

UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE LITERATURA

**La Violencia como temática en La Ciudad y los Perros de
Mario Vargas Llosa**

Seminario para optar al grado de licenciado en Lengua y Literatura Hispánica
con mención en Literatura

Alumno:

Borys Salazar Jaque

Profesor Guía:

Guillermo Gotschlich

2005

INTRODUCCION

Nuestro objeto de estudio será la novela del autor peruano Mario Vargas Llosa *La Ciudad y los Perros*¹, la cual será abordada en torno al fenómeno de la violencia en su temática.

Se indagará en primer lugar acerca de las transformaciones experimentadas por el arte narrativo durante el siglo XX, ya que creemos que nuestro autor desarrolla su oficio a partir de una serie de hechos de índole literaria, los cuales, infligen a la novela contemporánea rasgos particulares.

En segundo lugar, estudiaremos al autor y el contexto en el que aparece la obra. Con esto buscamos establecer que la obra literaria no nace de la nada, que toda creación se apoya en un determinado contexto que permite su aparición. A su vez, presentaremos cierta bibliografía que nos permita conocer su concepción literaria así como también de qué manera emplea ciertas categorías narrativas

En tercer lugar, se plantearán los objetivos de este trabajo, tanto en un orden general como específico.

En cuarto lugar, describiremos nuestro marco teórico. Esquematizaremos las nociones de violencia que nos son pertinentes para el posterior análisis de la novela, indagando este elemento en cuanto fenómeno que opera desde la institucionalidad (el Ejército). También abordaremos la violencia como forma de relacionarse entre los individuos, como posibilidad de salvación en una sociedad hostil.

Así, con el contexto y la teoría ya desarrolladas, analizaremos de manera más específica nuestra novela.

Será abordada la temática de la obra, la que a nuestro parecer se sostiene en gran medida en un ámbito violento. Cuestionaremos nuestro objeto de estudio con preguntas tales como ¿qué

¹ Utilizaremos la siguiente edición: Vargas Llosa, Mario. 1971. *La ciudad y los perros*. Barcelona, Edit. Seix Barral, Décimo primera edición.

violencia es la que impera y cómo se manifiesta? ¿en qué contexto se sostiene esta violencia?
¿qué consecuencias tiene para quienes la reciben?

De esta manera podremos desarrollar nuestra hipótesis: la violencia como elemento temático fundamental en *La Ciudad y los Perros*. A partir de esta afirmación buscaremos articular sus diversos acontecimientos narrativos.

1. ALGUNAS TRANSFORMACIONES DEL ARTE NARRATIVO EN EL SIGLO XX

Antes de contextualizar el panorama hispanoamericano es necesario señalar un contexto literario ya más global, el cual alude a la forma de narrar, y con especial importancia a la figura del narrador. Las variantes que sucedieron en las forma de entender una narración explican el sentido con el que nuestro autor se aproxima a su oficio literario.

Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* sostiene que lo característico del siglo XX es la constitución de un arte cuya misión no pretenda ser un correlato palmario de la realidad, una representación mimética de lo que es la vida².

Como novelista Vargas Llosa en múltiples oportunidades ha sostenido que la literatura, la novela, es ficción, y por lo tanto, no es un mundo que debe parecer realidad, sino que debe fingir ese hechizo³. En otras palabras, el escritor entiende la obra literaria como un mundo autónomo respecto a la realidad de nuestras vidas, la cual se presenta por momentos según Varga Llosa sin un determinado orden.

En una novela como *La ciudad y los perros* se encuentra cierta estructura por la cual el lector posee una visión panorámica de los personajes al conocer sus vidas, conductas y circunstancias. Nuestro autor sostiene que de esta manera se crea cierta ilusión en la recepción del lector, en cuya mente operan, por una parte, la presencia de un narrador que nos entrega

² En opinión de Ortega y Gasset, “El Objeto artístico sólo es artístico en la medida en que no es real”. Del autor véase, *La deshumanización del arte*. Madrid, Edit. Alianza. p 358.

³ No es lugar este en el que intentemos exponer la mayúscula pregunta de qué es Literatura, por lo pronto diremos que la literatura obedece al principio griego de verosimilitud el cual lo entendemos como ficción. Por otra parte entendemos junto con Jakobson a la literatura como una instancia del lenguaje enmarcada. En efecto, es otra instancia de comunicación en donde no están presentes los interlocutores.

unos personajes en edad conflictiva como lo es la adolescencia, que habitan un lugar conflictivo como lo es un colegio militar; y por otra, la alternancia de las voces de los personajes refiriendo sus venturas y desventuras, todo lo cual configura un mundo sustentado por el lenguaje, algo que sentimos como la vida pero que en el fondo no lo es.

Lo anterior parece obvio, pero a juzgar por los patrones literarios que imperaron durante el siglo XIX no lo parece del todo. Prueba de ello es la concepción de las tendencias realistas y naturalistas, las cuales concibieron al género novelístico como un adoctrinador compendio historiográfico de las naciones (Victor Hugo) o un fiel reflejo del comportamiento del individuo en sociedad (Balzac). Otros, pensaron una novela como el fértil campo en donde se puedan aflorar teorías deterministas sobre el comportamiento de los seres humanos (Zola).

Ortega y Gasset señala lo expedito que fue para el Romanticismo, como paradigma literario, conquistar el gusto del público, debido a que los lectores de novelas veían representadas sus propias vivencias en las historias acaecidas a los personajes. Así los lectores de novelas no veían alterado el transcurso de la obra que estaba bien hilvanada, construida sin grandes sobresaltos en su historia.

Siguiendo con Ortega y Gasset, el arte al que aspira el escritor contemporáneo es lo bastante enrevesado como para que el lector se sienta incapaz o por momentos frustrado ante la obra de arte. Al respecto, el escritor argentino Julio Cortázar, ha sostenido en múltiples ocasiones que su narrativa va en desmedro de un lector pasivo “lector hembra” y que en sus obras busca, o al menos lo intenta, dar la posibilidad al lector de decodificar el tejido discursivo apelando a un lector conciente en su labor de rastrear la gama de mundos posibles desplegados. En este sentido no es de extrañar que Mario Vargas Llosa nos presente ya desde su primera novela una cierta estructura narrativa que **violenta** al lector, obligándolo a estar sumamente atento a las constantes variantes que ofrece, ya sea en el plano de la voz narrativa, el espacio o el tiempo en que se realice la narración. Volveremos sin dudas sobre este tema de manera más acabada más adelante. Lo importante de esto es consignar que el “nuevo arte” no está dirigido para ser una instancia masiva⁴.

⁴ Estamos muy distantes de comulgar con aquella taxativa división que ofrece Ortega y Gasset entre la existencia de hombres superiores e inferiores con respecto al proceso de lectura, debido a que en gran medida entender las cosas del mundo es relacionarse con ellas.

La Literatura es una disciplina que se mueve por convenciones, es decir, por nociones que determinan en un período de tiempo qué es lo que se debe entender por literatura⁵. Esto ya desde los griegos, recordemos las concepciones de Platón y Aristóteles respecto a conceptos de diégesis y mímesis. Dentro de esa convención o canon literario hay obras que vienen a romper dicho esquema y que luego son consideradas como clásicas. Un ejemplo de esto último lo ofrece *Ulises* de James Joyce que contó con una considerable aprobación de la crítica académica⁶.

Las transformaciones del arte narrativo están muy lejos de ser una consecuencia exclusiva derivada de un determinado estilo que tenga tal o cual escritor, sino que, muy por el contrario, tal devenir está en concordancia con las pulsaciones históricas con que la civilización recorre el tiempo. De esto último se entiende que nadie escribe en el vacío, que existen ciertas tradiciones, discursos ideológicos y fenómenos sociales que inciden en la representación de la realidad.

Si nos referimos específicamente a la figura del narrador Walter Benjamin nos señala⁷ que existen dos momentos claramente diferenciados en su historia. En primer lugar, está presente el narrador oral, el cual mantenía un diálogo con la comunidad de individuos a la que pertenecía, de esta forma su labor consistía en transmitir experiencia sobre diversas cuestiones, su quehacer era comunitario, ofreciendo consejos a sus auditores, un cierto saber en el cual refugiarse ante los acontecimientos funestos que rodeaban al hombre. Dicho consejo se perpetuaba tanto en el tiempo como en el espacio gracias a la memoria de los individuos. Benjamin nos señala que los narradores por antonomasia eran el marino mercante,

⁵ Un ejemplo de aquello es la noción de géneros literarios, una noción en gran parte histórica.

⁶ Con respecto al *Ulises* de Joyce, éste encontró gran apoyo en escritores como Ezra Pound y en el poeta y académico T.S.Eliot, el cual se sintió invadido y desbordado por la obra señalando: “Considero que este libro es la expresión más importante que ha encontrado nuestra época; es un libro con el que todos estamos en deuda, y del que ninguno de nosotros puede escapar”. Joyce, James 1999. *Ulises*. Octava edición. España. Edit Lumen. p. 33

⁷ Véase Benjamín, Walter. 1991 *El Narrador*: en Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Madrid Edit. Taurus.

por el hecho de traer historias de recónditos lugares, y por otro lado, el campesino sedentario, quien conservaba relatos transmitidos de generación en generación. De esta manera las narraciones portaban a través del consejo una utilidad, un beneficio para quien las recordara.

En segundo lugar tenemos la figura del narrador escritural. En efecto, tras la invención de la imprenta la situación del narrador cambió profundamente debido a que se instauró la separación entre la figura de éste y la comunidad a la que pertenecía. Basta sólo con pensar el enorme contraste entre la identificación que tenían los griegos con los aedos antiguos y la soledad en que se reconocen quienes leen novelas. Al decir de Benjamin:

“(...) la cámara de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad; es incapaz de hablar en forma ejemplar sobre sus aspiraciones más importantes. El mismo está inasistido de consejo e imposibilitado de darlo”⁸.

El mismo Benjamin nos refiere que como hecho paralelo al anterior proceso está el desarrollo de la información, el cual aporta un relato sobre un hecho real, provisto de abundante explicación, y el cual, por lo general, se agota con el sol que vio transcurrir aquel suceso.

Un caso emblemático en la ausencia de consejo por parte del narrador lo presenta la que es considerada por muchos como la primera novela moderna: Don Quijote de la Mancha.

En la novela contemporánea, tomando al respecto como referencia el pensamiento de Teodoro Adorno, la figura del narrador ha minado su carácter realista, la objetividad en él. Cada vez más se nos presenta un narrador subjetivo que da cuenta de la mentira que es creer en un mundo lleno de sentido. El lenguaje de la novela deberá acomodarse a las nuevas experiencias de los hombres⁹ que han visto pasar ante sus ojos catástrofes económicas, políticas y sociales. Además, deberá dar cuenta de la constante enajenación de los individuos derivada en gran parte por la relación distanciada del trabajador con el producto y la segmentación de su labor

⁸ Benjamín, Walter. Op. Cit, p. 115.

⁹ Al respecto sostiene Adorno: “Si la novela quiere permanecer a su herencia realista y seguir diciendo como son realmente las cosas, tiene que renunciar a un realismo que, al reproducir la fachada, no hace sino ponerse al servicio del engaño por ésta...En la trascendencia estética se refleja el desencanto del mundo”. Del autor. 1962. *La posición del narrador en la novela contemporánea*. En Notas de literatura.. Barcelona. Edit. Ariel. p 47.

y a que habitan ciudades en las que cada vez se hace más insostenible el hecho de escuchar una narración. En buenas cuentas, el saber que portaba el narrador suena cada vez más a palabras vacías, sin un sentido claro, o más bien, como sostuviera Benjamin, el sentido de una narración, en cuanto a la novela, es precisamente el hecho de que muestre el sin sentido del mundo.

Félix Martínez Bonati¹⁰ designa a esta crisis de la novela, o más bien, del narrador, como una dificultad para expresar la caracterología de los personajes. Por su parte los acontecimientos ocurridos a tales personajes en las fábulas dejan de ser en un determinado momento una fuente de adoctrinamiento, de enseñanza para el receptor. Hay casos en que se puede realizar una obra a manera de moraleja, pero que sólo sirve para intensificar su carácter irónico.

Las razones que da Martínez Bonati acerca de las transformaciones del arte narrativo son de índole histórica en cuanto procesos de los individuos. En este sentido la especialización de las ciencias humanas con el surgimiento de nuevos términos y procedimientos ha alejado al narrador de un saber, de una experiencia sobre las cosas del mundo. Es de consideración también el deslumbrante desarrollo de las ciencias naturales, portadoras de paradigmas y verdades universales, las cuales dejan cada vez menos posibilidad de fabular sobre lo que palpamos e intuimos. Todo esto genera como respuesta por parte de los narradores el crear obras cargadas de símbolos en las cuales sea posible realizar una mirada casi mítica del destino del hombre¹¹.

¹⁰ Véase Martínez Bonati, Félix. *Algunas transformaciones históricas del arte narrativo*. En Revista chilena de lit. 1995. Santiago de Chile. Número 47.

¹¹ Como lo señalara Octavio Paz, en *Los hijos del limo*, en literatura a un período de continuidad le sucede un período de ruptura. Al respecto José Donoso nos ofrece la siguiente postura: “Toda la novela vive de sus crisis y decadencias. Al fin y al cabo *El Quijote* es una novela que traspone una crisis, aquella de la novela de caballería, y de esa primera crisis surge *El Quijote*. Luego pienso en Laurence Sterne, realmente muy contemporáneo (parece haber escrito ayer), quien de pronto dice *en este capítulo no pondré nada porque no tengo nada que decir*, y pasan dos páginas en blanco. Esto ocurre en el siglo XVIII”. En “Límites y horizontes de la novela contemporánea” coloquio en el marco del programa “Las letras en el municipal” organizado por la Corporación cultural de Santiago. En www.proyectopatrimonio.cl

Todos estos hechos referidos llevan a que el arte narrativo sufra un profundo cambio durante el siglo XX, el cual ya estaba germinando en el siglo XIX. Basta sólo con recordar a un autor tan emblemático e importante para Vargas Llosa como lo es Gustave Flaubert, quien estableció la distancia estética del narrador con su objeto narrado. La voz precaria del narrador omnisciente, el cual mira con fría distancia las desventuras de sus personajes, o bien, la voz de los mismos personajes, casi siempre en un estado de somnoliento fracaso y dudas, son cuestiones que obedecen, en gran parte, a los fenómenos expuestos. Ya veremos como esto se aprecia en cierto grupo de escritores hispanoamericanos entre los cuales está nuestro autor, el cual nos presenta el sin sentido del mundo por medio de la violencia, por medio de la imposición de un cierto modo de actuar, de pensar, de vivir.

Fenómenos literarios como el monólogo interior, la corriente de la conciencia, el estilo indirecto libre, la yuxtaposición de tiempos y voces en la narración, obedece a cuestiones de índole social que se transfieren a la escritura. Un mundo sin sentido sólo puede narrarse de esta forma que no posee una dirección lineal, sino que juega con el lenguaje de los personajes bifurcándolo, dejando que se despliegue en un patrón fragmentado.

2. MARIO VARGAS LLOSA Y EL CONTEXTO HISPANOAMERICANO

2.1. El Contexto Hispanoamericano

El carácter costumbrista que poseía la literatura hispanoamericana hasta comienzos del siglo XX lentamente va ir cambiando de cariz y orientando sus intereses a otras áreas antes escasamente exploradas.

En Argentina tuvo importancia, en la gestación de un ámbito literario contemporáneo, la revista *Sur*. Al alero de esta publicación figuran escritores como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y posteriormente Julio Cortázar. También debemos señalar el aporte de nuestra María Luisa Bombal.

En estos narradores ya no existe la reproducción de temas tan patentes en la literatura hispanoamericana como lo eran la representación del hombre de la tierra, sus vivencias marcadas por las injusticias del poder patronal o la ya clásica dicotomía entre civilización y barbarie¹².

Al respecto, y en relación a nuestro autor, el Instituto de Estudios peruanos en un importante documento publicado bajo el nombre de *Historia del Perú Contemporáneo* hace referencia al escritor Mario Vargas Llosa definiéndolo como uno de los escritores más grandes del siglo XX argumentando que: “(...) sus novelas rompen con la narración indigenista de los escritores

¹² Es de interés examinar la evolución que sufrió esta dicotomía en nuestra literatura. En el ámbito espacial la civilización se remite a la ciudad con las luces de la razón iluminándola, mientras que la barbarie es un fenómeno propio del campo, de la tierra. Pues bien, son múltiples los ejemplos en donde lo bárbaro está inserto en la ciudad y no en el campo, autores como José Hernández y Eduardo Mallea definen la ciudad como un escenario hostil falaz e injusto. Por el contrario, en el mundo más rural estaría la pureza, un mundo aún no contaminado.

anteriores, concentrándose en lo que pasaba en las ciudades, las clases medias, y los marginales, inundados muchas veces por valores hipócritas que provenían de la formación militar y religiosa”¹³.

Estos fenómenos son propios de la nueva novelística hispanoamericana. La cual experimentó, según José Luis Martín, una revolución en la década del cuarenta, ya que será durante este período que se marcará una clara línea divisoria entre “la novelística de tipo tradicional y la de técnicas revolucionarias y experimentalistas”¹⁴.

A partir de la década del cuarenta y cincuenta en diversos lugares de nuestra América comienza a ejercer en la narración el dominio de una pluma diferente, ya no descriptiva¹⁵, se priorizan otros aspectos en las obras como la prosa sincopada que nos lleva a un tiempo mítico en *Pedro Páramo*, o la noción de juegos especulares y ambiguos en *La Invención de Morel*, o la visión tan particular del tiempo en *hijo de ladrón*, o la complejidad existencial que se respira en un relato como *El Pozo* de Onetti.

En todas las obras citadas podemos apreciar que el narrador ha cambiado de perspectivas relacionándose de otra manera con la fábula. Se incorporan diferentes voces, el concepto de juego entra a la escena junto con lo fantástico, el manejo temporal ya no es el mismo creando de esta forma un mundo de incertidumbres, de múltiples lecturas, de complejidad ficcional.

¹³ Contreras, Carlos y Cueto, Marcos. 2000. *Historia del Perú contemporáneo. Desde las luchas por la independencia hasta el presente*. Lima. I. E. P. Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú, p. 294.

¹⁴ Martín, Jose Luis. 1974. *La Narrativa de Vargas Llosa*. Madrid Edit. Gredos. p. 15. Creemos que es sumamente complejo hablar de una década determinada que marque una clara división entre una narración tradicional y otra innovadora, pues creemos que estos procesos no son unívocos.

¹⁵ Al respecto Carlos Fuentes señala: “Lo que ha muerto no es la novela, sino precisamente la forma burguesa de la novela y su término de referencia, el realismo, que supone un estilo descriptivo y psicológico de observar a individuos en relaciones personales y sociales”. Del autor. 1966. *La Novela Hispanoamericana*, México, ediciones Joaquín Mortiz. p. 17.

El mismo Martín sostiene que gracias a las innovaciones estilísticas la narrativa hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX fue el centro de atracción de la narrativa actual en todo el mundo. Además señala que la novela hispanoamericana desde los años cuarenta ha tomado las cuatro posibles variantes: realismo social, realismo psicológico, realismo mágico y realismo estructuralista.

Aún reconociendo que antes de 1940 igualmente se suscitaron cambios importantes¹⁶ no se puede negar que a partir de esta fecha surge una renovación en la estructura y estilo del género narrativo. Con este cambio se pretende marcar una diferencia y un explícito rechazo a la novela costumbrista, regionalista, social de tipo telúrico, histórico y político¹⁷. Dichas narraciones ocurrían por lo general en un ámbito rural.

En relación a esto último podemos decir que *L. C. P.* es una novela con conflictos principalmente urbanos. En efecto, la ciudad actúa como un espacio que condiciona notablemente a los personajes, de hecho, no es casual que en sea parte del título de la obra y que en las primeras ediciones de la novela figura un mapa de ella.

Junto con abordar nuevos temas, la novelística hispanoamericana comienza a experimentar con nuevas técnicas escriturales, entre otras cuestiones se emplea un desarrollo del tiempo no lineal, sino que fragmentado o circular. De la misma manera se rechaza al narrador

¹⁶ Las publicaciones de Borges, Arlt, Bombal y Huidobro, que son de índole vanguardista son anteriores a la década del cuarenta.

¹⁷ Un ejemplo de las novelas de esta índole la encontramos en las llamadas “novelas ejemplares de América”, entre las cuales podríamos nombrar *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos (1929) y *La Vorágine* de José Eustasio Rivera. En la primera tenemos representado la ya tradicional dicotomía, establecida por Sarmiento, entre civilización y barbarie en que se debate Hispanoamérica. La figura de Santos Luzardo encarna al nuevo hombre, al que está guiado por las luces aún fuertes de la ilustración y quien debe “conquistar” a Doña Bárbara que al ser “la devoradora de hombres” adquiere una innegable relación con el territorio americano. Por su parte, un aspecto telúrico y a la vez corrosivo de la selva con respecto al hombre se ofrece en *La Vorágine*. En esta obra el hombre pasa a ser una víctima del ambiente bárbaro que traga a los seres humanos con sus propósitos.

omnisciente como voz autorizada sobre el curso de la historia prefiriendo más bien el desarrollo de los propios personajes a través de técnicas como el monólogo interior o la corriente de la conciencia.

En el texto de Cedomil Goic titulado *Historia de la novela Hispanoamericana*¹⁸ el autor clasifica a Vargas Llosa como perteneciente a la generación de 1972, la cual se formaría por los nacidos entre 1935 y 1949. Goic define a estos autores como los novísimos narradores¹⁹, los cuales, muestran la pronta y experta habilidad de todas las formas de la novela contemporánea, lo cual es auspicioso, pues significa la asunción adecuada de la tradición literaria.

El lenguaje de estas novelas, y en especial en *L. C. P.* es en gran medida una forma de expresar la fragmentación del mundo, el rechazo del individuo sobre sí mismo en un reducto de aislamiento y soledad, de su aspiración por alcanzar la madurez. Así, la “experiencia trivial adolescente” pasa a convertirse en un tema serio, desmintiendo con ello el hecho de que la adolescencia es un periodo de la vida del ser humano exento de sobresaltos y frustraciones, sino que, muy por el contrario, nuestra novela afirma que aquel momento puede ser crucial en la formación del sujeto, siendo en ocasiones un camino sin salida.

¹⁸ Goic, Cedomil. 1972. *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso, Chile. Ediciones Universitarias de Valparaíso. Utilizamos a Goic sólo como referencia, ya que más que la clasificación por generación nos parece más adecuada la clasificación por escenas, es decir, independiente de la fecha de nacimiento o generación de los escritores, en un determinado momento, es posible encontrar semejanzas. José Luis Martín afirma: “Intentar hacer divisiones tajantes para establecer diferentes grupos de generaciones literarias entre nuestros novelistas del siglo XX –y aún menos a partir de la década del cuarenta- es querer penetrar en un laberinto sin salida. Un enfoque a base del año de nacimiento traería de inmediato el problema de una insoluble clasificación de autores: Por ejemplo, narradores tan opuestos psicológica y literariamente como Borges y Jorge Icaza, caerían en una misma generación; lo mismo diríamos de Ciro Alegría y Juan Carlos Onetti”. Op. Cit. p. 22.

¹⁹ Cedomil Goic sostiene “(...) novísimos narradores: todo, en sus novelas resulta más enfático, más lúdico, más libre y desenvuelto, más desenfadado y cínico, fresco y por momentos descarado”. Op. Cit, p. 276.

2.2. Datos del autor

Mario Vargas Llosa nace en Arequipa en 1936. Luego se traslada a Cochabamba, Bolivia, a vivir junto a su madre en casa de sus abuelos.

En 1946 se instala en Lima donde ingresó al colegio La Salle, y luego, en 1950, al colegio militar Leoncio Prado, experiencia que será crucial tanto vital como literariamente ya que formó parte de los elementos con que construyó su primera novela *La Ciudad y los Perros* (1962) -de ahora en adelante *L. C. P.*- con la cual obtuvo el Premio Biblioteca Breve de Seix Barral. Luego, se licenció en Letras en la Universidad de San Marcos y se doctoró en la de Madrid. Su oficio literario lo ha desarrollado en diversas ciudades europeas como la misma Madrid, Barcelona, Paris, Londres.

Dentro del panorama literario hispanoamericano forma parte del llamado boom latinoamericano²⁰, junto a nombres como el de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, entre otros.

Antes de su primera novela había publicado un libro de relatos llamado *Los Jefes* (1958), y posterior a ella las novela *La casa verde* (1965), *Conversación en la catedral* (1969) las cuales contaron con una gran aprobación de la crítica literaria y un considerable número de lectores motivados, siendo estas obras traducidas a diversos idiomas.

Vargas Llosa ha recibido los más importantes premios de la lengua española como el Cervantes en 1994, el Rómulo Gallegos, el Príncipe de Asturias y el premio otorgado por la editorial Planeta, entre otros.

Actualmente reside en la ciudad de Londres desde donde sigue sumamente activo en el mundo de las letras publicando periódicamente novelas. Además se desempeña como profesor universitario, ensayista político, y articulista en diversos medios escritos.

²⁰ El término boom lo utilizo nada más como referencia, y no como una designación generacional. De esta forma lo empleó José Donoso en su *Historia personal del boom*.

2.3. Vargas Llosa y su concepción literaria

El modelo literario de nuestro autor responde en gran medida al novelista francés Gustave Flaubert, cuestión que se explicita al referir juicios acerca de las innovaciones emprendidas por el autor de *Salambó*. En opinión de Vargas Llosa:

“(...) entre la realidad real y la realidad novelesca no hay identificación posible, sino una distancia infranqueable, la misma que separa el fantasma del hombre de carne y hueso...La novela no es un espejo de la realidad: es otra realidad, creada de pies a cabeza por una combinación de fantasía, estilo y artesanía”²¹.

De esta forma la obra literaria se constituye como una entidad autónoma pero que a través de los artificios del lenguaje se logra una “aparente” vinculación con nuestra realidad. Y de esta forma es como vamos a abordar esta novela para su posterior análisis.

Un hecho capital que destaca Mario Vargas Llosa como aporte de Flaubert es la innovación que significó en la figura del narrador, el cual ya no sólo deja de realizar juicios de valores y de creer ser una voz portadora de verdad, sino que también realiza un distanciamiento estético, es decir, un alejamiento del narrador con el mundo narrado.

Otra influencia relevante para nuestro autor proviene desde la novela norteamericana, de la llamada “generación perdida”, y en especial la del escritor William Faulkner de quien nos dice:

“(...) en cuyos libros descubrí las hechicerías de la forma en la ficción, la sinfonía de puntos de vistas, ambigüedades, matices, tonalidades y perspectivas de que una astuta construcción y un estilo cuidado podían dotar a una historia”²².

La estructura en la novela para Mario Vargas Llosa es una cuestión de suma importancia, la forma en cómo se construye la historia de la novela²³, cómo se dispone de los tiempos, de las

²¹ Vargas, Llosa. 2000. *Flaubert nuestro contemporáneo*. El Mercurio. Santiago de Chile. 2 de Mayo de 2004.

²² Vargas Llosa, Mario. 1999. *La casa verde*. Barcelona. Edit. Alfaguara. p.8.

²³ El concepto de Historia lo utilizamos como la presentación de una fábula en una determinada manera, esto es, el orden determinado de los acontecimientos que ocurren en una

múltiples miradas y perspectivas que pueda tener un mismo hecho según cual personaje los narre, son todos elementos que hacen de la novela una obra mucho más enriquecedora.

Lo cierto es que Vargas Llosa señala que cada historia debe ser contada de tal o cual forma y utilizando las palabras precisas para tal efecto.

“(…) lo importante es que las palabras y lo que dicen, sugieren o suponen formen una identidad indestructible, un todo sin censuras, y que no ocurra lo que en las malas novelas –por eso lo son-, que la historia y la voz que la cuenta de repente se distancien, porque, como en los matrimonios fracasados, ya no se llevan bien y se han vuelto incompatibles”²⁴.

Ahora bien, es necesario establecer las herramientas metodológicas con las cuales nos referiremos a nuestra novela. Tales herramientas se insertan en el ámbito de la narratología y sirven para desentrañar lo característico de cada relato. Para tal efecto revisaremos los conceptos que nos parezca pertinente de los trabajos de Mieke Bal y Gerard Genette.

En primer lugar, es conveniente hacer una primera distinción entre lo que se conoce como *fábula* e *historia*. Mientras la primera es la sucesión de hechos o acontecimientos cronológicamente ordenados en la narración, la segunda es la presentación de aquellos acontecimientos dispuestos de una determinada manera²⁵. Mientras en el proceso de la fábula prima la imaginación, en el de la historia impera el criterio de ordenación.

En cuanto al concepto de **narrador** podemos decir que es el agente que refiere una fábula. Una instancia conformada por medio del lenguaje, y que configura una perspectiva en la narración²⁶. La noción de agente narrativo, denominada comúnmente como narrador, es de suma importancia pues diferencia a un texto narrativo de otro que no lo es.

narración. Véase para esto Bal, Mieke. 1984. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid. Ediciones Cátedra.

²⁴ Vargas Llosa, Mario. *Flaubert, nuestro contemporáneo*. Op Cit. p 3.

²⁵ Esta distinción la utilizamos de Mieke Bal. Véase de la autora, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. 1984. Madrid, Ediciones Cátedra.

²⁶ Al respecto Gérard Genette sostiene: “Recogiendo los términos conocidos de Benveniste, podemos decir que la *historia* va acompañada aquí por una parte del *discurso* y no es

Ahora bien, el narrador se relaciona de diferentes formas con el relato que construye, y es lo que Genette denomina con la categoría de persona. Es en esta instancia en la que el narrador podrá expresarse en dos actitudes narrativas: hacer contar la historia por uno de sus personajes o por un narrador extraño a dicha historia²⁷. Así se podrán dar estas dos categorías de narradores

A. Narrador heterodiegético: Es el narrador que está ausente de la historia que cuenta.

B. Narrador homodiegético: El narrador está presente en la historia que cuenta.

Respecto a los **actores o personajes** señalaremos que la narración está compuesta por diversos acontecimientos que son causados o experimentados por determinados agentes narrativos, pues bien, tales agentes son los personajes de la narración²⁸ o actores. Tanto los acontecimientos como los agentes literarios que ocurren en la historia deben responder a las leyes que gobiernan el comportamiento humano.

Por último, en cuanto a la concepción novelística de Vargas Llosa, podemos decir que es totalizadora, esto es, una novelística que abarca a toda la sociedad, “una manera balzaciana” como diría Rosa Boldori²⁹. Los *demonios* tanto personales como sociales son los que Vargas Llosa transmuta en sus narraciones, y que posteriormente los lectores develamos.

Dos temáticas se pueden ofrecer como grandes constantes en la producción literaria de nuestro autor según palabras de Rosa Boldori:

demasiado difícil demostrar que prácticamente siempre es así”. Del autor. *Figuras III*. 1989. Barcelona, Edit. Lumen. p. 270.

²⁷ Genette, Gérard. Op. Cit, p. 299

²⁸ Empleo esta categoría de agente a partir de Mieke Bal. Op. Cit, p. 13.

²⁹ Véase Boldori, Rosa. *Vargas Llosa: un narrador y sus demonios*. 1974. Buenos Aires, Ediciones Fernando García Cambeiro. p.9.

“Crisis personal y crisis social (o histórica) se unen para configurar los dos grandes temas de su novelística: la denuncia de la dictadura (política, militar, económica) y las crisis juveniles de adaptación personal al medio”³⁰.

³⁰ Boldori, Rosa. Op. Cit, p 18.

3. OBJETIVOS

3.1. Objetivo general

A. Desarrollar las relaciones entre violencia y trama argumental dentro de la novela La Ciudad y Los Perros.

3.2. Objetivos específicos

A. Establecer un análisis del colegio militar Leoncio Prado en tanto espacio de prácticas sociales que da cuenta de la configuración de subjetividades estratificadas y jerárquicas entre los personajes que hacen parte de la trama.

B. Analizar la relación entre violencia e institucionalidad, a saber, cómo la violencia se reproduce en dos registros institucionales que se refuerzan mutuamente. De un lado, el personaje es sometido a un conjunto de códigos de corrección social (orden, disciplina y trabajo), pero al mismo tiempo en un ámbito infra-institucional se sirve de prácticas de “sabotaje” o “resistencia” que, a simple vista, resultan antagónicas con el conjunto de normas y valores que imperan en la formación impartida por un colegio militar.

C- Entender la obra en relación al estado larvario de una sociedad latinoamericana con respecto al proceso de modernidad. En este sentido establecer la relación metafórica de los personajes (la figura degradada de la mujer, el machismo, la corrupción del adolescente) y de la ciudad de Lima como expresiones simbólicas de la violencia y problemas latinoamericanos

4. MARCO TEORICO

Nuestra hipótesis plantea que la violencia es un elemento constitutivo en la novela *L. C. P.* A partir de esta afirmación intentamos articular sus diversos acontecimientos narrativos.

4.1. El concepto de violencia; hacia una contextualización social

La violencia es un fenómeno que se reproduce en las relaciones sociales y que se cristaliza mediante rutinas sociales y pautas culturales.

A manera de útil descripción, en la historia se han establecido justificaciones vinculadas a los marcos de comprensión filosófica, política y religiosa que buscan problematizar el fenómeno de la violencia como una forma legítima de resolver los conflictos sociales.

Desde una perspectiva filosófica “ (...) es posible señalar que la connotación del concepto violencia ha tenido, históricamente una significación negativa ligada a la destrucción o autodestrucción de la vida, particularmente, en el desarrollo cultural de occidente. La comprensión epistemológica de la realidad desde una concepción dual (en tanto categorías de oposición), ha traído como consecuencia que cada persona conciba los fenómenos de la vida en torno a relaciones de oposición irreconciliables: bueno/ malo, privado/público, amor/odio, etc. (...)”³¹.

A partir de lo anterior se sugiere una dificultad constitutiva de las sociedades latinoamericanas para elaborar un proyecto global de “representaciones colectivas” donde la diversidad no devenga caos; en este sentido, conviene destacar la necesidad de una retórica de la “diferencia” que incorpore al antagonismo en toda relación social. De otro modo, cuando el disenso supone la extinción del “otro” nos vemos conducidos a la lógica simbólica de la enemistad. Esta exclusión genera confrontación destructiva, guerra y muerte, esto establece las bases socio-históricas que explican un concepto de violencia anclado en “culturas

³¹ Véase: Berríos, María Soledad y otras. En Revista de Investigación en el aula. Centro de Investigaciones Sociales, Universidad ARCIS. 1999. Santiago de Chile, n° 48, p. 29.

híbridas”, a saber, sociedades que articulan, fallidamente, la modernidad occidental con expresiones vernáculas que emergen en América Latina.

Será precisamente por esta incapacidad de comprender el desarrollo humano y de la sociedad como un movimiento dialéctico -entendido éste como la articulación de contradicciones conciliadas que generan el crecimiento y que en uno de sus extremos contendría a la violencia como una experiencia vital- que se han configurado las condiciones culturales que han hecho posible la existencia de la violencia como problemática social, haciendo a ratos compleja la convivencia en sociedad.

4.2. Ariel Dorfman y sus categorías de violencia

Ya es bastante conocido el hecho de que la conquista del territorio americano fue lograda a través de la fuerza con dos símbolos poderosos como lo fueron la cruz y la espada.

También es sabido que con la instauración de las repúblicas americanas la situación no varió demasiado debido a los permanentes conflictos a que se vieron enfrentados los criollos detentadores del poder: guerrillas, golpes de estados, caudillismo, afloran con deslumbrante frecuencia en nuestra historia como americanos. Al respecto Carlos Fuentes nos refiere:

“La permanencia del feudalismo español frente a las exigencias de ánimo liberal de inspiración francesa y anglosajona forman el trasfondo de la historia y de la literatura, de Bolívar a Sarmiento y de Sarmiento a Gallegos”³².

Pues se quiera o no, el hecho de que los americanos seamos, como sostuviera Octavio Paz, *hijos de la malinche, o hijos de la Chingada*, parece de verdad cierto³³.

Lo múltiple y confuso abunda en la configuración étnica, arquitectónica, religiosa y cultural de nuestros pueblos. La necesidad de tener el deber de formar algo, de instaurar una realidad en esta tierra utilizando disímiles piezas trae, por cierto, consecuencias reflejadas en el hecho

³² Fuentes, Carlos. *La novela hispanoamericana*. Op Cit, p.10.

³³ Al señalar a América como un continente violento lo hacemos tomando en cuenta el proceso de su formación, en la irrupción de los conquistadores y la constitución de las repúblicas.

de que habitamos un continente hecho a la fuerza, un continente en gran medida violado por nociones de realidad, por discursos que han construido cierta cosmovisión de mundo³⁴.

El ya mencionado dilema de civilización y barbarie cruza en forma permanentemente el desarrollo literario en nuestra América. Una sociedad que a lo largo de su historia ha funcionado tan injustamente, debe, irremediablemente, ser material literario³⁵.

En este mismo sentido se debe inscribir el hecho, también mencionado por Fuentes, de que el gran personaje de nuestra América es el espacio y el dilema que significa el encuentro con el hombre, quien luchará ante él obteniendo de esto el fracaso, la opresión del ser, o bien, el triunfo, el dominio del hombre civilizado.

Para Ariel Dorfman la violencia es parte constitutiva del Ser americano³⁶. Sostiene que a diferencia del europeo en donde la violencia se puede reconocer como afuera del individuo, en el hombre de América se adopta como una forma de salvación, la prueba de reconocer la existencia³⁷.

³⁴ Al decir de Carlos Fuentes “El escritor occidental sólo puede ser central reconociendo que hoy es excéntrico, y el escritor latinoamericano reconociendo que su excentricidad es hoy central en un mundo sin ejes culturales”. Fuentes, Carlos. Op Cit, p. 32.

³⁵ La literatura argentina encuentra como importante referente dentro de sus primeras creaciones literarias el cuento *El Matadero*, en el cual se presenta la grotesca escena de personajes hambrientos comportándose como animales.

³⁶ Véase Dorfman, Ariel. 1970. *Violencia e Imaginación en América*. Santiago de Chile. Edit Universitaria. Lo que afirma Dorfman no es que la violencia sea un elemento privativo del ser americano sino que lo constituye.

³⁷ Al decir de Carlos Fuentes “Somos un continente en búsqueda desesperada de su modernidad. Pero demasiadas veces hemos reaccionado violentamente contra semejante búsqueda, prefiriendo preservar el lastre de sociedades anacrónicas, *patrimonialistas*, como las llamaría Max Weber, en las que la voluntad del jefe, los intereses de su clan y las recompensas debidas a sus ejércitos de parásitos y pistoleros, crean un mundo irracional de capricho político y de violencia impune ...”. Del autor véase, *Valiente Mundo Nuevo*. En

En la novelística actual, según Dorfman, se nos presenta un ámbito en donde la instancia represiva es una constante, y para sortearla, el personaje se rebela con el fin de defender su integridad actuando violentamente. La lucha por sobrevivir es uno de los sentidos que adquiere la violencia en nuestra novelística actual.

Ahora bien, la violencia no es unívoca, se presenta desde distintos matices que Dorfman presenta de la siguiente manera:

Violencia vertical y social: Dirigida desde los opresores a los oprimidos. Es decir, desde quienes ejercen el poder hacia quienes lo reciben. Esta forma de violencia también opera desde los oprimidos a los opresores.

Violencia Horizontal: Se presenta a seres en un mismo estado de desamparo y de alienación, quienes, a su vez, actúan como enemigos entre sí, imperando entre ellos la ley del más fuerte. Podemos apreciar en este punto a la violencia como forma de salvación a la que aludíamos más arriba³⁸. El personaje que la adopte podrá sobrevivir. En cierta medida es una forma de validación ante los demás, y también una forma de comunicación.

La violencia inespacial e interior: Es la violencia reprimida dentro de la conciencia del ser, en la interioridad del personaje. Es su pequeña cárcel, su represión violentada.

La violencia narrativa: Guarda relación con las formas discursivas en la que se entrega una narración. La novela misma como un acto de agresión al lector. Al respecto Dorfman sostiene:

“Una serie de innovaciones técnicas y descubrimientos lingüísticos han sido adaptados y proseguidos por nuestros escritores contemporáneos; se ha

Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana. Edit. Fondo de Cultura Económica, México. 1990. p. 10.

³⁸ Dorfman sostiene también que este tipo de violencia es propio de un ámbito como el de la ciudad, y que, reflejado en *L. C. P.* Se representa, por ejemplo, en el rompimiento del hogar. Al respecto Dorfman sostiene “(...)otras historias se desarrollan en las ciudades misma, donde la violencia, cocida a la boca del cemento, soplando por ella, se esparce por millones de rincones subterráneos que buscan aflorar en alguna herida”. Dorfman, Ariel. Op. Cit, p 25.

*llegado hasta la exacerbación de estas formas (...) Es la violencia contra las formas establecidas, los modos de ver tradicionales, la gran violación de las reglas del reflejo social literario*³⁹.

Para Dorfman estas cuatro categorías de violencia se perciben en la narrativa hispanoamericana contemporánea, dentro de la cual se inscribe por cierto *L. C. P.*⁴⁰

4.3. Michel Foucault y su teoría de la disciplina

Una filosofía historicista es la que define gran parte de los estudios del filósofo francés Michel Foucault, entre los cuales se encuentra el texto *Vigilar y Castigar*, en el cual el autor desarrolla un recorrido por los distintos momentos y por las distintas formas en que se ha manifestado el castigo sobre el cuerpo. Las formas de castigar transitan en el texto recién mencionado desde el suplicio al cuerpo hasta el nacimiento de la prisión moderna.

Desde el siglo XVI hasta el siglo XIX se han desarrollado un conjunto de procedimientos que tuvieron por fin controlar, medir, encauzar a los hombres y lograr de ellos un cuerpo útil y dócil. Esto se ha logrado según Foucault con vigilancia, ejercicios, calificaciones, lugares, clasificaciones, exámenes, todo lo cual constituye una forma de someter los cuerpos, de dominar las multiplicidades humanas manipulando sus fuerzas.

Foucault plantea que la disciplina se ha desarrollado en el curso de los siglos clásicos en lugares tales como el ejército, las escuelas, los hospitales, los talleres. Por tanto las libertades que inventó el siglo XIX se hallarían enmarcadas en la sociedad disciplinaria, de la que según el autor aún seguimos dependiendo.

Como se acaba de señalar, este filósofo francés comprende al ejército como un lugar donde ha tenido cabida la tan ansiada disciplina. A partir del siglo XIX los soldados serán comprendidos: “(...) como algo que se fabrica: de una pasta informe, de un cuerpo inepto, se

³⁹ Dorfman, Ariel. Op. Cit, p. 36

⁴⁰ Para efectos de análisis, sólo trabajaremos con los conceptos de Violencia Horizontal y Violencia Inespacial e Interior.

ha hecho la máquina que se necesitaba. Se ejerce sobre él una coacción calculada, plegando todo el conjunto; volviéndolo perpetuamente disponible"⁴¹.

La organización militar respondería según Foucault a una "anatomía política", que significa en otras palabras una "mecánica del poder".

El cuerpo del soldado se debe moldear, y con ello la voluntad, pues cuando un cuerpo se vuelve hábil las fuerzas se habrán multiplicado, y con ello se podrá mantener el control de las operaciones del cuerpo.

Pero tal docilidad no es nueva, Foucault explica que no es primera vez que el cuerpo constituye el objeto de interés. Lo novedoso radicaría en las técnicas utilizadas para lograr un cuerpo dócil las cuales operan a partir de una racionalidad distinta, es decir, la racionalidad del hombre moderno, que concibe al hombre como objeto, en dimensiones tales como ¿cuánto poder se debe ejercer?, ¿cómo se debe ejercer? y ¿hacia quién específicamente se va a ejercer? Cuando esto ocurre se inicia el momento histórico de las *disciplinas*⁴², momento en que nace un arte del cuerpo humano, que no sólo tiende a aumentar sus destrezas ni tampoco a hacer más pesada su sujeción, sino que a la formación de un vínculo que, en el mismo mecanismo, lo hace tanto más obediente cuanto más útil, y al revés.

Esta teoría planteada por Foucault nos muestra a la disciplina como una forma de **poder**; ejercida desde fines del siglo XVIII la disciplina violenta al individuo, pues su objetivo, es manipularlo en tanto cuerpo dócil, para luego disciplinar su subjetividad. Para tal efecto, Foucault, plantea la presencia de algunos elementos fundamentales.

En primer lugar el autor plantea un **arte de las distribuciones**: "*La disciplina procede ante todo a la distribución de los individuos en el espacio*"⁴³, siendo la *clausura* a veces una técnica exigida por la disciplina, es decir, la necesidad de un lugar heterogéneo a todos los demás y cerrado sobre si mismo.

⁴¹ Foucault, Michel. 1995. *Vigilar y castigar*. Francia. Edit. Siglo XXI. p. 139.

⁴² "Las que no son sino, formulas generales de dominación, es decir una política de la coerción". Foucault, Michel. Op. Cit, p. 141.

⁴³ Foucault, Michel. Op. Cit, p. 145.

En segundo lugar existirá un **control de la actividad**: esto se refiere específicamente al empleo del tiempo, estableciendo ritmos y ocupaciones. El tiempo debe ser manejado, esto resultará fundamental para manipular al cuerpo pues lo que se busca es *programar* a los individuos, de esta forma el control será interior.

También se establecerá una correlación entre cuerpo y gesto, esto no consiste solamente en enseñar una serie de gestos, sino que lo que se quiere conseguir es una relación entre el gesto y la actitud global, lo cual significa una condición de eficacia y rapidez, pues en un buen empleo del tiempo nada permanecerá ocioso o inútil. Controlar la actividad implica una relación cuerpo – objeto. Por ejemplo, los tiempos en que un soldado debe marchar o disparar.

Por último, señalaremos que los apartados disciplinarios buscan **la composición de fuerzas**: en el curso de la época clásica, se ha pasado por todo un juego de articulaciones delicadas, donde la unidad se convierte en una especie de “(...) *máquina de piezas múltiples que se desplazan las unas respecto de las otras (...)*”⁴⁴, con el fin de llegar a un resultado específico. Es decir, no deben existir los elementos aislados, los individuos deben entender que forman parte de un todo. Esta especie de máquina que se construye mediante el trabajo conjunto y no segmentado de las unidades permitirá extraer el máximo provecho en dicha articulación.

Dentro de esta teoría de la disciplina y complementando el análisis acerca de los Cuerpos Dóciles, Foucault plantea los Medios del buen Encauzamiento, puesto que el poder disciplinario es un poder que tiene como función principal la de “*enderezar conductas*”⁴⁵. La disciplina busca entonces encauzar las multitudes móviles, inútiles, en una multiplicidad de elementos individuales.

La disciplina a partir del siglo XIX se ejerce, en palabras de Foucault, como una verdadera empresa de ortopedia social.

⁴⁴ Foucault, Michel. Op. Cit, p. 167.

⁴⁵ Foucault, Michel. Op. Cit, p. 175.

5. ANALISIS DE LA NOVELA

Para efectos de una mejor comprensión del texto en cuestión, expondremos tres lecturas que organizan de manera más didáctica nuestra hipótesis de trabajo. En primer lugar, analizaremos la relación que se establece entre el colegio militar y los cadetes, relaciones que se explicarían mediante la teoría de la disciplina planteada por Michel Foucault. Luego, abordaremos la forma en que se establece la relación entre los cadetes, esto último mediante los postulados de Ariel Dorfman que fueron presentados en nuestro marco teórico. Por último, nos parece de gran relevancia analizar la forma en que se establecen las relaciones de género en la novela, es decir, la figura del padre ausente y machista, de la mujer como sujeto pasivo y violentado, ya que delinean parte importante de nuestra novela.

5.1. Síntesis de nuestra novela

A continuación, rastreamos los aspectos violentos que subyacen en la novela *L. C. P.* para así comprobar nuestra hipótesis que sitúa la violencia como un elemento constitutivo en los acontecimientos narrados. Pero antes de nuestro análisis resulta necesario exponer una breve lectura sobre su contenido.

La novela transcurre en la ciudad de Lima, particularmente, como ya se ha mencionado, en el colegio militar Leoncio Prado. El año de la narración no está referido explícitamente pero podemos concluir conociendo al autor que comprende el inicio de la década del cincuenta.

La acción se centra en la vida de un grupo de adolescentes que ingresan al colegio, los cuales sufren la dinámica propia de la vida militar constituida por un estricto régimen disciplinario ejercido por parte de las autoridades.

Hay tres cadetes que son los protagónicos o funcionales⁴⁶ y cuyos nombres y apodos son los siguientes: Alberto conocido por los demás cadetes como el “Poeta”; Ricardo Arana denominado por su carácter como el “Esclavo”; y finalmente, el “Jaguar”. Además, existen personajes secundarios que articulan la historia como: Teresa, el serrano Cava, el Boa y el teniente Gamboa.

Los adolescentes al interior del recinto establecen entre sí relaciones jerárquicas por lo que quienes entran a él quedan confinados al estatus de “perro”. Los cadetes de tercer año quedan de esta manera supeditados a los arbitrios de los cadetes mayores siendo durante todo un año lo más bajo en esta jerarquía interna, la que además, cuenta con su propio rito de iniciación denominado “bautizo”. Éste es un recibimiento humillante presidido por los antiguos cadetes que castigan y humillan a los denominados “perros”.

Dentro de la institución militar los cadetes se relacionan mediante códigos de subversión que muestran una excesiva violencia. Algunos de ellos deciden crear una especie de organización denominada “el Círculo” cuya función estaba destinada a ejercer, por medio de la fuerza y la arbitrariedad, propósitos tales como defenderse ante las agresiones de otros cadetes y confrontar al aparato disciplinario saboteando sus reglas.

Quien presidía “el Círculo” era “el Jaguar”, sujeto que se caracteriza por una violenta personalidad, y el cual, en aras del pacto de hombría que mantenían los cadetes, da muerte al personaje denominado “el Esclavo” debido a que este último había denunciado el robo de un examen, tarea ejecutada por “el Círculo”.

Las personalidades de los protagonistas son muy distintas entre sí, por ejemplo “el Jaguar” se caracteriza por una exacerbada violencia que provoca que constantemente esté humillando y agrediendo físicamente a sus compañeros, especialmente al “Esclavo”. Esto último en parte se explica porque el “Jaguar” proviene de una clase social marginal. Es hijo de madre soltera y hermano de un ladrón. Dentro del colegio militar establece relaciones de poder y dominación hacia sus compañeros, originando que los más débiles le teman y que muchos lo quieran

⁴⁶ Utilizo este concepto de Mieke Bal entendiendo por personajes funcionales a aquellos que les ocurren acontecimientos narrativos, o bien, a quienes generan tales acontecimientos. Del autor, Op. Cit, p 23.

imitar. Lo anterior queda perfectamente demostrado en un diálogo que mantiene “el Poeta” con “el Esclavo”:

“Alberto ríe. Su risa se corta bruscamente.

-Es verdad –dice-. Me estoy riendo como el Jaguar. ¿Por qué lo imitan todos?.

-Yo no lo imito- dice el Esclavo.

-Tú eres como su perro – dice Alberto-. A ti te ha fregado’’⁴⁷.

Alberto, como se ha mencionado anteriormente, es otro de los personajes protagónicos. Es un adolescente introvertido pero que no se deja amedrentar fácilmente. Tiene capacidad para escribir “novelitas eróticas” lo que lo hace conocido entre los cadetes ha quienes se las vende con el fin de reunir dinero para el fin de semana.

Alberto, a diferencia del “Jaguar”, proviene de una clase social más bien acomodada. En el exclusivo barrio de Miraflores no tenía carencias económicas, más si afectivas, debido a una figura paterna ausente, pues, a pesar de que su padre vivía junto a él no mostraba mayor interés en su persona.

Ricardo Arana, apodado “el Esclavo”, es un personaje indefenso con carácter sumiso, también desprovisto de una imagen paterna, ya que su madre le mintió durante largos años diciendo que su padre había muerto. Sin embargo, transcurridos unos años, lo llevó a un encuentro con el padre, quien más tarde decidió enviarlo al colegio militar y así revertir con la disciplina el débil carácter de Ricardo, el que según su padre bordeaba una conducta afeminada.

Para efectos de nuestro posterior análisis, resulta importante señalar la presencia en la novela de una adolescente llamada Teresa. Esta es una joven perteneciente a un estrato social bajo que proviene de un barrio popular denominado *El Lince*. Su figura resulta relevante ya que tiene la capacidad de poner en evidencia la sensibilidad de los protagonistas.

Ahora bien, en cuanto a la configuración estructural de nuestra novela podemos mencionar que el narrador en *L. C. P.* se presenta de diferentes formas, ya que está presente, según palabras de Genette, el narrador heterodiegético, es decir, aquel que no participa en la *historia*

⁴⁷ Vargas Llosa, Mario. Op. Cit, p. 23.

narrada –entendida como disposición ordenada de los acontecimientos–, y el homodiegético, esto es, el narrador que es un personaje de la obra.

En cuanto a los personajes o actores de la novela los entendemos como aquellos agentes narrativos que causan o experimentan acontecimientos en la *historia*.

5.2. La violencia y el Leoncio Prado

El colegio militar constituye en sí un microcosmos en cuanto es capaz de representar la complejidad cultural y económica del Perú, debido a que en la novela es posible encontrar personajes que proceden de diferentes geografías culturales y clases sociales. Por ejemplo, el personaje Cava viene de la Sierra, lo cual lo sitúa en un nivel inferior dentro de la jerarquía étnica del país. Este estigma social se hace extensivo al colegio donde Cava queda para siempre confinado al apodo de “el Serrano”.

Ser “serrano” por tanto, significará diferencia, es decir, “un otro”, teniendo esto como resultado la exclusión en una sociedad que, como mencionamos en el marco teórico, ha sido al igual que el resto de Latinoamérica incapaz de elaborar un proyecto global de modernización colectiva en el que se incorporen los antagonismos sociales; criollismo y racionalidad científica.

Respecto a la “hibridez cultural” constitutiva de nuestra región las ciencias sociales vienen a reforzar este diagnóstico. En opinión de José Joaquín Brunner:

“América Latina, además de ser un continente plural, tiene una cultura integrada por muy diversas tradiciones (...) según algunas esas tradiciones, sobre todo en su vertiente indígena y novohispánica estarían en contraposición con el proyecto de la modernidad, al punto de volverlo inviable”⁴⁸.

Lo anterior implica que los ideales que inspiraron el proyecto moderno (euro-céntrico) se hallarían estancados por el desarrollo dual de las sociedades latinoamericanas, a saber; distinciones binarias, a veces de un remarcado criollismo, tales como campo-ciudad, naturaleza-cultura, civilización-barbarie, tradición-modernidad, tierra-industria, vienen a

⁴⁸ Brunner, José Joaquín. 1995. *Cartografías de la Modernidad*. Santiago de Chile. Ediciones Dolmen. P. 141.

confirmar la necesidad de sistemas políticos jerárquicos, modelos populistas y prácticas de institucionalización forzada.

Bajo este contexto general nuestra novela devela a través de los narradores las dinámicas de una sociedad en estado de larvación donde las voces de los adolescentes remiten esta metáfora, es decir, sociedades que buscan compulsivamente su paso a la madurez, no obstante aquello estaría imposibilitado, pues, tal como se expuso en el párrafo anterior, existiría una contradicción entre los pautas socio-culturales originarias que estructuran la conciencia del hombre latinoamericano y la modernidad occidental, entendiendo a esta última como un proceso que organiza de una manera técnico-instrumental la vida social.

Este análisis parte de la premisa que el Leoncio Prado es un sub-producto que reproduce los esquemas sociales del Perú, sirviendo esto también para establecer los principales rasgos socio-culturales de América latina, dentro de los cuales resulta relevante analizar, a la luz de nuestro marco teórico, las formas violentas de establecer las relaciones sociales.

El colegio militar Leoncio Prado constituirá nuestro primer elemento de análisis, el cual iniciará el camino hacia una articulación de otros dos fenómenos que permiten comprender a *L. C. P* como una novela en la cual la violencia resulta ser su principal expresión.

Michel Foucault sugiere que en el marco de las sociedades del encierro, sociedades constitutivas de la modernidad occidental, la domesticación de la subjetividad constituye un mecanismo de “control social” que no opera necesariamente sobre el hecho físico de la “corporeidad”, sino sobre el espacio de las representaciones que el sujeto emplea en su vida cotidiana. Por ello mediante un esquema de ortopedia se trataría de encauzar conductas, disciplinar el cuerpo, volverlo dócil para poder manipularlo.

Es posible analizar a partir de la teoría de la disciplina planteada por Foucault la generación de diferentes mecanismos que conforman la base de la racionalidad que opera tras las rutinas disciplinarias cual es, el Leoncio Prado.

En primer lugar y respecto a *la distribución* espacial de la que nos habla Foucault, el colegio militar representa una *clausura del espacio* que lo hace un lugar distinto a los demás, a saber, un colegio que mediante el encierro y la formación militar aseguraba, por ejemplo, al padre de

Ricardo Arana, el fin de los modales afeminados de su hijo y el fin de un carácter sumiso. De ahora en adelante se exagera el inicio de su hombría.

Los cadetes al entrar al colegio militar son inmediatamente repartidos en secciones, evidenciando de esta forma un interés por mantener el control espacial de los individuos.

En segundo lugar, en el colegio se busca un régimen de *actividades* logrando establecer ritmos específicos y tiempos exactos. Tal programación queda perfectamente clara cuando el “Poeta” sostiene:

*“Y ahora saldremos, y después tocarán silbato y formaremos y marcharemos al comedor, un, dos, un, dos y comeremos rodeados de mesas vacías, y saldremos al patio vacío y entraremos a las cuadras vacías”*⁴⁹.

Será esta correlación entre cuerpo y gesto la encargada de demostrar que el tiempo en los apartados disciplinarios es siempre muy bien aprovechado, pues cuando los cadetes aprenden los tiempos en que, por ejemplo, deben marchar, se está demostrando un control tanto del cuerpo como del tiempo. Para ello la construcción de un “orden radical” es también un “régimen de visibilidad” que junto con organizar el reparto espacial de los cuerpos se interna en el inconsciente de los personajes.

En tanto a *la composición de fuerzas* los cadetes forman un todo en el cual nadie debe estar demás. Esto puede operar muy bien en un ejercicio militar como lo es la “campana al cerro”, en donde el ejercicio integrado de los cadetes en la operación hace de ellos un conjunto organizado.

Volver dócil el cuerpo es lo que desean lograr quienes dirigen el colegio militar. Para ello, el cuerpo de los cadetes es permanentemente sometido y utilizado con la finalidad de transformarlo, perfeccionarlo, y, como se ha dicho anteriormente, encauzarlo hasta llegar a operar incluso más allá del cuerpo logrando disciplinar la subjetividad misma.

El ingreso al Leoncio Prado busca, en gran medida, enmendar conductas. Establecer patrones rígidos en cuanto al comportamiento de los individuos a través de una constante dominación de la subjetividad. Es así como Alberto Fernández, Ricardo Arana, “el Jaguar” y los demás

⁴⁹ Vargas Llosa, Mario. Op. Cit, p. 114.

cadetes al entrar al Leoncio Prado hacen ingreso a un mecanismo de poder que los explora, los desarticula y los recompone.

Estos mecanismos en la novela están orientados a infligir en los personajes una conducta ideal regida por nociones de orden y buen comportamiento, pero que a la vez, coarta toda posible facultad de sensibilidad. En otras palabras, la permanente violencia de que son presas los cadetes hacen de ellos personajes corrompidos por una sociedad impostora.

Esto último toma mayor significación debido a que nos referimos a personajes adolescentes, sujetos en formación, y cuyo ingreso al colegio militar significa entrar de forma abrupta al rigor de la vida adulta.

En este sentido no es casual el hecho que los encabezados con que se inician las narraciones referidas al “Esclavo” comiencen generalmente con: “Ha olvidado”, ya que el disciplinamiento deviene en un estado amnésico del individuo. El “Esclavo” es el personaje castrado en la novela, pues, al igual que el “Pichula” Cuellar en el relato *Los Cachorros* de Vargas Llosa, es obligado a asumir patrones de conducta que no están acorde con su personalidad.

Un personaje, como es el caso del cadete Alberto Fernández, quien desea imponer la verdad, el esclarecimiento del asesinato del “Esclavo” a manos del “Jaguar”, es chantajeado por los sub-pactos que se activan entre los personajes para proteger a la institución, a saber, en aras de preservar un cierto discurso público ante la sociedad peruana. La violencia aplicada por los militares funciona, en este caso, a través del silenciamiento, quedando Alberto impedido de convertirse en héroe, más bien estamos ante un héroe corrompido, un adolescente que debe callar lo que vio. A continuación palabras de un capitán del ejército al cadete Alberto Fernández:

“La muerte de ese cadete lo ha afectado -prosiguió el capitán-. Lo comprendo, era su amigo. Pero aún cuando lo que usted me ha dicho fuera en parte cierto, jamás podría probarse. Jamás, porque todo se funda en hipótesis. A lo más, llegaríamos a comprobar ciertas violaciones del reglamento. Habrían unas cuantas expulsiones, Usted sería uno de los primeros, como es natural. Estoy dispuesto a olvidar todo, si me promete no volver a hablar una palabra más de esto (...) Sí, es lo mejor. Echar tierra a todas esas fantasías”⁵⁰

⁵⁰ Vargas Llosa, Mario. Op. Cit, p.257.

La violencia aquí expuesta posee, por lo menos, una doble modalidad. De un lado tenemos la agresión que se ejerce materialmente sobre los cuerpos. De otro lado, destacan los mecanismos de reproducción subcutáneos; estos últimos operan en el plano de las representaciones ordenadas, los espacios controlados y el lenguaje de la jerarquía. En este sentido el colegio se sirve de una doble institucionalidad, por un lado, los reglamentos válidos, promovidos por los capitanes: obediencia y “orden radical”. Pero también existen aquellos hábitos grupales (perversiones sexuales, ocultamiento de un crimen y prácticas de masculinidad) que existen entre los cadetes.

Al interior de la misma jerarquía militar también hay códigos. De esta manera es que el teniente Gamboa, uno de los únicos personajes que toma como opción de vida el ser militar, es trasladado a la sierra por querer dilucidar la bestialidad de los *perros*. El militar que desea imponer la verdad, la que expone Alberto, también es silenciado por la institución.

La violencia en este sentido se reproduce a través de una relación, muchas veces velada, entre institución e infra-institución. Los hábitos institucionales se refuerzan en la medida en que logran desarrollar soterradamente una serie de episodios que deben permanecer ocultos; por ejemplo, actos tales como “violaciones de gallinas” representan una subversión radical de los cánones establecidos, sin embargo, (y por contraste) estas conductas fortalecen la rígida identidad del héroe militar por cuanto recuerda el canon valórico promovido por el discurso militar.

A partir de lo anterior conviene subrayar que la violencia no es necesariamente un atributo del colegio militar, sin embargo, ha juzgar por la novela, creemos que el colegio militar representa un “laboratorio social” de la “hibridez cultural” de América Latina.

5.3. La violencia horizontal

La violencia horizontal es aquella que se da entre personajes que permanecen en un mismo estado de alienación, operando la ley del más fuerte y utilizándola con el fin de sobrevivir.

De esta manera, la violencia que se da entre los cadetes del colegio puede ser entendida como la asunción de un código no escrito, es la instauración de una ley para la sobrevivencia, la cual también es una suerte de legitimación en el sentido de ser una posibilidad de validarse ante los pares y ante los militares. La premisa de los cadetes ha de ser agredir para no ser agredido.

Junto con lo anterior, también hay que tomar en cuenta que el colegio militar viene a ser, como ya hemos señalado anteriormente, un microcosmos del Perú a donde llegan adolescentes de diferentes lugares del país: sierra, costa, la misma ciudad de Lima, lo que confluye en una estratificación social y étnica con ribetes raciales y discriminadores para algunos personajes. El mismo Vargas Llosa cree que la violencia en este ambiente surge inevitablemente como “(...) resultado de los prejuicios, complejos y rencores sociales que había guardado cada uno desde la infancia”⁵¹. Nuestra compleja realidad cultural latinoamericana entra en escena.

La procedencia social es importante en la distribución de los roles en el colegio. Es así como “el Jaguar”, que proviene de un estrato más bien marginal y que antes de ser cadete se dedicaba a delinquir, es destinado a ser el líder dentro de sus pares. Es el personaje fundador del mencionado “Círculo”, grupo conformado por cadetes con el fin de organizarse para no ser abusados, verdadera instancia de salvación por medio de la violencia en un medio hostil.

El “Jaguar” es un personaje en el cual recae la opresión pero que a diferencia de los otros tiene la capacidad de reenviarla con mayor fuerza a sus pares. En él se encarna “el sabotaje” a la institución, a los códigos castrenses, por medio de una actitud subversiva. Metafóricamente el personaje opera como la fiera mayor dentro de un ámbito salvaje. Extrapolándolo a expresiones más amplias de una sociedad latinoamericana puede relacionarse con el caudillo que desafía a través de la agresión a un estado opresor.

Donde con más claridad se expresa este ejercicio de violencia del “Jaguar” es en la muerte del cadete Ricardo Arana. Debido a que era sabido entre los cadetes que éste último fue quien denunció al “serrano Cava” de robar el examen de química. Con este hecho el “Jaguar” ejecuta un verdadero castigo al llamado “pacto de hombría”.

Por su parte, el personaje de Alberto, proveniente del barrio de Miraflores se ve inserto en un mundo que le es ajeno, en un “colegio para cholos” que no está a su nivel. La violencia horizontal en este personaje no es precisamente la de un líder sino que se constituye como un acto de adaptación con el propósito de no ser avasallado. Esto último se demuestra de

⁵¹ Vilela Galván, Sergio. 2003. *El cadete Vargas Llosa*. Santiago de Chile, Edit. Planeta. p. 24.

diferentes maneras. En primer lugar, podemos ver la utilización que hace de su capacidad fabuladora, nos referimos a la composición de las “novelitas eróticas”, dando forma con ello a un “Poeta” degradado, con lo cual establece relaciones de complicidad que posteriormente serán retribuidas al “Poeta” a través de otro favor como la provisión de cigarrillos. En segundo lugar está la capacidad de desdoblar su personalidad. Esto último es claro es la denuncia hecha al “Jaguar” por la muerte del “Esclavo”, lo que lo lleva a enfrentarse ante él. Los militares refieren este último hecho con las siguientes palabras de un teniente, “*pelearon sin hacer ruido*”. El líder castiga nuevamente a otro de sus pares debido a que quebró el código de honor, el pacto de masculinidad.

En donde queda ejemplificada la violencia horizontal acaso con mayor claridad es en el “bautizo” de los cadetes, verdadero “ritual de iniciación” que dan los cadetes de cuarto año a los de tercero. Así, son los propios cadetes quienes dictan las reglas del juego a los que ingresan. La imposición de los golpes, de los escupos e insultos, el constante descenso a lo patético y denigrante del ser humano es una suerte de desquite que ofrecen los mayores a los nuevos *perros*.

Para Ariel Dorfman, los símbolos de América son la cárcel y la liberación de ésta última⁵², a su vez estas figuran como los polos imaginativos en donde el hombre busca su humanidad. En la novela, los personajes efectivamente escapan de esa cárcel o simplemente fracasan.

A partir de esto último, el personaje del “Esclavo” es la víctima de todo este entramado institucional de códigos de represión y subversión. La cárcel de su conciencia, en la que habita temeroso ante la eventualidad del castigo, llega a su fin con el disparo del “Jaguar”. El cuerpo más dócil del colegio es sacrificado en nombre de los códigos de hombría.

5.4. Violencia y Género

La situación de ser hombre o mujer desde el punto de vista biológico se encontraría vinculada con factores genéticos, pero serlo social y psicológicamente se encontrará determinado principalmente por factores ambientales, experienciales y de aprendizaje. De este modo el género resultará ser una construcción socio cultural en la cual se especificarían pautas de

⁵² Dorfman, Ariel. Op. Cit, p. 20.

contenidos encargadas de asignar roles, siempre estableciendo diferencias entre lo femenino y lo masculino.

El concepto de género, desde el cual estableceremos este análisis es el propuesto por Nieves Rico, Socióloga, consultora de la Unidad Mujer y Desarrollo de CEPAL:

“El género es una construcción cultural, social e histórica que, sobre la base biológica del sexo, determina normativamente lo masculino y lo femenino en la sociedad, y las identidades subjetivas y colectivas. También el género condiciona la valoración social asimétrica para hombres y mujeres y la relación de poder que entre ellos se establece”⁵³.

El uso del concepto de género nos permite comprender y explicar que existe un dominio de lo masculino sobre lo femenino, relación que no es casual, sino que se produce en un determinado contexto como efecto de una estructura histórico-cultural jerarquizada, que sitúa a la mujer en una posición de inferioridad y subordinación respecto del hombre. Esta estructura es el sistema patriarcal.

En las sociedades latinoamericanas es posible aún apreciar cómo esta situación de desigualdad está todavía presente a pesar que en la actualidad las mujeres han logrado contrarrestar en parte esta situación. Pero no podemos perder de vista a nuestra novela, la cual como obra de arte devela también un sistema de poder, cuyo eje se articula sobre la idea de control que los hombres ejercen sobre las mujeres, que lo masculino ejerce sobre lo femenino, lo cual opera en espacios macro y microsociales.

Distintos acontecimientos narrativos, rastreados en *L. C. P.*, son los que nos han hecho reflexionar acerca de la necesidad de plantear un análisis respecto de esta relación asimétrica existente entre hombres y mujeres en las sociedades latinoamericanas.

La forma en que la novela plantea las relaciones familiares en las que se hayan insertos los personajes dan cuenta de lo anterior. Familias dominadas por el machismo característico de América Latina, donde el padre no juega un papel preponderante en la crianza de los hijos sino que más bien encarna una figura ausente. En este sentido podemos extrapolar la situación y expresar a la orfandad como constitución del *ser americano*, una realidad que nos sentencia como huérfanos de una cultura claramente definida.

⁵³ Rico, Nieves. 1992. Serie Mujer y Desarrollo, CEPAL. Documento N° 10.

L. C. P. es una representación de las carencias y limitaciones que presentan nuestras sociedades latinoamericanas, esa suerte de atraso cultural que se expresa en el machismo, el que predomina en las relaciones afectivas tanto de los padres de los protagonistas, como en las que ellos mismos establecen.

La mujer no es mucho más que un objeto de deseo, vista como inferior queda destinada en la novela a contemplar la infidelidad, el alcoholismo y el maltrato por parte del hombre.

El hombre es quien castiga, quien toma las decisiones, es quien sentencia. Al final es el padre de Ricardo Arana apodado “el Esclavo” quien decide enviar a su hijo al Leoncio Prado.

Alberto, por su parte, deberá ser testigo de las infidelidades de su progenitor, lo cual crea en él un rechazo hacia el padre y más tarde esto repercutirá en la imposibilidad del personaje para establecer un compromiso con Teresa.

El rechazo al que hacemos alusión queda claramente expuesto en el eventual chantaje que podría hacer Alberto a su padre:

“Podría ir y decirle dame veinte soles y ya veo, se le llenarían los ojos de lágrimas y me daría cuarenta o cincuenta, pero sería lo mismo que decirle te perdono lo que le hiciste a mi mamá y puedes dedicarte al puterío con tal que me des buenas propinas”⁵⁴.

En el párrafo recién citado es posible apreciar cómo las conductas machistas, de poder y de menosprecio a la mujer quedan al trasluz en la novela, y de cómo éstas, de una u otra forma, se van reproduciendo en la sociedad, tanto en un ámbito macro como micro social.

Dentro de este panorama machista que plantea la novela, adquiere relevancia, tal como se ha señalado en párrafos anteriores, la imagen de la mujer objeto, lo cual se trabaja en la novela a partir de la figura de la mujer prostituta, lo que constituirá además, en el caso de los cadetes, un rito de iniciación a la sexualidad.

Esta iniciación violenta de la sexualidad demuestra una incapacidad de los personajes para plantearse con cierta seriedad el tema de la sexualidad, lo cual sería en gran medida producto

⁵⁴ Vargas Llosa, Mario. Op. Cit, p. 17.

de las relaciones asimétricas que se dan al interior de las familias donde la imagen de un padre lascivo contrasta con la de la mujer sometida.

En este sentido, el no poder asimilar relaciones maduras y horizontales con el sexo opuesto queda establecido en la novela con la presencia de Teresa. Alberto, que en un primer momento se siente fuertemente atraído por la amiga del “Esclavo”, termina rechazando la relación debido a que Teresa proviene de un estrato social más bien humilde. Esto último inserta, también, dentro de las relaciones de pareja, un fuerte condicionamiento social, una sociedad con segmentos rígidos, clasistas.

En conclusión las relaciones afectivas en *L. C. P.* están fuertemente enmarcadas por el predominio del género masculino por sobre el femenino, lo cual como se ha dicho anteriormente es producto de las pautas culturales que cada sociedad se encarga de establecer.

CONCLUSIONES

En este apartado podemos exponer perspectivas más aclaratorias respecto al tema que hemos rastreado en la novela.

La violencia en cuanto tema, o como temática de narración, ha estado presente de manera regular en la literatura de nuestro continente, cabe recordar obras como *Amalia*, *La Vorágine* y *Los de abajo*.

Un continente que fue fundado bajo profundas contradicciones socio-culturales, por antagónicas concepciones de mundo que fusionan experiencias pre-colombinas junto con la racionalización europeizante, con un dilema identitario entre ser un nuevo o un viejo mundo, ha contribuido para aleccionar sujetos también híbridos respecto a su formación cultural.

La literatura hispanoamericana durante el siglo XX, y con especial énfasis en la segunda mitad, amplió sus temáticas dejando exponer ciertos temas en desmedro de otros como los tratados por la novela costumbrista, o la representación del tema civilización y barbarie.

De ahora en adelante el narrador, como agente que relata historias, amplía de esta manera su universo en la escritura. Dentro de esta gama de apertura temática figura la incorporación de novelas donde las historias transcurren en la ciudad, con personajes y conflictos que sólo se desarrollan en tal espacio.

En términos generales, podemos decir que Vargas Llosa es un narrador de su tiempo, pero con mayor precisión de una escena de ruptura respecto a los viejos basamentos costumbristas que primaban en la novela sudamericana. Sin duda, la problemática de la violencia en tanto fenómeno social encuentra un lugar de recepción en el trabajo escritural de este autor. Pero ello no se debe prestar a confusión, por cuanto jamás hemos pretendido homologar el hecho sociológico de la violencia y sus procesos modernizadores con la ficción que esta novela se reserva en tanto género narrativo.

Sin embargo, restan dos comprensiones sociales de nuestro objeto de estudio: de un lado, podemos sostener que la violencia institucional que ocurre en el colegio Leoncio Prado se

vincula, en términos generales, a los procesos de modernización “incompleta” o “fallida” que padece la región, a saber: dificultad para socializar valores tales como el orden, la obediencia y el honor sin tener que apelar al castigo físico y, de otro lado, los procesos modernizadores no son sino, un desarrollo híbrido, de amalgamas sistemáticas entre aspectos vernáculos de nuestra cultura y la racionalidad de las sociedades capitalistas avanzadas con sus respectivos procesos de racionalización. Por lo tanto, la “hibridez” es una lógica de organización y desarrollo social; en este sentido el colegio militar hace las veces de “laboratorio social”.

A pesar de estas precisiones, creemos que la aparición de una temática como la violencia reclama la articulación, siquiera genérica, entre una “realidad” histórica y una estrategia de apropiación escritural. En este sentido todo acto de escritura (la ficción de la novela es también un síntoma que comunica pedazos de historia) tiene gravámenes biográficos; de allí que nuestro autor subraye una y otra vez en su novelística⁵⁵ un imaginario compuesto por actos de sedición, opresión, poder y sabotaje. Todo esto bajo una suerte de sintonía interpretativa con los procesos que experimenta nuestra región.

Ya ubicados en los aspectos más íntimos de la *L. C. P.* podemos destacar que en la novela se expone un paisaje en el que las intenciones de los personajes no prosperan ya que el entorno en el que se desenvuelven es caótico y enajenante. Al dejar expuestos a sus personajes ante los arbitrios sociales se está manifestando la precariedad del mundo narrado, demostrando en su narración que el mundo configurado no es estable ni seguro. A temprana edad el hombre debe sufrir las fuerzas caóticas del cambio impuesto.

Como hemos apreciado, nuestra novela es material pertinente para abordar el tema de la violencia, el cual se manifiesta de diferentes maneras: desde el poder ejercido por los militares del colegio y en los propios cadetes de éste; en su forma de tejer la cotidianidad. En este sentido, y a partir de tradiciones distintas, los planteamientos de Ariel Dorfman y Michel Foucault son extensivos a nuestra novela, en vista de que existe un poder que por medio de la disciplina es violento, y que, a su vez, genera conductas igualmente violentas que intentan sabotear esas reglas.

⁵⁵ Diversas novelas de Vargas Llosa presentan esto: *Conversación den la Catedral* o *la Fiesta del Chivo* entre otras.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Teodoro. *La posición del narrador en la novela contemporánea*. En *Notas de Literatura*. Barcelona, Ed. Ariel. 1962.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid, Ed. Cátedra, 1984.
- Baldori, Rosa. *Vargas Llosa y sus demonios*. Buenos Aires, Ed. Fernando García Cambeiro, 1974.
- Benjamín, Walter. *El narrador*. En “Para una crítica de la violencia y otros ensayos”. Madrid, Ed. Taurus, 1991.
- Brunner, José Joaquín. *Cartografías de la modernidad*. Santiago de Chile, Ediciones Dolmen, 1995.
- Contreras, Carlos y Cueto, Marcos. “*Historia del Perú Contemporáneo. Desde las luchas por la independencia hasta el presente*”. Lima, I.E.P Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2000.
- Donoso, José. *Historia personal del boom*. Ed. Alfaguara, 1994.
- Dorfman, Ariel. *Violencia e imaginación en América*. Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1970.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Francia, ediciones Siglo XXI, 1995.
- Fuentes, Carlos. *Crisis y continuidad cultural en América*. En “Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana”. México. Fondo de cultura económica, 1990.
- Fuentes, Carlos. *La novela hispanoamericana*. México, ediciones Joaquín Mortiz. 1966.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona, Edit. Lumen. 1989.
- Goic, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso. Ed. Universitarias, 1972.
- Martín, José Luis. *La narrativa de Vargas Llosa*. Madrid. Ed. Gredos, 1974.
- Martínez Bonati, Félix. *Algunas transformaciones históricas del arte narrativo*. En *Revista chilena de Literatura*. 1995. Santiago de Chile, 1995.
- Ortega y Gasset. *La deshumanización del Arte*. Madrid. Ed. Alianza, 1950.
- Vargas Llosa, Mario. *Flaubert, nuestro contemporáneo*. *El mercurio*, Santiago de Chile. Cuerpo E. 2 de Mayo de 2004.
- Vargas Llosa, Mario. *La Ciudad y los Perros*. Barcelona. Ed. Seix Barral, 1971.
- Vilela Galván, Sergio. *El Cadete Vargas Llosa*. Santiago de Chile. Ed. Planeta, 2003.