorta ni alarga y una boca que refiere lo que esos ojos ven con precisión científica; total neutralidad y sin insinuar nunca una interpretación de lo descrito.⁵²

Este tipo de transformación de espacios, ocurre también en el parque Salazar, cuando los miraflores transforman el ambiente a partir de su modo de actuar, pues recuérdese párrafos atrás cómo Alberto y sus amigos tienen un código preestablecido. Un caso parecido se da cuando los cadetes visitan a La Pies Dorados, mujer de la cual se enteran los cadetes a través de uno de ellos, quien provoca una especie de fascinación y mito alrededor de la prostituta: “Fue Vallano quien comunicó a la cuadra su nombre de guerra [él] comenzó a hablar solo y a voz en cuello de una mujer de la cuarta cuadra de Huatica. Sus

⁵⁰ María Teresa Zubiaurre, *op. cit.*, 2000, p. 28.

⁵¹ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, 2001, p. 19.

⁵² Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, 2007, p. 223.

ojos saltones giraban en las órbitas como una bola de acero en un círculo imantado. Sus palabras y el tono que empleaba eran fogosos” (p. 148), lo cual provocó que “Al domingo siguiente” todos hablaran de ella. De esta manera, el lugar, lejos de ser un prostíbulo, se convierte, debido a los comentarios, en un espacio de encuentro para los cadetes de la primera sección, pues ella misma lo menciona cuando Alberto decide ir a buscarla:

–Eres del Leoncio Prado –dijo ella.

–Sí.

– ¿Primera sección del quinto año?

–Sí –dijo Alberto.

Ella lanzó una carcajada.

–Ocho, hoy –dijo–. Y la semana pasada vinieron no sé cuántos. Soy su mascota.

–Es la primera vez que vengo –dijo Alberto, enrojecido– Yo...

Lo interrumpió otra carcajada, más ruidosa que la anterior. (pp. 152-153)

El cuarto de la prostituta ejemplifica la militarización de los espacios. Es obvio que las leyes militares no se trasladan a este lugar, más bien es el comportamiento de los cadetes lo que predomina. Pareciera que Alberto no desea conscientemente estar en ese lugar, sino más bien es debido a la influencia del resto de sus compañeros que siente la urgencia de ir a buscarla; dicha idea se refuerza cuando todos se enteran que Alberto fue con la prostituta y se burlan de él. Es decir, Alberto y el resto de los cadetes actúan de acuerdo a las actitudes de los demás cadetes: “Fue Vallano quien comunicó a la cuadra su nombre de guerra [...] Al domingo siguiente, Cava, el Jaguar y Arróspide también hablaban de ella. Se daban codazos y reían. «¿No les dije?», decía Vallano, orgulloso. «Guíense siempre de mis consejos». Una semana después, media sección la conocía y el nombre de Pies Dorados comenzó a resonar en los oídos de Alberto como una música familiar”. (p. 148) No es, entonces, sólo la curiosidad de unos jóvenes de entre trece y quince años, sino que Pies Dorados se convierte en un personaje en común para los cadetes,

con quien pretenden demostrar su hombría.⁵³ Los espacios tienden a resignificarse, dependiendo del actuar y las leyes que impongan los propios personajes debido a la influencia, en este caso, del colegio militar.

2.3. La conciencia como enlace

Existe otro tipo de conectores entre el colegio y la ciudad que son sumamente importantes debido a su complejidad: el primero es el pensamiento como medio; el segundo es Teresa, ya que a partir de ella los personajes tienen contacto con el exterior y entre ellos mismos. De acuerdo con José Miguel Oviedo “Teresa es un «personaje-puente» entre el mundo del Colegio y la Ciudad, pues aunque pertenece enteramente a este último ámbito, sus vínculos con los cadetes son decisivos”.⁵⁴ Un caso que puede ejemplificar ambos puntos de conexión es Alberto, pues al imaginar, de sobre manera, momentos presentes — y en ciertos casos futuros— con Teresa, logra una interacción, a través de sus pensamientos, con el exterior:

Alberto intentó escuchar lo que ocurría al otro lado, pero no oyó nada. Se abstraigo: Teresa le sonreía desde el paradero del colegio Raimondi. La imagen lo asediaba desde que se llevaron al cabo de la celda vecina. Sólo el rostro de la muchacha aparecía, suspendido ante los muros pálidos del colegio italiano, al borde de la avenida Arequipa [...] Entonces, redactó cartas imaginarias, composiciones repletas de imágenes grandilocuentes, en las que le hablaba del Colegio militar, el amor, la muerte del Esclavo, el sentimiento de culpa y el porvenir. De pronto, oyó un timbre. (pp. 452 y 453).

⁵³ No debe confundirse a Pies Dorados con un personaje-puente, como Teresa, pues en este caso sólo es un medio que “forma” o transforma a los cadetes que acuden con ella. Es decir, su presencia es parte de los tres años de vida militar, sin mayor influencia que la de exaltar la hombría de los leonciopradinos que acudían con ella.

⁵⁴ José Miguel Oviedo, *op. cit.*, 1970, p.102.

Alberto se pierde en sus pensamientos y olvida donde se encuentra, logrando así que el lector también se olvide por unos instantes del tiempo presente de la escena, para salir del colegio e imaginarse a Teresa, la cual no sólo provoca la evocación de un tiempo pasado, sino también de un futuro. Es decir, el narrador, a través de un sólo pensamiento, logra que la ciudad y el colegio interactúen entre sí y también que diferentes tiempos se encuentren entrelazados.

La glorieta del colegio militar, a pesar de que sólo se menciona contadas veces en la novela, funciona como conector entre Alberto, el exterior y un pasado inmediato del colegio militar. Aunque debe de tenerse en cuenta que no es igual al resto, pues dentro de él existe otro conector: el acto de creación. Alberto se esconde ahí para escribir novelitas eróticas que vende a sus compañeros, quienes lo llaman Poeta. De esta manera, en la siguiente cita, nótese la forma en que el narrador juega con el tiempo del argumento, la manera en que lo delimita, su historia y la sensibilidad del personaje:

«Tenía las piernas gordas, blancas y sin pelos. Eran ricas y daba ganas de morderlas.» Alberto se quedó mirando la frase, tratando de calcular sus posibilidades eróticas, y la encontró bien. El sol atravesaba los vidrios manchados de la glorieta y caía sobre él, que estaba echado en el suelo, la cara apoyada en una mano y en la otra un lapicero suspendido a unos centímetros de la hoja de papel a medio llenar. En el suelo cubierto de polvo, colillas, fósforos carbonizados, había otras hojas, algunas escritas. La glorieta había sido construida junto con el colegio, en el pequeño jardín que contenía a la piscina, eternamente desaguada y cubierta de musgo, sobre la que planeaban nubes de zancudos. Nadie, seguramente ni el mismo coronel, conocía la finalidad de la glorieta, sostenida a dos metros de tierra por cuatro columnas de cemento y a la que se llegaba por una angosta escalera sinuosa. Probablemente ningún oficial ni cadete había entrado a la glorieta antes de que el Jaguar consiguiera abrir su puerta clausurada con una ganzúa especial, en cuya fabricación intervino casi toda la sección. Ésta había encontrado una función para la solitaria glorieta: servir de escondrijo a aquellos que, en vez de ir a clase, querían dormir una siesta «El aposento temblaba como si hubiera un terremoto; la mujer gemía, se jalaba los pelos [...]» Colocó el lapicero en su boca y releyó toda la hoja [...] Alberto echó una ojeada a las hojas cubiertas de palabras azules; en menos de dos horas, había escrito cuatro novelitas. Estaba bien. Todavía quedaban unos minutos antes de que sonara el silbato anunciando el final de las clases. Giró sobre sí mismo, apoyó la cabeza en el suelo, permaneció estirado, con el cuerpo blanco, laxo; el sol tocaba ahora su cara pero no lo obligaba a cerrar los ojos: era débil. (pp. 195- 197)

El tiempo juega un papel esencial en esta escena, ya que en este pequeño lapso el lector se entera del porqué llaman a Alberto “Poeta” y, sobre todo, de una de las facetas del personaje, pues muestra su lado creativo y sensible con los demás, a partir de las escrituras. A pesar de que el narrador menciona que “en menos de dos horas”, Alberto escribió cuatro novelitas, lo que realmente delimitará el lapso de tiempo de la escena, son los rayos del sol que atraviesan los vidrios sucios.

A comparación del resto de las descripciones, aquí el narrador utiliza una técnica mucho más elaborada. La escena comienza con la cita de una de las novelitas que escribe Alberto, inmediatamente muestra al personaje en pleno acto de creación, después describe el lugar donde se encuentra, y por último menciona qué representa para ellos y la manera cómo llegaron hasta ahí. Nótese que aquí el narrador no coloca al entorno como primera pieza para introducir la acción en la diégesis, esta vez va directo a la acción, pero no del argumento principal, sino de una historia creada por el personaje, es decir de una *mise en abime*.⁵⁵ Es después de esta intromisión que el narrador se aleja de la novelita y de Alberto, para describir la glorieta, donde comienza a dar referencias pasadas. Hasta este momento el narrador juega con el tiempo y el espacio, ya que en la siguiente cita la misma escena se repite, pero desde una mirada diferente:

Era la primera vez que salía el sol en octubre desde que Alberto estaba en el colegio. De inmediato pensó «Me iré a la glorieta a escribir» [...] Cuando los cadetes entraron a las

⁵⁵ De acuerdo con Helena Beristáin la *mise en abime* es el “desarrollo de una acción dentro de los límites de otra acción, es decir, de la *metadiégesis*, (ofrecida por un narrador/personaje) dentro del marco de la *diégesis*, o *narración primaria* o de *primer grado*. Esto ocurre cuando un *personaje* de la *historia* relatada toma a su cargo la *narración* de otra historia, ocurrida en otro espacio, en otro tiempo, y quizá con otros protagonistas, convirtiéndose así en un personaje *narrador (intradiegético)*, de una *narración secundaria* o de *segundo grado*. Véase Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Editorial Porrúa, 2004, p.1.

aulas, se deslizó rápidamente hasta la glorieta. Había escrito sin interrupción, novelitas de cuatro páginas; sólo en la última comenzó a sentir que la modorra invadía su cuerpo, y surgió la tentación de soltar el lapicero pensar en cosas vagas. Se le habían acabado los cigarrillos hacía tres días y trató de fumar las colillas retorcidas que encontró en la glorieta, pero apenas daba dos chupadas, el tabaco endurecido por el tiempo y el polvo que tragaba lo hacía toser. (p.197)

A simple vista la idea principal no cambia, la diferencia prevalece en el tono y el tipo de narración, pues pareciera que son dos narradores, o mejor dicho, es el mismo narrador, pero ve a Alberto desde ángulos diferentes: en la primera cita se da una narración que turna tres realidades diferentes: las novelitas, el acto de creación y la historia de la glorieta; en la segunda cita hay un narrador que describe toda la escena a partir de un pasado cercano y desde pequeños esbozos de la conciencia del personaje. En la primera cita la escena sucede en un interior, cuyo objetivo es mostrar, desde todos los ángulos el acto de crear, y la relación con lo poético (la luz, el cambio de tiempo, historias y sobre todo de narrador). Mientras que en la segunda cita existe una mayor relación con el exterior porque, en mi opinión, tiene la función de continuar con el argumento de la historia.

Líneas adelante existe una mezcla de los dos tipos de narraciones que mencioné anteriormente, sólo que con una diferencia: pasó a segundo término el acto de creación, pues Alberto ya a escrito lo suficiente: “Alberto echó una ojeada a las hojas cubiertas de palabras azules; en menos de dos horas, había escrito cuatro novelitas. Estaba bien”. A pesar de que en las dos citas pasadas hay una vinculación con el exterior —debido a los personajes y el tema de las novelitas—, en la siguiente cita hay una conexión más estrecha con el exterior, pues al recordar que lleva ya “dos años” escribiendo cartas a las novias de sus compañeros cadetes. Hace una pausa temporal, para que el lector se entere del tiempo que ha transcurrido desde que está dentro del colegio, y, por ende, de las transformaciones

que ha sufrido. Poco después, a causa del resto de la correspondencia, viene a su mente

Teresa:

Alberto pensó «Ya hace más de dos años. Cómo pasa el tiempo». Cerró los ojos: evocó el rostro de Teresa y su cuerpo se llenó de ansiedad. Era la primera vez que resistía la consigna sin angustia. Ni siquiera las dos cartas que había recibido de la muchacha lo incitaban a desear la salida. Pensó: «Me escribe en papel barato y tiene mala letra. He leído cartas más bonitas que las de ella». Las había leído varias veces, siempre a ocultas [...] La primera semana, al recibir una carta de Teresa, se dispuso a responderle de inmediato, pero, después de escribir la fecha, sintió disgusto, turbación, y no supo qué decir. Todo el lenguaje parecía falso e inútil. Destruyó varios borradores y al fin se decidió a contestarle apenas unas líneas objetivas. (p. 103)

De esta manera, el narrador no sólo une dos tiempos: presente y pasado, sino también al colegio militar con el exterior. Resaltar, entonces, el pensamiento contradictorio del personaje, pues se muestra indiferente al afecto que siente por Teresa, a pesar de que se encuentra totalmente solo en la glorieta. Es decir, el narrador muestra cómo después de dos años de educación en el colegio militar, el personaje se ha transformado, al no mostrarse vulnerable ante otros. Poco después, a la mente de Alberto viene Ricardo Arana, quien lo persigue para que le escriba a Teresa, pero el Poeta se rehúsa porque él también está enamorado de ella, así que:

Alberto pensó: «Se lo diré el primer día que salgamos [...] Y después iré a verla y la llevaré al parque Necochea» (que está al final del malecón de la 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). Pensó «Me sentaré en el último banco, junto a la baranda de troncos blancos». El sol había entibiado su cara y su cuerpo; no quería abrir los ojos para evitar que la imagen se fuera.

Cuando despertó, el sol había desaparecido; estaba en medio de una luz parda. Se movió en el sitio y le dolieron los huesos de la espalda; sentía la cabeza pesada: era incómodo dormir sobre maderas. (pp. 204-205)

En las citas anteriores a ésta, sólo hay dos tiempos: presente y pasado, a diferencia de aquí que existen tres: pasado, presente y un futuro imaginado que Alberto crea en su imaginación. En este último se puede ver otra de las facetas del personaje; al principio finge un poco —al criticar negativamente las cartas de Teresa—, pero después crea un momento idílico para estar con ella y el mar vuelve a jugar un papel clave. Al principio Alberto genera un escenario erótico, hasta cierto punto vulgar, después piensa en Teresa, trata de fingir, pero el sentimiento por ella es más fuerte y empieza a imaginar un ambiente totalmente romántico. Es decir, su único fin es escribir una novelita erótica para vender, pero después cuando comienza a soñar ya no, debido a que no está conciente de todo cuanto pasa por sus pensamientos. De esta manera sale a flote el verdadero sentir del personaje.

Ha transcurrido mucho tiempo desde que comenzó a escribir, pues el narrador menciona que “el sol había desaparecido”. Dicha imagen simboliza también el final de la escena, del acto de creación y del enlace con el exterior. Cuando Alberto despierta, desaparece el espacio idílico que creó para estar con Teresa, y comienza a sentirse adolorido e incómodo. Culmina así la interacción entre los diferentes tiempos y evocaciones de lugares.

Por lo tanto, esta escena es esencial para conocer la función y las diferentes apariencias del personaje, pues “se diría que los distintos espacios, tiempos y condicionamientos, imponen a los personajes máscaras distintas, una especie de falsa doble personalidad”;⁵⁶ y también como ejemplo de los lugares cerrados vinculados al exterior, ya que, de acuerdo con Bajtín, los lugares privados pueden ser observados a través de un

⁵⁶ José Miguel Oviedo, *op. cit.*, 1970, p. 102.

narrador extradiegético, quien da a conocer, por medio de un acontecimiento, la vida privada del personaje.⁵⁷

Es decir, el carácter de Alberto como escritor es parte de su vida pública, de ahí que todos lo llamen Poeta, la diferencia radica en que el personaje se aparta para poder escribir, acto que ocurre en un espacio cerrado, pues este se encuentra dentro del Colegio. Por esta razón, cuando el coronel le prohíbe que escriba, porque si no lo puede expulsar y su familia se va a enterar, Alberto se retracta de la denuncia que hizo. De esta forma, el espacio privado desaparece en su totalidad; aunque tómesese en cuenta que, en este caso, la vida privada del personaje, sólo se conoce y sale a la luz a través de los altos mandos del colegio, pues su etapa como escritor jamás se conoce fuera de las instalaciones del Leoncio Prado.

De esta manera, el narrador extradiegético, en tercera persona, y los narradores-personajes, introducen tiempos y espacios no sólo conectados entre sí, sino también simultáneos; ya que en esta novela —dentro de Lima y el Colegio Leoncio Prado— existen lugares que pueden relacionarse o no con el tiempo central de la narración, que depende del argumento, del lugar donde se encuentran los personajes o hasta de ellos mismos. Por lo tanto, en la ciudad y el colegio está presente el marco principal del mundo narrativo, en el cual el tiempo va a funcionar como un modulador de las transformaciones narrativas. De ahí que la realidad del relato parta del tiempo: “no sólo en el que se consume, sino en el tiempo que lo consuma”.⁵⁸

⁵⁷ Es decir, siempre que un personaje tiene una vida privada, saldrá a la luz a través de un acontecimiento que lo involucre, o del mismo narrador. “El hombre público vive y actúa siempre a la vista de todos, y cada momento de su vida puede, en esencia y principalmente, ser de todos conocidos [...] A diferencia de la vida pública, la vida privada por excelencia [...] es *cerrada*. De hecho, solamente puede ser *observada* y *escuchada a escondidas* [la cual] puede ser desvelada haciéndola pública en un proceso”.

Mijail Bajtín, *op. cit.*, 1989, p. 276.

⁵⁸ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, 2001, p. 7.

CAPITULO 3

Formación de los personajes

Nadie elige ser quien es
pero todos tienen que elegirse
en un acto libre y voluntario
como lo que son íntimamente.
Elegirse no es aceptarse en el quietismo.
Somos incompletos, caricaturales,
perfectibles. Podemos vencernos a nosotros
mismos dentro de lo que somos,
pero no podemos ser otros.⁵⁹

Hasta este momento analicé el significado de los espacios más importantes dentro de la novela, también la relación entre ellos, y la manera en cómo se vinculan con los distintos tiempos que conforman la novela. El único elemento que falta estudiar es la influencia de los espacios y los acontecimientos en los personajes. Es decir, los lugares de la novela

⁵⁹ José Emilio Pacheco, "Lectura de Vargas Llosa", en *Revista de la Ciudad de México*, núm. 8, abril, 1968, p. 29.

poseen diferentes normas, dependiendo donde se localicen, estas leyes modifican o provocan un cambio cualitativo o cuantitativo en el personaje, y los acontecimientos que crean diferentes reacciones en los personajes. En este caso utilizaré sólo el ejemplo de la muerte de Ricardo Arana, por ser el más simbólico.

En este capítulo tomaré como punto de partida el concepto de *novela de formación*, para después introducir los cambios a largo plazo que ocurren en los personajes, a partir de los elementos espaciotemporales analizados en los dos capítulos anteriores; pues, en mi opinión, tienen un paralelismo significativo con la técnica utilizada por Vargas Llosa. Debo subrayar que dicha afirmación no se aleja del punto central de este trabajo, pues la relación tiempo y espacio introduce todas las transformaciones en los personajes, relacionadas estrechamente con las secuencias del tiempo biográfico de todos los personajes.

3.1. El proceso de transformación

De acuerdo con Douglas Bohórquez, *la novela de formación* o *bildungsroman*, comenzó a tomar auge casi al final del modernismo, debido a que su discurso narrativo se vuelve más complejo, pues los personajes de estas novelas tienen como principal característica la búsqueda de su identidad, a través de un viaje interno o externo, que lleva como fin último su formación. Por lo tanto, “se trata ahora de un personaje ya no definido por su relación mimética con una naturaleza agreste o bucólica sino por la búsqueda atormentada de su propia identidad. Un personaje que pretende conocer al otro, al mundo, a través de un viaje que es también interior, interrogación de sí”.⁶⁰ De ahí que el colegio militar Leoncio Prado,

⁶⁰ Los inicios de este tipo de novelas, en Hispanoamérica, están vinculados a la prosa modernista, debido a la “versión esteticista idealiza a Europa, lo que va modelando su compleja personalidad sobre la base de una

sea el lugar donde ocurren la mayoría de las transformaciones finales de los personajes principales.

Se debe tener siempre en cuenta que dichos cambios comienzan y terminan en lugares y tiempos diferentes, debido a que todas las acciones de la novela se desarrollan entre el punto de partida y el punto de cierre del movimiento argumental; los cuales son esenciales en la vida de los personajes principales, a causa de su importancia biográfica, ya que a partir de lo que les sucede se construye toda la novela: “Los dos momentos contiguos de una existencia biográfica, de un tiempo biográfico, se han unido de manera directa. Esa ruptura, esa pausa, ese hiato entre los dos momentos biográficos directamente contiguos, en el que se estructura toda la novela”,⁶¹ cambia la serie biográfica de los personajes. Según Bajtín, la acción principal de la novela se desarrolla entre el punto de partida y el punto de cierre del movimiento argumental; esenciales en la vida de los personajes, pero “es a partir de lo que sucede entre dichos puntos lo que verdaderamente construye la novela”; pues a diferencia del hiato extratemporal que “no se incorpora a la serie biográfica temporal: se sitúa fuera del tiempo biográfico; el hiato no cambia nada en la vida de los héroes; no aporta nada a su vida”,⁶² aquí sí se produce un cambio en los personajes, tal vez no demasiado latente, pero la muerte de Ricardo Arana y su estancia en el colegio les deja una marca.

El hiato que provoca la ruptura entre los dos momentos biográficos es el Colegio militar, donde los personajes no tienen una identidad individual, pues sin importar el rango de los estudiantes todos son llamados perros o tienen sobrenombres, y sólo cuando salen

negación y rechazo del ser histórico y de la memoria cultural”, en este caso, hispanoamericana. Douglas Bohórquez, *op. cit.*, 2005-2006, pp. 5 y 8.

⁶¹ Mijail Bajtín, *op. cit.*, 1989, p. 242.

⁶² *Ibid.*

del colegio adquieren o retoman su identidad individual. De ahí que el autor separe el último fragmento de la obra y lo llame “Apéndice”, el cual ya no forma parte de la vida militar de los personajes (el segundo momento biográfico); pues se ha producido un cambio significativo en ellos, debido no sólo al tiempo, y a la influencia de los espacios; sino también a los acontecimientos acaecidos dentro del colegio.

De esta manera, se puede comenzar por afirmar que, en primer lugar, la historia de todos los personajes no aparece de forma lineal, sino que el narrador extradiegético la va develando por fragmentos; es decir, el tiempo presente del argumento se intercala con el pasado de los personajes, con el fin de, por un lado, descubrir la evolución de algunos de los personajes, pues el lector debe de poner atención a ciertas pistas y señas para revelar qué pasado pertenece a quién; y sobre todo para remarcar los cambios internos y externos en ellos, antes, durante y después del colegio militar; lo cual ejemplificaré con cuatro personajes centrales: el Jaguar, Alberto, Ricardo Arana y Teresa.

En el caso del Jaguar, deben de tenerse en cuenta tres aspectos importantes de la infancia del personaje. El primero es que quien narra es él mismo (por tanto jamás se menciona su nombre). El segundo elemento a tomarse en cuenta son la inocencia y la ignorancia que tiene acerca de la vida (por ejemplo no conoce el verdadero oficio de su hermano); y el tercer aspecto es la presencia de Tere, la niña que vive al lado de su casa y de la cual está enamorado.

Yo estaba en el Sáenz Peña y a la salida volvía a Bellavista caminando. A veces me encontraba con Higuera, un amigo de mi hermano, antes que a Perico lo metieran al Ejército. Siempre me preguntaba: «¿Qué sabes de él?». «Nada, desde que lo mandaron a la selva nunca escribió.» «¿Adónde vas tan apurado?, ven a conversar un rato.» Yo quería regresar a Bellavista lo más pronto, pero Higuera era mayor que yo, me hacía un favor tratándome como a uno de su edad. Me llevaba a una chingana y me decía: «¿Qué tomas?» «No sé, cualquier cosa, lo que tú.» [...] Hablábamos de fútbol, del colegio, de mi hermano. Me contó muchas cosas del Perico, al que yo creía un pacífico y resulta que era un gallo de pelea [...] Pero sólo me entretenía un rato, después buscaba cualquier pretexto para irme.

Al entrar a la casa me sentía muy nervioso, qué vergüenza que mi madre pudiera sospechar. Sacaba los libros y decía «voy a estudiar al lado» y ella ni siquiera me contestaba [...] Antes de tocar me frotaba las manos hasta ponerlas rojas, ni así dejaban de sudar. Algunos días me abría la puerta Tere. *Al verla, me entraban ánimos [...]* A mí lo que más me gustaba de ella era su cara.
(pp. 89-90. Énfasis mío)

Como se puede observar en la cita anterior se ejemplifican los tres elementos pertenecientes a la primera etapa de formación, los cuales repercutirán en la siguiente, pues lo que creía incorrecto, su madre y el amigo de su hermano lo hacen y permiten que él también lo haga. Por ejemplo esto ocurre cuando el flaco Higueras invita al Jaguar a participar en un robo, aunque al principio se rehúsa a hacerlo, al final la precaria situación que vive con su madre lo orilla a aceptar: “Me fui y traté de pensar sólo en que al día siguiente iría a esperar a Tere, pero no podía, estaba muy excitado por lo del flaco Higueras. Se me ocurría lo peor, que los cachacos nos pescarían y que me mandarían a la Correccional de La Perla por ser menor y que Tere se enteraría de todo y no querría oír hablar de mí”. (p. 350)

Por otro lado, una constante dentro de la historia biográfica del Jaguar es la intercalación entre las narraciones del pasado y su vida dentro del colegio, pero con la diferencia de que ésta nunca la narra él mismo, sino otro. Por lo tanto, siempre será un tercero quien cuente las acciones del Jaguar, sin introducirse jamás en el pensamiento de él. Por ejemplo, cuando Cava lo presenta a toda la cuadra, lo hace de una manera exagerada, ya que cuenta a sus compañeros cómo el Jaguar logró salvarse del bautizo de los de cuarto año:

—No podemos quedarnos así. Hay que hacer algo —dijo Arróspide [...]
—Llamemos a ése que le dicen el Jaguar —propuso cava.
Era la primera vez que lo oían nombrar. «¿Quién?», preguntaron algunos «¿es de la sección?».
—Sí— dijo Cava—. Se ha quedado en su cama. Es la primera, junto al baño.
—¿Por qué el Jaguar? —dijo Arróspide—. ¿No somos bastantes?

—No —dijo Cava—. No es eso. Él es distinto. No lo han bautizado. Yo lo he visto. Ni les dio tiempo siquiera. Lo llevaron al estadio conmigo, ahí detrás de las cuadras. Y se les reía en la cara, y les decía: «¿Así que van a bautizarme?, vamos a ver, vamos a ver ». Se les reía en la cara. Y eran como diez. (pp. 77-78)

Compárese la imagen que se tiene en el colegio del Jaguar a la que él nos proporciona en la primera etapa: el personaje se ha transformado. Aquí ya no es el niño enamorado de Tere, sino un delincuente capaz de golpear a diez hombres al mismo tiempo; pero siempre téngase en cuenta que la imagen anterior se conoce gracias a otro personaje, la cual no es del todo confiable, ya que Cava pretende crear un héroe en torno a la imagen del Jaguar; ya que, líneas después, el narrador extradiegético nos muestra la verdadera figura del Jaguar:

Estaban en cuclillas y formaban un círculo. Algunos habían encendido cigarrillos que iban pasando de mano en mano. La habitación comenzó a llenarse de humo. Cuando el Jaguar entró al baño, precedido por Cava, todos comprendieron que éste había mentido: esos pómulos, ese mentón habían sido golpeados y también esa ancha nariz de bulldog. Se había plantado en medio del círculo y los miraba detrás de sus largas pestañas rubias, con unos ojos extrañamente azules y violentos. La mueca de su boca era forzada, como su postura insolente y la calculada lentitud con que los observaba, uno por uno. (pp. 79-80)

Pueden notarse, hasta este momento, como se conjugan las dos primeras etapas de la historia biográfica del personaje: la infancia, caracterizada por la ingenuidad, pero que termina justo por la influencia del flaco Higuera, pues comienza a convertirse en un personaje avaricioso (por ejemplo cuando se vuelve amante de la esposa de su padrino). Y la segunda que comienza justo con su entrada al colegio.

Puede verse, hasta este momento, cómo la estancia en el Leoncio Prado marca el inicio del tiempo de cambio del personaje, ya que no posee una identidad determinada. Un elemento que repercutirá en su segunda etapa de formación, como se analizará más adelante, es la muerte de Ricardo Arana, la cual crea un cambio en los personajes, pero

téngase en cuenta que no en todos es el mismo. En el caso del Jaguar la muerte del cadete no le importa en lo absoluto, lo que aprende es a no confiar en “los soplones”, como él los llama (ya que lo mismo le ocurrió en el último robo que hizo con el flaco Higueras).

La segunda etapa de formación del Jaguar culmina cuando este va con Gamboa para darle un papel donde decía que el fue quien mato a Ricardo Arana, ocurre una escena que conjuga el pasado y el presente, para hacer más evidentes los cambios en el personaje: “Rompió los papeles en pedazos minúsculos y los fue dispersando a medida que avanzaba hacía el acantilado. Al pasar por una casa, se detuvo: era una gran mansión, con un vasto jardín exterior. Allí había robado la primera vez. Continuó andando hasta llegar a la Costanera. Miró el mar, a sus pies, estaba menos gris que de costumbre; las olas reventaban en la orilla y morían casi instantáneamente” (p.526). Como mencioné en el primer capítulo, el mar es un *leit motiv* de la novela, y en este caso funciona como una constante para marcar el fin y el inicio de la segunda etapa de formación del personaje.

Cuando el personaje sale del colegio y se reencuentra con Teresa y el flaco Higueras, respectivamente, se muestran a la perfección las transformaciones en el personaje; pues ahora existe una combinación entre los narradores en primera y tercera persona. Por lo que, la historia biográfica del Jaguar culmina en el “Apéndice”, pues sale a la luz el resultado de la conjugación de la etapa de la infancia con la del colegio militar, que terminan justo cuando el Jaguar se encuentra con el flaco Higueras, quien se percata (y por ende también el lector) de los cambios del personaje:

—Si quieres —dijo el Jaguar—, ven a mi casa.
Mientras tanto.

—Gracias —dijo el flaco Higueras, riendo—. Pero pensándolo bien, me parece que no. Ya te dije que no puedo vivir con viejas. Y, además, tu mujer me debe odiar. Mejor que ni sepa que he salido. Algún día te iré a buscar a la agencia donde trabajas para que nos

tomemos unas copas. A mí me encanta conversar con los amigos. Pero no podremos vernos con frecuencia; **tú te has vuelto un hombre serio y yo no me junto con hombres serios.** (El énfasis es mío, p. 552)

El narrador introduce la voz del Jaguar, al igual que en la infancia, marcando así un cambio paulatino en el personaje. Por lo que, la muerte de las olas, y los trozos de papel, simbolizan el fin de una etapa, un asunto turbio sin concluir. Es decir, las referencias biográficas permiten ver, con mayor claridad, las etapas de formación de los personajes, las cuales parece ocurrir de la misma manera en Alberto, pero, en mi opinión, el cambio que ocurre en él sólo es interno, pues, a diferencia del Jaguar, él regresa a su vida pasada, con sus amigos y sus padres.

Como analicé en los primeros dos capítulos de ésta tesis, puede notarse que la infancia de Alberto transcurre en lugares de clase alta; pero al final de esta primera etapa de ensueño, el personaje comienza a percatarse de la vida oculta de su padre, lo que provoca en él ciertas dudas que se agudizarán cuando este entra al Colegio Militar. Al igual que el resto de los cadetes el Poeta posee un sobrenombre, el de Poeta; pero a diferencia del Jaguar, casi siempre un narrador extradiegético es quien cuenta la segunda etapa de formación de Alberto.⁶³ En mi opinión, el narrador tiene la función de mostrar al lector no sólo las tres etapas de formación, sino también el yo interno del personaje, para poder percatarnos de cómo pretende ser diferente (por ejemplo cuando se enamora de Teresa), pero su nivel social no se lo permite, de ahí que de por terminada la relación con Teresa y todo contacto con el Leoncio Prado.

⁶³ Gracias a los narradores extradiegéticos el lector puede tener diferentes perspectivas del personaje y por ende conocer sus distintas facetas; pues, de acuerdo con el concepto de novela de formación, “la persona adquiere un valor concreto que exige en su representación una narración más objetiva, objetividad lograda con la utilización de la tercera persona”. Véase Miguel Salmerón, *op. cit.*, p.53.

Por otro lado, los acontecimientos que marcan los años de aprendizaje de Alberto serán la muerte del Esclavo y el noviazgo con Teresa; ya que, por un lado la muerte de Ricardo Arana modifica su manera de ser dentro del Colegio. Mientras que Teresa permite tener otras perspectivas de la vida; pero téngase en cuenta que estas marcas en su vida son momentáneas, pues justo cuando sale del colegio se propone olvidar todo lo acontecido y dejar esos momentos en el pasado. De esta manera, marca el final de la segunda etapa, y el comienzo de la última con el “Apéndice”, justo cuando regresa al barrio de Diego Ferre.

Nadie se sorprendía de 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. Su habitación estaba a oscuras; de espaldas en el lecho, Alberto soñaba sin cerrar los ojos. Habían bastado apenas unos segundos para que el mundo que abandonó le abriera sus puertas y lo recibiera otra vez en su seno sin tomarle cuentas, como si el lugar que ocupaba entre ellos le hubiera sido celosamente guardado durante esos tres años. Había recuperado su porvenir. (p. 538)

A pesar de los cambios y acontecimientos por los que pasó Alberto dentro del colegio, es el único personaje que regresa a los espacios donde vivió en su pasado; pues, a diferencia del Jaguar, este personaje sabe o está conciente de actuar un papel para poder ingresar nuevamente a ese círculo social. Esto ocurre por dos razones, la primera porque “El hecho de regresar del Colegio Leoncio Prado le daba cierto prestigio en el barrio, lo miraban como al hijo pródigo, alguien que retorna al hogar después de vivir una gran aventura” (p. 533); y la segunda se relaciona con los sueños o ilusiones que tiene el personaje para su futuro: “Alberto pensó: «Estudiaré mucho y seré un buen ingeniero. Cuando regrese, trabajaré con mi papá, tendré un carro convertible, una gran casa con piscina. Me casaré con Marcela y seré un donjuán. Iré todos los sábados a bailar al Grill Bolívar y viajaré mucho. Dentro de algunos años ni me acordaré que estuve en el Leoncio

Prado»” (p. 540).⁶⁴ Véase cómo el personaje continúa actuando de la misma forma que en el colegio, pues al hacer este tipo de lista, crea una serie repetitiva de acontecimientos, como si se tratara de cumplir con ciertas normas preestablecidas para él y el resto de la sociedad a la cual pertenece. Por esta razón cuando Marcela le pregunta de su pasada relación con Teresa, Alberto, a pesar de aceptar su amorío con aquella chica, oculta sus verdaderos sentimientos:

— ¿No te daba vergüenza? —dijo Marcela.

— ¿Qué?

— Pasearte con ella en la calle.

Sintió que la sangre afluyó a su rostro. *¿Cómo explicarle que no sólo no le daba vergüenza, sino que se sentía orgulloso de mostrarse ante todo el mundo con Teresa? ¿Cómo explicarle que, precisamente, lo único que lo avergonzaba en ese tiempo era no ser como Teresa, alguien de Lince o de Bajo el Puente, que su condición de miraflorentino en el Leoncio Prado era más bien humillante?* (p. 538)

Justo en este momento de la narración se conjugan dos tiempos: presente (su vida recuperada al lado de Marcela) y pasado (Teresa y por consecuencia el colegio militar) para demostrar cómo el personaje todavía posee posturas diferentes para encajar en el círculo social al cual quiere. Aunque debe de tenerse en cuenta que el yo interno del personaje pretende olvidar los años en el colegio militar y, sobre todo, la muerte de Ricardo Arana pues, como mencioné con anterioridad, Alberto solamente muestra su verdadero yo cuando está solo, escribiendo o desde el fluir de su conciencia.

Por otra parte, es necesario resaltar que Ricardo Arana es el único de los personajes que no culmina sus etapas de formación, ya que no cambia o finge cambiar ni en su casa ni

⁶⁴ Aunque en un principio Alberto intenta crear su propio camino, regresa al establecido por su condición social, ya que: “Para la realización de sus fines subjetivos el individuo [...] encuentra como obstáculos en su camino [...] a la familia, al Estado y a la sociedad burguesa como limitación de sus fines. la lucha que se entabla entre yo y mundo tiene como campo de batalla los «años de aprendizaje» del individuo. Proceso que culmina con la asimilación del sujeto a las relaciones existentes y su entrada a la cadena del mundo”. Véase Miguel Salmerón, *op. cit.*, p. 48.

en el Colegio. Desde su infancia el personaje se presenta débil y afeminado, lo cual le molesta de sobre manera a su padre, momento donde comienza los problemas para él, pues la violencia familiar y la vida militar serán una pesadilla para el personaje.

También debe notarse cómo los únicos pensamientos, acciones del resto de los personajes hacía él, son de desagrado o humillación, provocando así que él se apartar de todos, hasta de su madre. Por ejemplo cuando hay una charla entre todos los cadetes él sólo se limita a escucharlos y pensar “«En el fondo, todos ellos son amigos. Se insultan y se pelean de la boca para afuera, pero en el fondo se divierten juntos. Sólo a mí me miran como a un extraño»” (p. 195).

Aquí también debe de tenerse presente la llamada “La ley del más fuerte”,⁶⁵ la cual impera no sólo dentro del colegio, sino también en su casa (recuérdese que su padre lo obliga a comportarse como un macho), pues el único personaje que no entra en el juego es él:

—Es que por eso estás fregado —dice Alberto—. Todo el mundo sabe que tienes miedo. Hay que trompearse de vez en cuando para hacerse respetar. Si no, estarás reventado en la vida.

—Yo no voy a ser militar.

—Yo tampoco. Pero aquí eres militar aunque no quieras. Y lo que importa en el Ejército es ser bien macho, tener unos huevos de acero, ¿comprendes? O comes o te comen, no hay más remedio. A mí no me gusta que me coman. (p. 36)

De ahí su sobrenombre de Esclavo, pues no sigue las normas o leyes preestablecidas, ya que relega de la sociedad y por consiguiente del sistema, provocando que al final de la novela, su desenlace sea trágico. Es decir, metafóricamente, como no

⁶⁵ La ley fundamental entre la sociedad y el colegio es “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”. Véase Péter Bikfalvy, *op. cit.*, 1986, p. 108.

logra adecuarse al sistema social (formarse como un cadete leonciopradino, ni como un hijo normal), el sistema lo consume.

Por último, Teresa no sólo es un personaje-puente, sino también funciona como medio para delimitar las tres etapas de formación de los personajes. Primero la infancia, a partir de la narración del Jaguar “A mí lo que más me gustaba de ella era su cara. Tenía piernas delgadas y todavía no se le notaban los senos, o quizás sí, pero creo que nunca pensé en sus piernas ni en sus senos, sólo en su cara” (p. 91). La segunda etapa se da con su presencia en la vida del Esclavo y de Alberto:

«Ya sabía que era fea», pensó [Alberto], apenas la vio, en el primero de los peldaños de su casa. Y dijo, rápidamente:

—Buenas tardes. ¿Está Teresa?

—Soy yo.

—Tengo un encargo de Arana. Ricardo Arana.

—Pase —dijo la muchacha, cohibida—. Tome asiento

(p. 135)

Por último la tercera etapa sucede cuando Teresa vuelve a aparecer en la vida del Jaguar: “No, no le había dicho nada hasta que él habló de nuevo. Sus primeras palabras, al abordarla, habían sido precipitadas, imperiosas: «Teresa, ¿te acuerdas de mí? ¿Cómo estás?»” (p. 543). Es decir, Teresa es la pauta para marcar las diferencias espaciotemporales, para subrayar las oposiciones entre los tres personajes que la asedian, para marcar sus etapas de formación, y mostrar los diversos tiempos que transcurren en el argumento.

Téngase en cuenta que a pesar de conocer también las tres etapas de formación del personaje femenino, no se muestran transformaciones trascendentales en ella, ya que, simplemente, Teresa nunca estuvo en el colegio militar, lugar que marca las diferentes evoluciones en los personajes masculinos. De este modo, los únicos cambios que pueden

verse en ella son sólo físicos, debido sólo a las descripciones que hacen el Jaguar, Ricardo y Alberto. Por lo tanto, Teresa tiene las funciones de ser un personaje-puente y mostrar las etapas de formación de los personajes antes mencionados.

Hasta aquí puede concluirse que en los personajes ejerce tanta presión la vida dentro del colegio militar que los transforma por completo, ya que durante esos tres años de estancia, todos los personajes (me refiero a los que se encuentran dentro del colegio) no sólo modifican su conducta, sino también pierden su identidad e individualidad, a través de la animalización o los mote que ellos mismos se ponen para diferenciarse: Por lo tanto, los personajes de Mario Vargas Llosa, en mi opinión, algunos tienden a la debilidad y pasividad, pues al final de sus tres etapas de formación no logran tener la armonía esperada, por ejemplo Alberto. En comparación del Jaguar, quien encuentra un equilibrio a pesar de haber retornado al mundo de su infancia.

3.2. Elementos que marcan el proceso de formación

Algunos investigadores aseguran que la animalización de los personajes, por parte del narrador extradiegético, le permite burlarse del sistema militar, y que a su vez también funciona como ejemplo para animalizar a toda la sociedad. En mi opinión, también se pretende mostrar la falta de identidad en los personajes que están tanto dentro y fuera del colegio. Así, como mencioné en el primer capítulo, en la novela se pretende hacer una crítica del sistema que las sociedades emplean para enseñar y mantener un orden preestablecido dentro de ellas, pues si llegan a infringirse la misma sociedad trata de cubrir o desaparecer las fallas. Esto se relaciona enormemente con la idea de animalización en los

personajes, ya que al unificar ambas ideas, se puede ver cómo los personajes son manipulados por un sistema predeterminado, el cual depende del lugar y tiempo donde se encuentre.

De esta manera, cuando Cava se dirige a robar el examen de química, pasa por la cuadra, donde todos sus compañeros duermen, y observa a Vallano: “Mientras sacaba a tuestas del ropero el pantalón [...] Sentía junto a su rostro el aliento teñido de tabaco de Vallano [...] Distinguió en la oscuridad la doble hilera de dientes grandes y blanquísimos del negro y pensó en un roedor” (p. 16). En este caso, el narrador utiliza a Cava como medio para comparar a Vallano con un animal.

Sobre la base de la metamorfosis se crea un tipo de representación de toda la vida humana en sus momentos cruciales, críticos: la manera en que el hombre se convierte en otro. Son representadas las diversas imágenes, claramente diferentes, de la misma persona, reunidas en ella como épocas y etapas diferentes de su existencia. No se da aquí un proceso de formación en sentido estricto, sino que se produce una crisis y un renacimiento.⁶⁶

De esta forma, algunos personajes centrales tendrán apodos (Boa y Jaguar), y otros sólo serán comparados, como es el caso de Vallano. Aunque debe resaltarse que cuatro de los personajes dentro de la novela, en mi opinión, no son animalizados o poseen un sobrenombre. Por un lado Teresa, quien se salva de este tipo de mote, debido a que no se encuentra dentro del colegio. El segundo caso es Alberto, el Poeta, apodo relacionado con el acto de creación literaria, Gamboa porque es la única figura militar a la cual todos los cadetes le tienen respeto; y, por último, Ricardo Arana, el Esclavo, que es el único personaje que no acata las normas o leyes de ninguno de los lugares a los que pertenece, de ahí su desfase con el resto de los personajes y, por ende, de las transformaciones al salir del

⁶⁶ Mijail Bajtín, *op. cit.*, 1989, p. 268.

colegio. Por lo que, la animalización de los personajes sólo ocurre en el proceso de la segunda etapa de la formación, nunca antes ni después del Leoncio Prado.

Otro elemento interno del colegio que funciona como ruptura entre el pasado y el futuro de los cadetes es la muerte de Ricardo Arana, ya que es el punto de rompimiento en el curso normal de los acontecimientos. Aunque debe de tenerse en cuenta que no sólo se da un cambio en ellos, sino también en el tiempo lineal de la vida rutinaria dentro del colegio, pues fragmenta un ciclo atemporal que es establecido por los militares. De ahí que el suceso de la muerte modifique la vida militar.

Antes de continuar con el análisis debe de tenerse en cuenta que la muerte del Esclavo cambia de diferentes maneras cada una de las vidas de los cadetes, ya que, por ejemplo, actúa de una forma en Alberto, y de otra manera en Teresa, pues pareciera que a ella no le perjudica en lo absoluto: “«Tú también tienes la culpa y cuando te dije se ha muerto, no lloraste ni te dio pena. También tienes la culpa y si te decía lo mató el Jaguar, hubieras dicho pobre, ¿un jaguar de a de veras?, tampoco hubieras llorado y él estaba loco por ti, Tenías la culpa y no te importaba nada más que mi cara sería»” (p. 387). De ahí que es importante no generalizar las reacciones de los personajes ante los diferentes acontecimientos.

Este tipo de cambios sólo modifica el presente que viven los personajes dentro del Leoncio Prado, pues cuando salen todos, por ejemplo Alberto, a pesar de que se creó un cambio en él, decide regresar, como mencioné párrafos atrás, al círculo social de su niñez y olvidar el episodio de su vida como cadete; entonces, el cambio se produjo, aunque no esté latente: “Todos los momentos del tiempo infinito de la aventura están dirigidos por una sola fuerza: el suceso. Pues [...] todo ese tiempo está compuesto de simultaneidades y non

simultaneidades casuales «El tiempo del suceso» de la aventura es el tiempo específico de la intervención de las fuerzas irracionales en la vida humana”.⁶⁷

En contraposición de los elementos de ruptura antes citados se encuentra el Círculo, el cual se caracteriza por unir y ayudar a los cadetes de la primera sección. Como he mencionado anteriormente, el medio que los personajes principales encuentran para subsistir en el Leoncio Prado es a través de la unión de fuerzas, las cuales se condensan en un grupo. Debe de tenerse en cuenta que también el Círculo, al igual que los pensamientos inconcientes de Alberto, simboliza la vida rutinaria militar, y un ciclo que se repite infinitamente; pero sin perder su función primordial: la posibilidad de ser los más fuertes dentro del colegio, vivir como los dueños del internado y, sobre todo, como medio para llegar al fin de su proceso de formación.

Por lo que, como he mencionado anteriormente, se puede ver un claro influjo de la novela de formación. Me refiero a que pareciera que Mario Vargas Llosa toma ciertos elementos de ésta debido a que los personajes se transforman a partir, en primer instancia, del entorno (tanto la ciudad como el colegio), después de las leyes que gobiernan dichos lugares y por las actitudes que deben tomar para poder sobrevivir antes y después de los dos anteriores. Aunque no debe olvidarse que la diferencia entre la novela de Vargas Llosa y la novela de formación, es que los acontecimientos que influyen en los años de formación de los personajes principales de *La ciudad y los perros*, dichos sucesos lo hacen de distintas maneras en cada uno de ellos; es más en algunos (como el caso de Teresa) no crea ningún cambio relevante. Por lo tanto —como mencioné en el capítulo primero en relación con la influencia que tiene Vargas Llosa del realismo—, la innovación del autor radica en la

⁶⁷ Mijail Bajtín, *op. cit.*, 1989, p. 247.

resignificación de los elementos ya utilizados por la novela de formación, al aplicarlos a su grupo de personajes.

Por lo tanto, me parece pertinente, a manera de conclusión, afirmar que *La Ciudad y los perros* es “un examen crítico de la sociedad peruana actual, un enardecido análisis de sus contradicciones y un testimonio de las perspectivas confusas que en ella padecen los individuos. En la visión de Vargas Llosa esa sociedad es un vasto infierno colectivo porque también allí, a imagen y semejanza del Colegio, puede regir la ley de la selva”.⁶⁸

⁶⁸ José Miguel Oviedo, *op. cit.*, 1970, p. 95.

CONCLUSIONES

Como se demostró anteriormente, los lugares que se analizaron en los dos primeros capítulos conforman, en su totalidad, un escenario que muestra la realidad de los personajes a partir de un tiempo biográfico; debido a que los espacios contienen el tiempo cronológico de los personajes, unificando el pasado con el presente y viceversa. De esta manera, en mi opinión, los espacios no sólo provocan el encuentro entre los personajes, sino que también dejan ver los cambios que ocurren en ellos, mediante un discurso descriptivo; es decir, una secuencia donde se van relacionando distintos tiempos.

En la primera parte de este trabajo, se analizó la descomposición de los lugares principales, Lima a través de las numerosas calles, barrios y distritos; mientras que, por otro lado, el colegio militar por medio de sus edificios, patios y secciones que lo conforman; de acuerdo a su correlación con los personajes. Sería prudente mencionar que a pesar de que ninguna descripción puede plasmar la totalidad de algún sitio, en este caso, permite, por una parte, que el lector vislumbre y delimite los escenarios y recree la ciudad de Lima a partir de la visión que el narrador nos brinda.

Por lo que, dentro del argumento de la novela sobresalen las descripciones de las cuales el narrador se vale para unificar algunas acciones de la trama, aunque se sabe que ninguna contiene movimientos (por ejemplo es el caso de las imágenes que el narrador extradiegético muestra de los edificios del colegio), aquí las acciones están llenas de objetos que poseen una carga de significado. De esta manera, se demuestra en esta tesis, la existencia de una combinación entre el discurso y la temporalidad del relato. El narrador extradiegético realiza las descripciones dependiendo de las acciones, los sucesos o el tiempo del relato.

Se observó a lo largo del análisis que el narrador no describe en un párrafo, toda la ciudad, sino que la va fragmentando de acuerdo a las acciones del argumento. Como mencioné en el primer capítulo, el narrador parte de un objeto o personaje para introducir la descripción o a la inversa; ya que él necesita un detonante, una justificación para empezar su narración. Por lo tanto, en esta tesis se probó que las descripciones de los lugares no están separadas de los personajes, sino que éstas muestran los espacios a partir de las secuencias que la temporalidad marca en el relato al desmembrarse, una vez que han sido puestas en el argumento: “El espacio no es necesariamente anterior al personaje, sino que se puede manifestar a la vez que él”.⁶⁹

De ahí que la idea central del primer capítulo se relacione con el segundo porque cuando el narrador reconstruye los espacios que están dentro de la ciudad, no los individualiza, sino los unifica a través de ciertos conectores que pertenecen a la ciudad misma, los cuales analicé junto con otro tipo de enlaces que son los personajes-puente y los monólogos interiores que vinculan al colegio militar con la ciudad para conformar un todo; es decir, el mundo narrativo.

⁶⁹ María Teresa Zubiaurre, *op. cit.*, 2000, p. 28.

Entonces, dentro de esos dos apartados mostré la unificación de los espacios y las relaciones que existen entre la ciudad y el colegio militar. Es importante resaltar que se confirmó la hipótesis de que la temporalidad del relato varía de acuerdo a las acciones de los personajes y su tiempo biográfico. Con relación a ello, se pueden mencionar los diferentes tipos de narradores que existen dentro de ésta novela (narrador extradiegético, Alberto, Jaguar y Boa), pues gracias a ellos el lector puede conocer los diferentes aspectos del relato. Por lo tanto, se puede afirmar que en *La ciudad y los perros* (como en la mayoría de las obras del siglo XX) el autor deja la historia en manos de varios narradores para crear un lazo más estrecho entre los lectores y la historia.

En el tercer capítulo se expusieron las etapas de formación de los personajes centrales, los elementos que marcan la segunda etapa (por ejemplo la muerte de Ricardo Arana) y el significado del “Círculo”; con el fin de mostrar cómo la formación de los personajes dependen de los espacios, el tiempo del relato y, en mayor medida, de los tres años que pasaron los personajes en el Leoncio Prado; donde no sólo modificaron sus comportamientos para poder “sobrevivir” (recuérdese que los personajes no tienen una identidad propia cuando se encuentra ahí dentro, pues casi todos tienen un sobrenombre, son llamados “perros” o simplemente cadetes), sino también para enfrentarse a su “realidad” dentro de la sociedad limeña, aplicando constantemente la “ley del más fuerte”.

También es importante mencionar cómo Mario Vargas Llosa resignifica los elementos utilizados por el realismo y la novela de formación; pues a pesar de que tiene una gran influencia de la novela del siglo XIX —en especial de *Madame Bovary*—,⁷⁰ no retoma fielmente los modelos, sino que los modifica para poder aplicarlos a la realidad del siglo

⁷⁰ Debe tomarse en cuenta que el mismo autor asegura que “Flaubert [...] ha sido uno de mis maestros y mis autores de cabecera [...] y de alguna manera difícil de explicar me ayudó a descubrir qué clase de escritor aspiraba a ser”. Véase Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, 2007, p. 9.

XX. Por lo que sería prudente, en otro estudio más extenso, estudiar dicha influencia, ya que en ella se encuentra la clave del porqué el autor no emplea, de manera puntual, las etapas de la novela de formación, o la razón del porqué eventos capaces de cambiar la realidad de todos los personajes de la misma forma (como lo hace el determinismo) en las novelas de Vargas Llosa, dichos eventos (como el caso de Teresa cuando muere Ricardo Arana) provocan en los personajes distintas reacciones. Por ésta razón, creo que sería sensato no dejar a un lado este tipo de cuestionamientos.⁷¹

Por lo tanto, se puede concluir que el colegio militar Leoncio Prado marca los años de formación, mientras que la ciudad de Lima es una constante que hace más evidentes los cambios en los personajes, a partir del encuentro con su pasado y su presente. Es evidente que los temas centrales de este trabajo pueden seguir analizándose, pero, en mi opinión, los ejemplos antes citados son suficientes para demostrar que en *La ciudad y los perros* el tiempo y el espacio, en específico a partir del concepto del cronotopo literario, son dos constantes que marcan las etapas de formación en los personajes dentro del mundo narrativo de la novela.

⁷¹ Para conocer más acerca del tema del determinismo véase Émile Zola, “La novela experimental”, en Émilie Zola, *Obras Selectas*, Espasa-Calpe, 2002, pp. 823-871.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Anderson, Imbert Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. II, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Bajtín, Mijaíl, “La palabra en la novela”, en Enric Sullá (ed.), *Teoría de la novela*.
- Beristáin, Helena, *Helena Diccionario de retórica y poética*, México, Editorial Porrúa, 2004.
- Boldori, Rosa, *Mario Vargas Llosa y la literatura en el Perú de hoy*, Santa Fe, Argentina, Colmegna, 1969.
- Curiel Rivera, Adrián, *Novela española y boom hispanoamericano. Hacia la construcción de una deontología crítica*, Mérida, UNAM, 2006.
- Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción. La representación del espacio en los textos narrativos*, México, Siglo XXI/UNAM, 2001.
- _____, *El relato en perspectiva. Estudio de la teoría narrativa*, México, Siglo XXI/UNAM, 2008.
- Rama, Ángel, *La novela en América Latina, panoramas (1920-1980)*, Veracruz, Universidad Veracruzana.

- Sullá, Enric (ed.), *Teoría de la Novela. Antología de los textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1996.
- Toro de, Alfonso, *Los laberintos del tiempo, temporalidad y narración como estrategias textuales y lectoral en la novela contemporánea*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1992.
- Zola, Émile, “La novela experimental”, en Émilie Zola, *Obras Selectas*, Espasa-Calpe, 2002, pp. 823-871.
- Zubiaurre, María Teresa, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*, México, FCE, 2000.

BIBLIOGRAFÍA ACERCA DEL TEMA

- Armas Marcelo, Juan José, *Vargas Llosa. El vicio de escribir*, Madrid, Ediciones temas de hoy, 1991, pp. 249-272.
- Bajtín, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, traducción de Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra, Taurus, 1989.
- Bikfalvy, Péter, “Contraste y paralelismo en La ciudad y los perros”, en José Miguel Oviedo (ed.), *Mario Vargas Llosa*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 106-175.
- Bohórquez, Douglas, “Novela de formación y formación de la novela en los inicios del siglo XX en Venezuela”, en *Cuadernos del CILHA*, núm. 7-8, 2005-2006.
[<http://ffyl.uncu.edu.ar/IMG/pdf/Bohorquez-2.pdf>].
- Lafforgue, Jorge, “La ciudad y los perro, novela moral”, en Jorge Lafforgue (comp.), *Nueva novela latinoamericana 1*, Buenos Aires, Paidós, pp.209-240.

Magnarelli, Sharon, “*La ciudad y los perros: La libertad esclavizada*”, en José Miguel Oviedo (ed.), *Mario Vargas Llosa*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 91-105.

Martín, José Luis *La narrativa de Vargas Llosa. Acercamiento estilístico*, Madrid, Gredos, 1974.

Omaña, Balmiro, *Producción literaria y crítica social en las novelas de Mario Vargas Llosa*, Tesis de doctorado en Filosofía, date approved: sep 24-1986, pp. 68-107.

Oviedo, Miguel José, “Tema del traidor y del héroe: sobre los intelectuales y los militares en Vargas Llosa”, en José Miguel Oviedo (ed.), *Mario Vargas Llosa*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 47-90.

Salmerón, Miguel, *La novela de formación y peripecia*, Madrid, A. Machado Libros, 2002.

OBRAS DEL AUTOR

Vargas Llosa, Mario, *La ciudad y los perros*, México, Punto de Lectura, 2005.

_____, *Los cachorros y los jefes*, México, Punto de Lectura, 2005.

_____, *Conversación en la catedral*, México, Punto de Lectura, 2005.

_____, *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*, Alfaguara, México, 2007.

HEMEROGRAFÍA

Hancock, Joel, “El jardín zoológico de Mario Vargas Llosa: Aproximación estilística a *La ciudad y los perros*”, en *Explicación de textos literarios*, Vol. VI-1, 1977-78, pp. 101-104.

Pacheco, José Emilio, "Lectura de Vargas Llosa", en *Revista de la Ciudad de México*, núm. 8, Abril, 1968.

Sobrevilla, David, "La nueva teoría de la novela de Vargas Llosa", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 496, Octubre, 1991, pp.59-71.

Sommers, Joseph, "Literatura e ideología: La evaluación novelística del militarismo en Vargas Llosa", en *Hispamerica*, núm. 4, 1975, pp. 83-117.

SITIOS ELECTRÓNICOS

Junieles, John J., "Cosas de niños y nada más: Violencia y sociedad en *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006, [<http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/cperros.html>], consultado 26/II/2008.