

SOBRE «LOS CACHORROS»

P O R

JULIO ORTEGA

Se ha señalado detalladamente las implicaciones temáticas, y la incidencia crítica que de ellas se deriva, en las novelas de Mario Vargas Llosa. De los novelistas que hablo aquí (1), Vargas Llosa parece el mayormente adscrito a la perspectiva de evidencias críticas en la novela. Este paso temático y esas resonancias de la anécdota, en las novelas de Vargas Llosa, nacen probablemente del hecho de que sus obras parecen planteadas en un nivel de inmediatas relaciones entre una realidad concreta, la peruana, y una realidad literaria, la que recrea. Novelas de espacio, de ambientes, de acción, las de Vargas Llosa, sin embargo, no podrían ser simplemente reducidas a un criterio tradicional de la novela verista, porque ellas tienen de todos modos en sí mismas sus leyes y necesidades. Es por eso que aquella relación, al parecer transparente, entre una realidad tratada y una realidad producida resulta más compleja en estas novelas: Vargas Llosa reúne, visible o secretamente, varias líneas de creación, varias tendencias que señalan su linaje literario, y la misma curva progresiva de sus obras anuncia un proceso en estas relaciones. Su interés básico en observar al individuo en la acción espacial de la aventura tiene que ver, sin duda, con su declarada admiración por la novela de caballería: la aventura del caballero andante tiene la resonancia de un mito porque compromete a la realidad toda desde su fantasía, así como en Vargas Llosa el mundo está comprometido en la acción del personaje. También estas novelas son de estirpe flaubertiana por el culto pasmoso de una objetividad minuciosa, como por la ausencia total del narrador en los personajes de la obra. Las técnicas que Vargas Llosa utiliza tienen que ver también con esa objetividad sin relieves verbales, con ese plano fijo y continuo de un corpus que evoca los mecanismos del *nouveau roman*. De algún modo, Vargas Llosa también prosigue, transmutándola, una tradición narrativa latinoamericana, donde el individuo está o determinado o definido por su doble medio, social y geográfico.

(1) El autor se refiere a su libro en preparación *La nueva novela latinoamericana*, del cual este artículo es un capítulo.

El crítico Wolfgang A. Luchting, por ejemplo, ha dicho que el individuo de Vargas Llosa aparece en un contexto definido por la educación, en su más amplio sentido: sea la escuela, la familia o simplemente un banco. Y este contexto se caracteriza por su mecanismo frustrante: el colegio, religioso, militar o estatal, como la misma sociedad, llevan inexorablemente a ese individuo al fracaso de sus ambiciones, porque esa inserción suya en su sociedad, esa doble relación, en estas novelas, anuncia el fracaso de las empresas humanas. En este más amplio círculo serán temas o tópicos de Mario Vargas Llosa la moral conflictiva, las relaciones sin solución de padres e hijos, la violencia como máscara, señalados, además, por la ambigüedad, por el conflicto de valores y justicia, por la opacidad de una realidad en obvio proceso de cambio.

Al margen de estas consideraciones críticas, también se han destacado otros aspectos de la obra de Vargas Llosa: una dimensión mítica y aquella dimensión de ambigüedad. Acaso sugerida por el propio autor, la crítica aceptó por dado ese mundo mítico a partir de *La casa verde*. Pero, como ha observado Wolfgang A. Luchting, las secuencias sobre la construcción de la casa verde, y su resonancia misteriosa y curiosa en el pueblo, pertenecen más bien a las propiedades de la leyenda. En una carta al mismo Luchting, que éste ha publicado en uno de sus trabajos, Vargas Llosa dice, refiriéndose al hecho de que no se puede asegurar si la muerte del Esclavo en *La ciudad y los perros* es un crimen o un accidente: «Tal vez la ambigüedad que trata de mostrar todo el libro como característica primordial de todos los actos humanos se halla en cierta forma 'simbolizada' en este episodio anfífológico.» Lo interesante aquí, me parece, radica en la visión conductista, psicológicamente objetiva, que hay en la aprehensión de la realidad en este autor. Claro que él dice «actos» en un sentido más genérico, pero es obvio que en sus novelas la realidad se da en las conductas, en la acción, en las relaciones desnudadas en su objetividad más inmediata. De allí que en casi todos sus personajes la inmediatez, la tensión del instante, los muestre sumidos en el acto, proyectados por el acto como sobre una pantalla en blanco y negro. Los personajes de Vargas Llosa a veces recuerdan ese teatro prolijo donde el actor se hinca las uñas, se muerde los labios, transpira o tiembla: quiero decir que es notable el relieve gestual de sus personajes, la evidencia de su absorción por sus actos. No es raro por eso que los personajes de estas novelas apenas asistan a su propia conciencia, a conflictos que los muestren bajo luces más complejas. Los conflictos que revelan la ambigüedad radican, en sus momentos más intensos, en una ambivalencia moral, que impregna de culpabilidad a

los personajes, que los hiere en la inocencia o en algún secreto arquetipo ideal desencantado por la realidad. Y estos problemas se dan siempre en relación: la imagen del individuo está así dada por la malla de sus relaciones; es típico por eso que Cuéllar, por ejemplo, no esté solo en ningún instante de *Los cachorros*: todo el espesor de su vida privada y de su conciencia está dado en relación. La inflexible objetividad con que Vargas Llosa narra sus mundos objetivos o en trance de visible objetivación me parece que crea también esa inflexible *presencia*, el «estar ahí» concreto de los personajes y sus dramas como del propio lenguaje del autor. Y ésta es una presencia que se quiere tangible, visible: el lenguaje de Vargas Llosa posee una connotación primordialmente designativa, presentativa, también ese lenguaje es una malla gestual dentro del lenguaje. La nitidez casi hierática de su lenguaje tiene que ver con esa percepción inmediata de la realidad de su propio mundo, con esa voluntad de objetivación: el lenguaje está aquí presente, se basta a sí mismo, su secreto está en su evidencia.

Del mismo modo que la realidad no es mítica en estas novelas, sino que se apoya en la leyenda, a mí me parece que la realidad más que en la ambigüedad se muestra en la inmediata ambivalencia. En las novelas de Vargas Llosa hay un curioso amalgamamiento de naturalismo y realismo poético, de psicología y de esquematismo, de espacio tradicional y de tiempo conflictivo; de un mundo, en fin, que pertenece a la novela latinoamericana tradicional y de otro que pertenece a la última novela. No porque se pueda establecer una separación entre el mundo de sus obras y su formulación técnica, no porque esos mundos estén revertidos en formas tensamente actuales; acaso porque las evidencias de esos mundos parecen postular una crónica de la realidad inmediata, porque la complejidad de los mismos parece apoyarse en los mecanismos de la complejidad de sus formulaciones, en la elaboración formal de la complejidad.

En el caso del mito, que es más bien leyenda, es curioso observar que en el mecanismo de la escritura Vargas Llosa *sí intenta* una resonancia mítica. Las secuencias sobre la edificación de la casa verde, en esa novela, quieren sugerir esa dimensión mítica a través de una escritura cronicada, apócrifa. La novela no llega a adquirir la dimensión mítica que, por ejemplo, es tan tangible en novelas de Carlos Fuentes, pero esa escritura quiere sugerir esa persuasión con la sola presencia de su materia y de su lenguaje. Algo similar ocurre con el problema de la ambigüedad. Es también un mecanismo de escritura, una opacidad narrativa, la que quiere convocarla. La muerte del Esclavo, que Vargas Llosa encuentra «simbólica» de la ambigüedad toda de *La ciudad y los perros*, es ambigua en la escritura más que

en la acción de la novela, porque el autor aquí está escamoteando una declaración, escondiendo al autor del asesinato o la posibilidad del accidente. En *La casa verde* la ambigüedad se basa en los cambios de nombre de los personajes, nombres que equivalen a distintas acciones o etapas de sus vidas: Bonifacia es la selvática, el sargento es Lituma, don Anselmo es el arpista, o sea que esa ambigüedad es un mecanismo de la escritura, un ocultamiento del relato que luego se evidencia en el montaje del mismo relato. La complejidad del relato no es, me parece, una complejidad temática del mundo narrado, sino un mecanismo formal para entender complejo ese mundo.

Lo que ocurre, pienso, es que de una novela a otra Mario Vargas Llosa ha ido aplicándose mayormente a las complejidades naturales de una creación novelesca, a la independencia progresiva de sus obras como hechos de ficción. Por eso de la inmediatez temática de *La ciudad y los perros* a la construcción poética de un mundo narrativo en *La casa verde* hay un notable trecho de diferencias. Germán Colmenares, analizando el fenómeno de la realidad en las novelas de Vargas Llosa, dice de *La casa verde*: «Lo que convierte todas estas historias en una novela reside en su calidad puramente literaria de no apoyarse en la realidad, y, sin embargo, imitarla.»

Si prefiero hablar aquí de *Los cachorros* (2) es porque esta novela corta o relato largo me parece, de algún modo, una metáfora nuclear en la obra de Mario Vargas Llosa. En *Los cachorros* creo que el tratamiento de la realidad es íntimamente metafórico, parabólico: la recurrencia característica de los temas de la educación, la familia, la amistad, en sus marcos de violencia moral, y aun la recurrencia del contexto juvenil, están en esta novela más íntimamente trabados en la escritura, no porque sean más fluidos o transparentes, sino porque son, justamente, más contradictorios o paradójales, lo que está más cerca de una visión más compleja de la realidad en la literatura.

La primera paradoja de este libro radica en que el personaje es y no es un castrado. Es evidente que Pichula Cuéllar ha sido castrado por un perro, pero no es evidente que sea un castrado. Quiero decir que en la delgadez del relato, en su juego verbal irónico y dócil, en la conducta de los personajes basada en la otra ironía de los lugares comunes, la castración de Cuéllar adquiere una curiosa ambivalencia, una más irónica normalidad. Ambivalencia que es imposible referir a la realidad (por más que se señale el hecho de que realmente un muchacho fue castrado por un perro hace muchos años en Lima), pues un castrado en la realidad supone un drama muchí-

(2) MARIO VARGAS LLOSA: *Los cachorros*. Edit. Lumen. Barcelona, 1967.

simo más complejo, total, que revierte la realidad en una ambigüedad nerviosa, tal como se plasma en la poderosa novela *Fiesta*, de Hemingway. Yo diría por eso que la castración apenas si es aquí un tema, me parece más bien una metáfora, una alegoría de la posibilidad de que alguien sea un castrado, una curiosa desmitificación de esa atroz posibilidad. Así la castración de Cuéllar no pertenece a un tema de la realidad, sino que pertenece exclusivamente a la metáfora que es esta novela, a la realidad verbal en que la anécdota se sostiene. De aquí la pátina de juego e ironía de este lenguaje, como atemorizado de que se tome demasiado en serio el accidente de Cuéllar, como si reclamara que se lo adelgace en la leve secuencia de una verbosidad tierna y juvenil. Dije que Vargas Llosa, con este procedimiento, desmitifica el tema. Y esto tiene que ver también con esa presencia en su narrativa de tendencias tan diversas, de herencias tan remotas y tan actuales: parecería que Vargas Llosa es un naturalista que desnaturaliza, un realista poético que vulgariza, un curioso idealista escéptico y también un autor tentado del efectismo y la truculencia como cuestionamiento oscuro de su misma proclividad realista y crítica.

Truculenta, irrisoria, la historia de Pichula Cuéllar se puede leer como un *comic story* tanto por el trazo rápido de sus escenas como por su también irrisorio y satírico uso de escenarios que son tópicos comunes de la adolescencia. Esos escenarios tópicos aquí sugieren la caricatura, el pastiche; a la apócrifa selva de *La casa verde* corresponde aquí una Lima de vodevil. Para tomar en serio este texto hay que empezar por no tomarlo en serio.

Llegué a esta nada ortodoxa conclusión analizando un problema de verosimilitud en *Los cachorros*. Nada de lo que ocurre en el texto parece verosímil y, sin embargo, es verosímil: a partir de la realidad parece poco posible una castración con una atmósfera como la que el libro plantea; y a partir de la realidad del libro, dentro de esa realidad literaria, también parece poco posible una gravitación verosímil sobre la realidad tangible. Esta gravitación puede ser hallada en la recurrencia temática, aunque aquí esté adelgazada por la alegoría, por el hecho de que el texto es una metáfora: una realidad tangible y otra realidad literaria no en un puente, sino en una zona parabólica donde la misma literatura se adelgaza. Esto explica la composición del texto en base a lugares comunes: los deportes de la niñez, los domingos y el cine, el aprendizaje del baile, las primeras fiestas como los primeros cigarrillos o enamoradas o borracheras, etc., todo ese conductismo típico de la adolescencia, ella misma como lugar común. Y también esta composición se basa en una geografía que insistentemente se quiere precisa: el autor pasea a sus personajes por tien-

das, cines, colegios, calles, y hasta un prostíbulo, que son otros tantos lugares comunes de una pequeña Lima mitológica. Con esta recurrencia doble del lugar común el texto adquiere su necesaria tersura de espacio y tiempo, de verosimilitud literaria y real para su estructura de crónica oral. Sobre esta base, que en la enumeración crea también un ritmo, entramos ya fácilmente en la mayor convención del relato: su largo tiempo vital, la historia empieza cuando Cuéllar entra al tercero de primaria y concluye cuando los amigos tienen ya casita propia e hijos que, por supuesto, también estudian en el Champagnat.

Los cachorros tiene en ese ritmo su mejor mecanismo para ser un relato independiente de la realidad e independiente de la literatura verista: la lectura corre, digamos, a 45 revoluciones por minuto; y esta medida musical no es tan gratuita porque el ritmo fluido y la melosa melodía de un habla dirigida desde y a chicos mimados, crea una propiedad musical, esa unidad de habla, irónica y piadosa a la vez.

La permanente oralidad y fluidez de este mecanismo hará que la frase se amplíe, trastrocando en la misma yuxtaposición personas y tiempos. El relato está organizado sobre la base de la tercera persona, que mira hacia atrás en la perspectiva del recuento actualizado por el dinamismo de la primera persona del plural, instaurada ya en el presente del relato. Tiempo pasado y tiempo presente se unen así en la unión de dos personas distintas que narran inmediatamente dentro de la frase: «Todavía no llevaban pantalón corto ese año, aún no fumábamos, entre todos los deportes preferían el fútbol y estábamos aprendiendo a correr olas, a zambullirnos desde el segundo trampolín del «Terrazas», y eran traviesos, lampiños, curiosos, muy ágiles, voraces. Ese año cuando Cuéllar entró al Colegio Champagnat». Esta unión de dos personas diferentes para el relato llega a una íntima cercanía, como en: «los seleccionados *nos* vestíamos para ir a *sus* casas a almorzar»; «su viejo se lo había contado a su vieja y aunque se secreteaban *él*, desde *mi* cama de la clínica, los oyó»; «al principio *ellos* le *poníamos* mala cara»; lo cual indica que en el amplio corpus de la primera persona del plural («nos decía», «de dijimos» son indicaciones de la crónica) y en la objetivación que ofrece la tercera persona, asoma también la primera, el yo de Cuéllar; pero sólo el suyo, porque aquí el narrador es colectivo, múltiple: el nosotros es su curso. Esta inserción de personas en la misma frase crea el desplazamiento de la sintaxis, su amplificación, y también una curiosa actitud del narrador doblemente objetivado: apoya el relato en el plural narrativo, pero también en esa tercera persona. No obstante, o por eso mismo, Vargas Llosa resulta aquí un cómplice verbal: su objetivación en la tercera

persona está comprometida de todos modos con el tono de habla del narrador colectivo. Y esta complicidad verbal sí es un relieve, o sea que este lenguaje es notablemente distinto al de sus dos novelas.

La segunda frase del texto introduce ya, en el mismo nivel de recuento inmediato, el diálogo: «Hermano Leoncio, ¿cierto que viene uno nuevo? ¿Para el «Tercero A», Hermano? Sí, el Hermano Leoncio apartaba de un manotón un moño que le cubría la cara, ahora a callar.» Pero el diálogo no requerirá diferenciarse: forma parte de la yuxtaposición, del recuento veloz, siendo otro relieve del lenguaje.

Así, a la metáfora del tema sucede una metáfora del lenguaje, o al revés. La imbricación, tan fluida, de tercera persona (narrador objetivo y a la vez comprometido) y de primera persona del plural (narrador actor y objetivado en el recuento) y el diálogo que actualiza el relato en el presente, es también una metáfora verbal, una unidad de dos secuencias de lenguaje para forjar otra. Esto crea una íntima dialéctica de realidad y fantasía, de veracidad y de parábola, que es central al tema mismo, que es fundamental para hacer del tema una realidad literaria original.

Y esta complejidad verbal, a diferencia del parecido tratamiento fraseológico de algunas secuencias de *La casa verde*, está aquí modulada por una norma lingüística oral, conversacional, de modo que las transposiciones adquieren una dócil sencillez; muy diferente me parece la atmósfera verbal cerrada de aquellas secuencias de *La casa verde*. En esa novela una frase como ésta, elegida al azar: «Ellas se miran, cuchichean, dan brinquitos, entran a la cabaña del frente, y desde las matas que los ocultan, el Rubio apunta con un dedo al río, ya bajaron mi sargento, amarraban la canoa, ya subía mi Sargento y él calzonazos, que viniera y se escondiera, Rubio, que no se durmiera», una frase como ésta revela una formulación semejante a la de *Los cachorros*, pero la diferencia es notoria en la intención: allí Vargas Llosa persigue la unificación de situaciones, voces y personajes a través de la objetivación gestual: los mismos diálogos aparecen sofocados, convertidos en elementos de la acción; los verbos están atados a la yuxtaposición del relato a partir de un tiempo pasado, perspectiva verbal que crea ese dinamismo contenido, refrenado, a veces jadeante. Más libre es, pues, la fórmula verbal de *Los cachorros*. Y lo es por esa presencia de la primera persona en el plural, que actualiza y revela la acción, así como por el profuso empleo de las conjunciones que enlazan en un ritmo rápido el largo tiempo de la historia. El ritmo reemplaza aquí al espacio y al tiempo.

La complicidad verbal del autor con los ritmos de la conversación adolescente se hace visible en el uso abundante de los diminutivos

(están prácticamente en todas las páginas del texto) que crean esa familiaridad festiva del grupo, esa ternura compartida gratuitamente. También radica en el uso de onomatopeyas, muy libres, que fácilmente asociamos al *comic story*: bauuu, uuuaauuu; guau guau (naturalmente); shhp shhp (helados); pam pam (pistolas); fffuum el poderoso Ford), píquiti píquiti juas (el chisguete); bandangán, pst pst, brrr, chist, etc. Y también en esas reiteraciones calificativas, que son básicas aquí para asegurar esa melosa melodía del grupo mimado: «traviesos, lampiños, curiosos, muy ágiles, voraces»; «el interesante, el torcido, el resentido»; «se le comprendía, se le perdonaba, se le extrañaba, se le quería», reiteraciones que están también en el diálogo, sobre todo apuntalando el juego de interrogaciones dóciles, afectivas.

Es obvio que esto no quiere ser un análisis lingüístico ni mucho menos: simplemente quiero sugerir cómo las formas verbales actúan aquí como significantes de una metáfora verbal más amplia. Así, el amplio empleo de los diminutivos no sirve solamente para crear intimidad y leve ironía, uso evidente al fin y al cabo, sino que va más allá; leyendo el relato advertimos en un primer plano la fluencia oral y el tono adolescente; pero conforme el tiempo vital del relato avanza, empezamos a advertir que esa verbosidad casi infantil (y hasta casi feminoide de su contexto burgués, según lo sugiere el uso de «regio», exclusivamente femenino en el habla limeña) se va convirtiendo en un curioso balbuceo: se trata de una contradicción entre la edad de los personajes y el tono de habla que sigue siendo idéntico, tan andrógino o asexuado como en la infancia; me parece que aquí ese íntimo contraste está postulando una especie de infantilidad permanente: el balbuceo irritante de los personajes hacia el final del texto los configura ya fuera de la anécdota, los señala como hombres estupidizados por la prolongación de reacciones privativas de la adolescencia. Y en esta configuración los diminutivos tienen su lugar; recordemos el último párrafo del texto:

«Eran hombres hechos y derechos ya y teníamos todos mujer, carro, hijos que estudiaban en el Champagnat, la Inmaculada o el Santa María, y se estaban construyendo una *casita* para el verano en Ancón, Santa Rosa o las playas del Sur, y comenzábamos a engordar y a tener canas, *barriguitas*, cuerpos blandos, a usar anteojos para leer, algunas *pequitas*, ciertas *arruguitas*.»

Es a través de esos diminutivos que el autor los caracteriza (y el lector los juzga), a partir de la norma de un lenguaje establecido por el mismo texto. *Los cachorros* es por eso, en el lenguaje y en el tema, en la unidad del tratamiento, una parábola: la parábola de la integración social, del tránsito de la adolescencia a la edad adulta y social.

Y esta integración, por esos mecanismos, se resuelve en infantilismo, en inmadurez. Así, ésta es una parábola poética cuya relación con una realidad tangible, social y concreta, se produce parabólicamente a través de la verbalización de un mundo a su vez parabólico de la literatura.

Pero en el centro de esta parábola de la integración (que me parece comprende a los temas de educación, amistad, traición y moral sugeridos también en el texto) hay otra parábola, o el otro lado de la misma, que corresponde a la no integración: la irrisoria suerte del personaje central, la marginación ridícula de un castrado por esa misma sociedad. (No olvidemos que el perro se llama «Judas» con justicia poética y también con la ironía que hace de Cuéllar un Cristo traicionado en ese Huerto de los Olivos que es el colegio religioso). Pichula Cuéllar (que en el texto casi siempre es Pichulita) ha perdido en el accidente el símbolo social de su integración: condenado a una marginación de la vida «normal», y mal protegido por el convencionalismo de sus padres y el destino vulgar de sus amigos, Cuéllar se lanza también a una irrisoria y suicida violencia, se hace sospechoso de homosexualidad y simplemente perece en la neurótica prolongación de otro infantilismo; así, a la inmadurez de la integración corresponde también la neurótica inmadurez de la no integración.

Metáfora de realidades evidentes y literarias, parábola de su propia formulación, *Los cachorros* es la obra más libre de Mario Vargas Llosa, la más abierta a las posibilidades de cuestionar una lectura sólo complicada por los montajes. En las excelentes novelas de Vargas Llosa, la lectura, siendo múltiple, es única: el lector avanza a través de una suma que es una reconstrucción. En cambio, *Los cachorros* forja su propia convención literaria y la exige del lector a través de esos niveles de metáfora y parábola, de ficción y realidad ficcionalizada.

JULIO ORTEGA
Alfonso Ugarte, 1.128-62
LIMA (PERÚ)