

des lagunas en la iconografía. Nada nuevo se puede aprender en esta obra. Las reproducciones son de las más conocidas, y ni siquiera son buenas, no obstante que están impresas en Checoslovaquia. Las pocas láminas en colores que figuran entre ellas parecen no tener otro sentido que encarecer la obra. El texto, fuera de ser panorámico, no aporta una sola idea.

Es una lástima que libros de tan alto precio sean de tan poca utilidad tanto para el especialista, como para el aficionado.

M. A. Rojas Mix

Literatura

MARIO VARGAS LLOSA. LA CIUDAD Y LOS PERROS (novela). Barcelona, Editorial Seix Barral S. A., 1963, 343 págs.

Después de largos años de polémica sobre el realismo en la novela, se ha hecho difícil utilizar el término con alguna precisión. Toda buena novela refleja de algún modo la realidad, pero lo hace a través de una materia novelesca que puede ajustarse o no a las normas del mundo visible. Kafka, en este sentido, es un autor realista, aun cuando la realidad no se proyecte en sus narraciones en forma inmediata y, por así decirlo, fotográfica.

En el caso de *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa, podemos hablar de realismo en el sentido más estricto del término, en contraste con la noción de literatura fantástica aplicable a la obra de Kafka o, entre los escritores más recientes de América Latina, a la de Julio Cortázar. Sin embargo, hay diferencias fundamentales entre el realismo de *La ciudad y los perros* y el que ha sido tradicional en la mayoría de las novelas de nuestro Continente. Estas diferencias van mucho más allá del mero tecnicismo novedoso que caracteriza a buena parte de nuestra producción novelesca de los últimos años; su alcance es más profundo y sirve, justamente, para esclarecer el significado del libro de Vargas Llosa.

Nuestra novela realista tradicional transcurría en un mundo semi-despoblado, en tierras todavía no dominadas plenamente por el hombre: la pampa de Ricardo Güiraldes, la sabana de Gallegos, el sertón de Graciliano Ramos. Era, además, una naturaleza diferente a la de Europa y al escritor correspondía por autonomasia, como ha dicho Alejo Carpentier, la función de nombrar cosas, de describir este mundo inédito. De ahí el recargo descriptivo, el exotismo, lo que Carpentier llama el barroco de la prosa narrativa latinoamericana.

Mario Vargas Llosa es el novelista de un mundo completamente diferente, que en América Latina tiene tanta existencia como el otro: el de las grandes concentraciones urbanas. El ha escrito la novela de la adolescencia tal como se la vive en la gran ciudad de América Latina, hoy día; su libro muestra todo el complejo tejido de relaciones entre la ciudad y los muchachos concentrados en un colegio militar limeño, que reciben el apodo de "perros" mientras se encuentran en el primer curso.

El exotismo regionalista está ausente de la novela de Vargas Llosa. No hay una descripción estática de la naturaleza; lo que importa es la acción, no por sí misma sino por lo que revela de los personajes y de sus relaciones con los demás, con la sociedad que los condiciona; el estilo se despoja de adjetivaciones inútiles y el paisaje, que no por eso es menos vivo, no existe por sí mismo sino como elemento necesario para la identificación de los personajes, como proyección, en cierto modo, de ellos.

Frente a su universo despoblado y por explorar, nuestra novela regional erigía un héroe primitivo, dotado de ciertos caracteres míticos, hijo de la naturaleza y en lucha permanente contra ella más que contra los hombres: doña Bárbara, don Segundo Sombra, Facundo. No es coincidencia que los personajes correspondan al título de los libros, ya que ellos los dominan desde la primera hasta la última página.

Con *La ciudad y los perros*, la mirada unilateral, muchas veces atrabiliaria, de estos héroes de un mundo virgen, se disuelve en la multiplicidad de los puntos de vista y en su consiguiente relativismo.

Nuestra novela realista clásica se caracterizaba, en general, por su rigidez maniquea; los héroes se mantenían heroicos hasta el fin, los malvados no se apartaban de su vocación para la maldad. Esto suponía una particular relación del autor con sus personajes: el novelista conocía de antemano la condición moral de ellos, sabía quiénes eran los héroes, quiénes los traidores y quiénes las simples comparsas. Antes de que se iniciara el relato el narrador había distribuido los papeles; para el lector, los personajes se revelaban con mayor o menor lentitud, según fuese el desarrollo de la narración, pero no existían misterios para el autor.

Los personajes principales de Vargas Llosa, por el contrario, no son jamás de una sola pieza ni están definidos de antemano; a lo largo del relato, enfrentados a la acción, muestran alternativamente sus heroísmos y sus debilidades, su ternura y su crueldad. Sólo la muerte podría dar de ellos una imagen definitiva. Frente al lector y al autor,

actúan con la ambigüedad imprevisible de los seres vivos, dueños de su libertad.

De aquí que *La ciudad y los perros*, que transcurre, paradójicamente, bajo la sombra de las estatuas de los héroes patrióticos, sea la novela antiheroica por excelencia. Así lo anuncia, por lo demás, con perfecta adecuación al sentido de la obra, el epígrafe de Sartre: "On joue les héros parce qu'on est lâche et les saints parce qu'on est méchant; on joue les assassins parce qu'on meurt d'envie de tuer son prochain, on joue parce qu'on est menteur de naissance".

Es posible aplicar a Vargas Llosa la frase de Robbe-Grillet de que "el escritor, por definición, no sabe hacia dónde va", sin olvidar que Robbe-Grillet se refiere a la forma de la novela y que hay una gran distancia entre la actitud de Vargas Llosa y la de los nuevos novelistas franceses. Vargas Llosa mantiene un estricto control de la forma de su novela, pero no sabe con absoluta certidumbre hacia dónde van los personajes; ellos, en el ejercicio de su autonomía de hombres libres, se le escapan.

Esto se manifiesta claramente en el episodio central de la novela, el de la muerte del Esclavo, uno de los alumnos del colegio militar. Autor y lector sospechan de la culpabilidad del Jaguar, otro de los alumnos, que se destaca en el colegio por su crueldad y aparentemente tiene motivos para vengarse del Esclavo; las pruebas, sin embargo, nunca llegan a ser concluyentes. En esta novela, el conocimiento del autor no sobrepasa las palabras mismas, está desplegado, a través de ellas, frente al lector; podríamos hablar de una escritura concreta, en la medida en que se halla libre de dos abstracciones muy corrientes y peligrosas: la de los símbolos, que malogra muchas novelas modernas (es el caso de *La peste*, de Albert Camus), y la de los esquemas ideales que permiten la omnisciencia del autor.

Es significativo el comportamiento de los principales personajes en relación con la muerte del Esclavo. Alberto, muchacho más bien rastrero, que se protege de la violencia de los demás alumnos mediante la astucia y gracias a que los provee de novelitas pornográficas, que además ha sido el confidente del Esclavo respecto a una muchacha y después lo ha engañado con ella, queda profundamente conmovido por la muerte de éste y procura, a costa de su propia posición en el colegio y movido por un sentimiento difuso de amistad y culpabilidad, que se agote la investigación y se castigue a quien él considera culpable. La muerte del Esclavo parece, en esta forma, determinar la salvación moral de Alberto. Este, sin embargo, terminará por ceder frente a las autoridades, y más tarde, al salir del colegio, regresará con gusto a Miraflores, el barrio de la alta burguesía limeña, y se resignará al conformismo de esa vida.

Otro personaje, el teniente Gamboa, llega más lejos que Alberto y sufre las consecuencias, pero también se queda a mitad de camino. Lo que Gamboa sacará en limpio es perder la fe que sostenía su vocación: al final, no tiene más alternativa que someterse también, pero resuelve que sus hijos no serán militares.

Por otra parte, el Jaguar, que podría ser el villano del relato, revela facetas inesperadas. La ternura de sus relaciones con Teresa desmiente su crueldad en el colegio. Su verdadera personalidad sólo se manifiesta en el epílogo de la novela, en una conversación que revela una toma de conciencia y un sentimiento nuevo de culpabilidad, y que, otra vez en forma paradójica, justifica, al menos en parte, la conducta del muchacho. Para Gamboa y para el Jaguar, esta conversación constituye el acceso a un conocimiento más complejo del mundo, el paso a una nueva etapa que se confunde, en el Jaguar, con el paso de la adolescencia a la madurez.

Al terminar la novela, el colegio militar se convertirá en algo lejano, en una experiencia ya superada, cercana en muchos aspectos a una pesadilla que se ha dejado atrás. El lector participa de la toma de conciencia de los personajes; después del horror y de la esporádica ternura del mundo de adolescentes en que el libro lo ha obligado a sumergirse, ese mundo se aleja como si él mismo hubiera logrado acceso a la edad adulta. De aquí que la lectura de esta novela, como sucede con las grandes novelas, más que una simple lectura, sea una experiencia vivida por el lector. El criterio de la amenidad o del agrado, que buena parte de nuestra crítica utiliza como medida suprema del juicio literario, pierde todo su sentido.

Sartre ha dicho que el escritor se expresa para elucidarse, y la novela de Vargas Llosa ilustra muy bien esta afirmación. Si el lector participa en la toma de conciencia de los personajes, ésta supone, desde luego, una toma de conciencia del autor. La novela es, entonces, una forma de conocimiento. Para que ese colegio militar se convirtiera en un recuerdo lejano, en una especie de pesadilla de la que ya se ha logrado salir, era necesario que el autor lo incorporara a la estructura de una novela; sólo así el recuerdo obsesionante y estéril podía ser reivindicado y la experiencia superada.

La técnica de la novela es la más adecuada para lograr este efecto final de concentración y superación. El libro está construido mediante escenas relativamente breves, que contienen puntos de vista diversos y que transcurren en diversos momentos en el tiempo del relato, sin sucederse en forma cronológica; más que partes de un desarrollo ordenado en el tiempo y en el espacio, las escenas hacen la función de mosaicos yuxtapuestos; cada una contiene una pequeña historia en cierto modo

independiente y no todas parecen conectarse en forma directa con la historia central.

Estas conexiones vienen a revelarse retrospectivamente hacia el final del libro, cuando el ciclo de la novela se cierra. En agudo contraste con el desenfreno de la adolescencia, vemos entonces a Alberto y al Jaguar sometidos a un destino irremediamente mediocre, Alberto dispuesto de buen ánimo a iniciar la carrera que su familia ha escogido para él y el Jaguar empleado en un banco y casado con Teresa. Como sucede siempre, los héroes de la adolescencia han caído de sus pedestales. Y es justamente un personaje secundario, un delincuente juvenil, el flaco Higuera, quien en las últimas páginas parece crecer en su dimensión humana. La simpatía del autor abandona a sus adolescentes una vez que ingresan al orden preparado para ellos por los adultos y tiende a encauzarse, obedeciendo a un imperativo más propio de su instinto de escritor que de su voluntad consciente, en un ser marginado de la sociedad. Alberto y el Jaguar, entretanto, se integran a la uniformidad devoradora de las ciudades latinoamericanas y desaparecen de nuestro campo de visión.

JORGE EDWARDS

GONZALO ROJAS. CONTRA LA MUERTE. Santiago, Editorial Universitaria, 1964.

De este hermoso libro ya se ha dicho mucho. El tono elogioso ha sido unánime, pero, lamentablemente, las críticas están llenas de generalidades y en algunos casos son, incluso, superficiales. Esto no significa que todo lo escrito no vale la pena y que sólo nuestro análisis pondrá las cosas en su justo lugar. Todo ello está lejos de nuestro ánimo. Comprendemos muy bien que las primeras críticas y respuestas a un libro tan complejo y rico como éste necesariamente deben apuntar a sus aspectos más generales porque todavía no existe la perspectiva necesaria para penetrar en las estructuras esenciales, en la verdad que guardan estos poemas, en el misterio inefable que siempre circunda lo poético.

Huyendo de las afirmaciones sin fundamento que tanto nos repugnan hemos querido buscar esta poesía en la poesía misma, en el libre enfrentamiento con el texto. De entre los que nos parecen los mejores poemas del libro (opinión muy particular la nuestra y que ¡Dios nos libre! no pensamos imponer a nadie): *Oscuridad hermosa*, *Carbón*, *¿Qué se ama cuando se ama?* y *Victrola vieja*, vamos a elegir *Carbón* para desplegar a través de su análisis los motivos peculiares de esta lírica.

Lo primero que llama nuestra atención en el poema es la riqueza y variedad de los planos temporales. La primera estrofa nos habla de un tiempo ya pasado que se recuerda con tal intensidad que se llega a vivir-