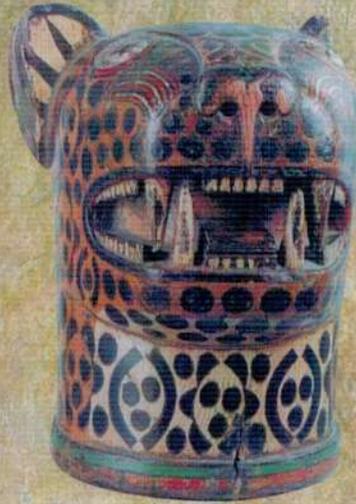


Premio
Nobel de
Literatura
2010

MARIO VARGAS LLOSA

Los cachorros



Edición de Ángel Esteban y Yannelys Aparicio

EDITORIAL  *Verbum*

© Mario Vargas Llosa, 1967

© Imagen de cubierta: Vaso ceremonial de madera que representa un jaguar, Cuzco, Perú, siglos XV y XVI d.C.

© Editorial Verbum, S. L., 2015
Manzana, 9, bajo único. 28015 Madrid
☎ 91 446 88 41
e-mail: editorialverbum@gmail.com
www.verbumeditorial.com

I. S. B. N.: 978-84-9074-262-4
Depósito Legal: M-35074-2015

Diseño de cubierta: Pérez Fabo
Preimpresión: Origen Gráfico, S. L.
Printed in Spain /Impreso en España por Safekat

Fotocopiar este libro o ponerlo en red libremente sin la autorización de los editores está penado por la ley.

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Introducción

- I. *Los cachorros* en el narrativo de Mario V
 - II. Un doble compromiso
 - III. Niños, adolescentes,
 - IV. Audacias técnicas al
- Criterios de esta edición ...
Bibliografía.....

- I
- II
- III
- IV
- V
- VI

Guía de lectura de *Los cachorros*

- I. Cronología de mario
- II. Documentos útiles pa
- III. Orientaciones para el

ÍNDICE

Introducción	9
I. <i>Los cachorros</i> en el contexto del <i>boom</i> y en el itinerario narrativo de Mario Vargas Llosa	9
II. Un doble compromiso: la vida y el arte	20
III. Niños, adolescentes, sus luchas y su actitud gregaria	33
IV. Audacias técnicas al servicio de la trama	42
Criterios de esta edición	53
Bibliografía.....	55

LOS CACHORROS

I	63
II	77
III	89
IV	103
V	115
VI	123
Guía de lectura de <i>Los cachorros</i>	127
I. Cronología de mario vargas llosa	127
II. Documentos útiles para el estudio de <i>Los cachorros</i>	143
III. Orientaciones para el análisis de <i>Los cachorros</i>	153

Introducción

ÁNGEL ESTEBAN y YANNELYS APARICIO

I. LOS CACHORROS EN EL CONTEXTO DEL *BOOM* Y EN EL ITINERARIO NARRATIVO DE MARIO VARGAS LLOSA

Los cachorros (1967) es la tercera novela de Mario Vargas Llosa, escrita en París, como las dos primeras, revisada y corregida en Londres, y considerada como un relato largo o una *nouvelle*. En realidad, tiene más rasgos de novela corta o *nouvelle* que de relato o *short story*, ya que no se atiene estrictamente a la economía de recursos narrativos propia de los cuentos. La crítica ha tendido a colocarla en un segundo plano, dado el éxito y la sorprendente calidad y novedad literarias de *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1965) y *Conversación en La Catedral* (1969). Las tres grandes novelas de los sesenta llevaron al peruano a la cima de la gloria literaria, a pesar de su juventud, pero esa percepción, absolutamente justa, tendió a dejar en la sombra a un experimento literario que tiene todos los ingredientes de una joya de gran valor: es pequeña, muy brillante, espectacular en un solo golpe de vista y trabajada hasta la saciedad aun en los más mínimos detalles, como en un taller de orfebrería. A pesar de ello, no perteneció al elenco oficial del *boom* porque, además del enorme contraste con las otras tres novelas del peruano en los sesenta, que sí respondían a lo que, canónicamente, exigía la estética del momento (novelas totales, descubrimiento de identidades nacionales,

etc.), su publicación tuvo lugar en el año de 1967, en el que ocurrieron tantos sucesos importantes, que no dejaron ver, con su espesura, el fondo henchido de tesoros. 1967 es un año mágico para Mario Vargas Llosa y para todo el boom. El peruano va recogiendo numerosos frutos de su trabajo incansable desde que se instaló en París a comienzos de los sesenta. Con *La ciudad y los perros* ganó varios premios de mucho prestigio, que lo hicieron visible en el mapa literario de la lengua española, y *La casa verde* significó una consagración casi definitiva de una carrera que no había hecho más que empezar. En dos años, 1966 y 1967, Vargas Llosa recibe cuatro premios por esa novela: el de la Crítica Española, el de la Crítica de Narrativa (también en España), el Nacional de Perú y el Rómulo Gallegos. Este último, en julio de 1967, aderezado con una maraña de circunstancias que desembocaron en un acontecimiento de masas, ya que coincidió con la celebración del XIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana en Caracas, y también con el primer encuentro de los dos grandes del boom (Mario y Gabo) que cristalizaría en una amistad muy profunda, que duró diez intensos años. Al mes siguiente, los dos amigos volvieron a encontrarse en Bogotá, donde hubo asimismo encuentros multitudinarios con los escritores, e incluso dificultades de espacio para celebrar algunos de esos eventos, por el excesivo número de personas que deseaban escucharlos. Y en septiembre, para terminar el ciclo, todo culminó en las entrevistas multitudinarias de Lima, bajo la batuta de José Miguel Oviedo, con los mismos protagonistas, en unas jornadas que, cincuenta años después, todavía se recuerdan en la capital peruana. Por si todas esas circunstancias fueran pocas, García Márquez publicó por aquellos

días *Cien años de soledad* su segundo hijo, Gonzalo. En ese contexto, no resulta sorprendente que *Los cachorros* pasara a ser publicada por primera vez, de los dos grandes, junto al éxito de sus publicaciones. La novela de *Cien años de soledad* es la gran celebridad de la noche americana de los años sesenta, y en la canonización de los escritores de esa época, como las que se establecieron en ese año, que tuvieron como protagonistas a autores anteriores, como *Rayuela*, *La casa de los espíritus*, *de las Luces*, *Sobre héroes y tumbas*, las mismas fechas tendrían que haberse cumplido, y también difundidas por los editores de Guillermo Cabrera Infante, *sagrada*, de Carlos Fuentes, *El amor en los tiempos del cólera*, de Gabriel García Márquez, *modelo para armar*, de Juan Carlos Onetti, *de Jorge Edwards*, *Este es el fin*, de José Donoso, etc.

Todo ello no hizo sino confirmar el éxito de *Los cachorros*, pero sí que el paso del tiempo no solo con el paso del tiempo, sino nada más ser publicada, sino la discusión en la crítica del libro, en todo género que, en cualquier caso, con el suficiente interés que los editores de la época (además de los editores de la época del todavía joven maestro de la literatura americana de los sesenta” (

... lugar en el año de 1967, en el que
... importantes, que no dejaron ver,
... rechecho de tesoros. 1967 es un
... Vargas Llosa y para todo el boom.
... numerosos frutos de su trabajo
... en París a comienzos de los
... los perros ganó varios premios de
... visible en el mapa literario
... *La casa verde* significó una con-
... de una carrera que no había hecho
... años, 1966 y 1967, Vargas Llosa
... esa novela: el de la Crítica Espa-
... Narrativa (también en España), el
... Amulo Gallegos. Este último, en
... con una maraña de circunstancias
... acontecimiento de masas, ya que
... del XIII Congreso del Institu-
... tura Iberoamericana en Caracas,
... encuentro de los dos grandes del
... se cristalizaría en una amistad muy
... intensos años. Al mes siguiente, los
... encontrarse en Bogotá, donde hubo
... multitudinarios con los escritores, e
... espacio para celebrar algunos de esos
... número de personas que deseaban
... mbre, para terminar el ciclo, todo
... multitudinarias de Lima, bajo la
... viedo, con los mismos protagonis-
... cincuenta años después, todavía
... peruana. Por si todas esas circuns-
... cía Márquez publicó por aquellos

días *Cien años de soledad*, y Mario Vargas Llosa tuvo a su segundo hijo, Gonzalo (Esteban y Gallego, 2011, 59-99). En ese contexto, no resulta extraño que la publicación de *Los cachorros* pasara desapercibida. La coincidencia, por primera vez, de los dos autores, en numerosas actividades, junto al éxito de sus publicaciones "mayores", sobre todo la de *Cien años de soledad*, que convirtió a su mentor en una celebridad de la noche a la mañana, dirigió unas pautas culturales en los años siguientes que se basaba precisamente en la canonización de un modelo literario de novelas totales, como las que se estaban premiando y vendiendo en ese año, que tuvieron como precursoras a las publicadas años antes, como *Rayuela*, *La muerte de Artemio Cruz*, *El Siglo de las Luces*, *Sobre héroes y tumbas*, etc., y que por esas mismas fechas tendrían réplicas con novelas muy notables y también difundidas masivamente como *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante, *Cambio de piel* y *Zona sagrada*, de Carlos Fuentes, *Paradiso*, de José Lezama, *62, modelo para armar*, de Julio Cortázar, *El peso de la noche*, de Jorge Edwards, *Este domingo* y *El lugar sin límites*, de José Donoso, etc.

Todo ello no hizo desmerecer los logros literarios de *Los cachorros*, pero sí la colocó en un limbo molesto, que solo con el paso del tiempo ha desaparecido. Es cierto que, nada más ser publicada, en Barcelona, tuvo cierta repercusión en la crítica del momento, con "interpretaciones de todo género que, en cualquier caso, venían a marcar el creciente interés que los especialistas, y el público en general (además de los editores), mostraban por el trabajo literario del todavía joven maestro del boom de la novela latinoamericana de los sesenta" (Armas Marcelo, 2002, 61-62). Hoy

día no puede decirse que sea una "obra menor", sino que hay que estudiarla en el contexto de las novelas del peruano de los años sesenta y setenta, signadas por la ansiedad de la experimentación, por la necesidad de ofrecer a los lectores un nuevo universo que no tuviera tanto que ver con el contenido como con el estilo y las técnicas narrativas, una nota que tendría su culminación en 1981 con *La guerra del fin del mundo*, y que poco a poco iría suavizándose, sobre todo en los últimos veinte años.

Por otro lado, con la perspectiva que da el paso de las décadas, es sencillo descubrir que los cuentos de 1959 y la novela corta del peruano sirvieron como antecedente, como precalentamiento para la construcción de sus obras maestras.¹ Sin el aprendizaje de las aventuras de los muchachos de *Los jefes* no se entiende *La ciudad y los perros*, y sin las audacias técnicas de *Los cachorros* y su visión crítica de la sociedad limeña, no es fácil llegar a un resultado tan intenso y perfecto como el de *Conversación en La Catedral*. Efraín Kristal asegura, sobre *Los cachorros*: "This novella whose theme is related to *Conversation in the Cathedral* (1969) is recognized by literary critics as artistically superior to the other stories" (Kristal, 1998, 31). Muchos de los elementos técnicos y narrativos que tendrán una presencia plena en obras mayores, están incoados en los cuentos, en la primera novela y en la *nouvelle*. El espacio, por ejemplo, tiende a ser

¹ En una entrevista de Leandro Pérez Miguel en *El País*, el 11 de agosto de 1999, Mario Vargas Llosa reconocía: "*Los jefes* es un pequeño microcosmos de lo que vendrían a ser el resto de mis libros." Cuarenta años después de la publicación del libro de cuentos, su autor reconoce la importancia anticipatoria de sus relatos. Precisamente ese año se publicó una edición especial de *Los jefes/Los cachorros*, a cargo de *El Mundo* (España), dentro de la colección "Las 100 joyas del milenio".

reducido y opresivo, un
a un mundo superior y
un universo desordenad
Ese espacio, además, c
y definidor de la novel
ámbito de desmitificaci
no aceptada sustituye
vadora— búsqueda de la
vistas.

Los personajes, po
brio del ambiente por la
separa radicalmente la
espacio exterior les obli
acomodación a las norm
cidad. Sin embargo, en
cara más sincera, la ver
que choca con la otra su
sión insoportable. Si es
de niños que aparecen
cachorros esa ambival
al máximo, llevando al
que termina en el desq
Como bien señalaba Pr
por la mentira y la ment
solemnidad del rito: los
mediante etiquetas ling
sagrado dentro de su r
prestigio objetivable en
adolescente y superpon
tencia (debilidad, temo
(Promis, 1982, 72).

... sea una "obra menor", sino que
... contexto de las novelas del peruano
... enta, signadas por la ansiedad de la
... necesidad de ofrecer a los lectores
... tuviera tanto que ver con el con-
... y las técnicas narrativas, una nota
... ón en 1981 con *La guerra del fin*
... poco iría suavizándose, sobre todo

... perspectiva que da el paso de las
... decir que los cuentos de 1959 y la
... sirvieron como antecedente, como
... construcción de sus obras maes-
... de las aventuras de los muchachos
... de *La ciudad y los perros*, y sin las
... cachorros y su visión crítica de la
... cil llegar a un resultado tan intenso
... conversación en *La Catedral*. Efraín
... cachorros: "This novella whose
... conversation in the Cathedral (1969) is
... tics as artistically superior to the
... 98, 31). Muchos de los elementos
... tendrán una presencia plena en
... ados en los cuentos, en la primera
... el espacio, por ejemplo, tiende a ser

... andro Pérez Miguel en *El País*, el 11 de
... Llosa reconocía: "*Los jefes* es un pequeño
... a ser el resto de mis libros." Cuarenta años
... bro de cuentos, su autor reconoce la impor-
... tas. Precisamente ese año se publicó una
... cachorros, a cargo de *El Mundo* (España),
... joyas del milenio".

reducido y opresivo, un microcosmos que hace referencia a un mundo superior y lo acota en síntesis, y que describe un universo desordenado o carente de equilibrio o armonía. Ese espacio, además, deja de tener el sentido sacralizado y definidor de la novelística anterior, y se convierte en un ámbito de desmitificaciones continuas, donde la frustración no aceptada sustituye a la exitosa —o, al menos, grave y salvadora— búsqueda de la identidad de las novelas mundonovistas.

Los personajes, por otro lado, participan del desequilibrio del ambiente por la esquizofrenia y la ambigüedad que separa radicalmente las actitudes privadas y públicas. El espacio exterior les obliga a ofrecer una máscara, fruto de la acomodación a las normas sociales, que impiden la autenticidad. Sin embargo, en un nivel personal e íntimo, aflora la cara más sincera, la verdad de las existencias individuales, que choca con la otra superficie, resbaladiza, y crea una tensión insoportable. Si eso ocurre con las pequeñas historias de niños que aparecen en *Los jefes*, en la novela corta *Los cachorros* esa ambivalencia y esquizofrenia se intensifica al máximo, llevando al protagonista a una vida imposible que termina en el desquiciamiento y la muerte prematura. Como bien señalaba Promis, "la verdad queda encubierta por la mentira y la mentira asume el prestigio de aquella o la solemnidad del rito: los adolescentes se comunican entre sí mediante etiquetas lingüísticas y actitudes mímicas de valor sagrado dentro de su reducida colectividad; convierten el prestigio objetivable en el máximo valor de su axiología adolescente y superponen a las verdades reales de su existencia (debilidad, temor, soledad) las verdades exigidas" (Promis, 1982, 72).

En ese sentido, el lector puede recibir dos tipos de estímulos: los de la mentira pública o los de la verdad privada. Esta última es la que carga con toda la responsabilidad de la crítica, algo que se produce de un modo muy sutil en las obras cortas, y de una forma abierta y singular en las novelas de gran calado. Y de este esquema nacen muchos de los problemas que se plantean sucintamente en los primeros textos del peruano, y de un modo más elaborado en las novelas posteriores. Promis da cuenta de algunos de ellos. En primer lugar, el machismo, por el que los protagonistas luchan entre ellos por el predominio y el poder (véase la rivalidad de Cuéllar con sus compañeros por la circunstancia trágica que le envuelve, y sobre todo el conflicto final con Cachito, que le arrebató a Teresita); en segundo lugar, dos fuerzas antagónicas, pero igualmente decisivas en el curso de los acontecimientos: la violencia y la precariedad. El machismo conduce a esas dos variantes, e impregna la actividad de niños, adolescentes y adultos, que disimulan con la imposición violenta de sus criterios vitales la falta de recursos existenciales y las insuficiencias emocionales. En tercer lugar, y al hilo de las carencias, el sentimiento de solidaridad y el deseo de entablar comunicación con el otro, generalmente en grupos reducidos sobre los que se establece una relación de camaradería, organización jerárquica o esquema social en ciernes (Promis, 1982, 72-75).

Hay, por último, un aspecto a través del cual las obras cortas anuncian ambiciones ulteriores, y dejan al lector con ganas de saber más: el alcance crítico. Se atisba aquí lo que en las novelas de madurez será una de las grandes enseñanzas de Vargas Llosa: la maestría para mostrar lo sórdido, la corrupción, la violencia, los desajustes sociales, las mal-

dades del ser humano que, lejos de absorber sus consecuencias negativas, la obra como cuando el lector cierra por el envoltorio, por el mago de la pluma ha soltado hasta el último nari que se desparran incluidas las novelas *mo* (2000), *Travesuras discreto* (2013). Su apenas reparamos en a sión a las dictaduras (o deseamos que la historia dades, crueldades y artes. No en vano, el m vez leída la novela: "Es La técnica consigue dis con nitidez. Mejor que obra de Vargas Llosa h pero la ficción que la p en un solo registro soc narrativa, una distribuc sión. Pero así como la de la sociedad y se co sin desenlace, pienso c eficacia una forma de c

Pero el efecto fin peruano esclarecen, no te. De hecho, uno de lo

... puede recibir dos tipos de estí-
... pública o los de la verdad privada.
... carga con toda la responsabilidad de
... produce de un modo muy sutil en las
... forma abierta y singular en las nove-
... de este esquema nacen muchos de
... plantean sucintamente en los prime-
... de un modo más elaborado en las
... mis da cuenta de algunos de ellos.
... mismo, por el que los protagonistas
... el predominio y el poder (véase la
... sus compañeros por la circunstan-
... tive, y sobre todo el conflicto final
... ebata a Teresita); en segundo lugar,
... s, pero igualmente decisivas en el
... entos: la violencia y la precariedad.
... a esas dos variantes, e impregna la
... lescentes y adultos, que disimulan
... ta de sus criterios vitales la falta
... s y las insuficiencias emocionales.
... de las carencias, el sentimiento de
... e entablar comunicación con el otro,
... reducidos sobre los que se estable-
... aradería, organización jerárquica o
... es (Promis, 1982, 72-75).

... aspecto a través del cual las obras
... nes ulteriores, y dejan al lector con
... lance crítico. Se atisba aquí lo que
... vez será una de las grandes enseñan-
... maestría para mostrar lo sórdido,
... cia, los desajustes sociales, las mal-

dades del ser humano en sociedad, mediante unas técnicas que, lejos de absorber nuestra capacidad emocional hacia sus consecuencias negativas, nos conducen hacia la admiración de la obra como conjunto de perfecta factura. Es decir, cuando el lector cierra el libro, se encuentra hipnotizado por el envoltorio, por la cantidad de recursos con los que el mago de la pluma ha conquistado su atención y no la ha soltado hasta el último punto. Una capacidad extraordinaria que se desparrama por toda su producción literaria, incluidas las novelas más recientes, como *La fiesta del Chivo* (2000), *Travesuras de la niña mala* (2006) o *El héroe discreto* (2013). Su poder de seducción es tan elevado, que apenas reparamos en el enorme contenido crítico, en alusión a las dictaduras (en el caso de *La fiesta del Chivo*), y deseamos que la historia continúe con el inventario de maldades, crueldades y arbitrariedades de Trujillo y sus secuaces. No en vano, el mismo García Márquez exclamó, una vez leída la novela: “Eso no se le hace a un viejo como yo”. La técnica consigue disfrazar lo que, por otro lado, aparece con nitidez. Mejor que nadie lo ha visto Julio Ortega: “En la obra de Vargas Llosa hay una evidente información crítica, pero la ficción que la pone en movimiento no se consume en un solo registro social. Es asimismo evidente la eficacia narrativa, una distribución formal hecha con rigor y precisión. Pero así como la crítica trasciende el plano referencial de la sociedad y se configura a sí misma como negación sin desenlace, pienso que la elaboración técnica hace de la eficacia una forma de disfrazamiento” (Ortega, 1974, 1).

... Pero el efecto final no es disuasorio. Las obras del peruano esclarecen, no ciegan. La seducción tiene un límite. De hecho, uno de los aspectos que más han sido tratados

por los especialistas en su obra, es precisamente el de la fuerza de su crítica, y el desenmascaramiento de los comportamientos corruptos y desubicados de los agentes sociales. Cierto es que el lector queda subyugado por el discurso, y tiende a recordar emocionalmente el placer de la lectura más que las consecuencias de las maldades que se describen, como afirma Ortega:

No es una paradoja que el rigor formal funcione en Vargas Llosa también como un "encubrimiento": la claridad puede ser un espectro del doblaje, que no evidencia así su raíz; o más bien: esa raíz solo puede manifestarse encubriéndose, porque su naturaleza controvertible es una confluencia de tensiones, y la lucidez es su exorcismo y su máscara a un tiempo. No en vano la forma seduce aquí al lector; lo atrae con la pasión de su rigor, que se organiza como una estrategia. Al final de la novela, el lector confirma esa estrategia. "Una buena novela", suele afirmar; el encubrimiento se ha producido; "la existencia es intolerable", tendría que haber afirmado (Ortega, 1974, 1).

Ahora bien, a pesar de la habilidad para atraer y conducir al lector sobre la base de las caricias técnicas y narrativas, nadie puede negar que el propósito connotativo, comprometido y crítico se cumple a la perfección. Por más que se produzca el suspense, se esconda un dato relevante y se escamotee la información necesaria para el esclarecimiento de los hechos, las obras de Vargas Llosa llegan al meollo. No son meros experimentos estéticos o audacias creativas, porque la literatura, para el joven escritor que quiere serlo sin condiciones, significa a la vez compromiso. La carga crítica se explicita, entonces, en la idea de que la sociedad, estructurada alrededor de sus convenciones y esquemas

rígidos, expulsa como sobran, que no les son útiles los roles que ella no de los roles que ella buenos. El más importante a sí misma, simboliza en el accidente y sus consecuencias lo ha visto Efraín Kristal the exclusion of individuals (Kristal, 1998, 31). Elta, gira, como en todas sesenta hasta *Conversaciones* "inclusion or exclusion" chies that either defend it in vain" (Kristal, 1998) relacionado esta crítica mantener ese orden es con un modelo de masculinidad de ella. En la sociedad de mujeres representan ideologías antagonistas. Mientras la maternidad, la debilidad y encarnar la fuerza física y la obediencia al Estado, el alcance crítico es técnico y experimental, de Vargas Llosa, que como Omaña opina que en sustanciales con las etapas de posiciones ideológicas de los setenta. La sociedad estamentos se afanan en

su obra, es precisamente el de la
desenmascaramiento de los com-
y desubicados de los agentes socia-
queda subyugado por el discurso,
cionalmente el placer de la lectura
de las maldades que se descri-

eradoja que el rigor formal funcione en
como un "encubrimiento": la claridad
del doblaje, que no evidencia así su
a más solo puede manifestarse encubrién-
turaaleza controvertible es una confluencia
acidez es su exorcismo y su máscara a un
a la forma seduce aquí al lector; lo atrae
rigor, que se organiza como una estrate-
novela, el lector confirma esa estrategia.
7, suele afirmar; el encubrimiento se ha
tencia es intolerable", tendría que haber
(1974, 1).

ar de la habilidad para atraer y con-
base de las caricias técnicas y narra-
r que el propósito connotativo, com-
cumple a la perfección. Por más que
e, se esconda un dato relevante y se
ón necesaria para el esclarecimiento
de Vargas Llosa llegan al meollo.
entos estéticos o audacias creativas,
ra el joven escritor que quiere serlo
ca a la vez compromiso. La carga
nces, en la idea de que la sociedad,
de sus convenciones y esquemas

rígidos, expulsa como si fueran residuos a aquellos que les
sobran, que no les son útiles, que no se identifican con algu-
no de los roles que ella adjudica, dictamina y juzga como
buenos. El más importante de esos papeles es el de reproducir
a sí misma, simbolizado precisamente, en este texto, en el
accidente y sus consecuencias marginalizadoras. Así lo ha visto
Efraín Kristal, al sugerir que "The Cubs explores the exclusion
of individuals useless to social reproduction" (Kristal, 1998, 31).
El destino de Cuéllar, el protagonista, gira, como en todas
las narraciones del peruano en los sesenta hasta *Conversación
en la Catedral*, alrededor de la "inclusion or exclusion from the
groups and social hierarchies that either defend the existing
order or rebel against it in vain" (Kristal, 1998, 32). Hay algunos
autores que han relacionado esta crítica a los estamentos que
trabajan por mantener ese orden establecido (militares, eclesiás-
ticos), con un modelo de masculinidad y los valores que derivan
de ella. En la sociedad que se describe, "los hombres y las
mujeres representan ideales distintos y, en cierto sentido, anta-
gonistas. Mientras las mujeres son el emblema de lo maternal,
la debilidad y la sensibilidad, los varones deben encarnar la
fuerza física y la dureza emocional, la disciplina y la obediencia
al Estado" (Nettel, 2011, 80). En general, el alcance crítico es
el principal esfuerzo, junto con el técnico y experimental, de
la primera etapa de la narrativa de Vargas Llosa, que culmina
en *Conversación...* Balmiro Omaña opina que en esta primera
época hay diferencias sustanciales con las etapas posteriores,
debido al cambio de posiciones ideológicas en el peruano durante
la década de los setenta. La sociedad ordena el mundo, algunos
estamentos se afanan en reproducir esquemas de compor-

tamiento convencional, pero los protagonistas se oponen constantemente a esas involuciones. En las primeras novelas predominan “mundos caóticos, corrompidos, inmorales, falsos, aniquilantes; mundos que no ofrecen solución ni esperanza; mundos que son reflejos de segmentos de la realidad latinoamericana, concebida y expresada así también en artículos y declaraciones de prensa que manifiestan su preocupación por los problemas que atosigan esa realidad” (Omaña, 1987, 141). No obstante, hay alguna diferencia entre los discursos narrativos de esa época y los ensayísticos o de prosa no narrativa. El modo de hacer crítica, en las novelas, es siempre, por así decirlo, aristotélico, en la medida en que exhibe con detalles y sin la intermediación de imágenes o símbolos el mal o los males que aquejan a la sociedad. Aristóteles se pregunta, en la *Poética*, cómo puede, un recuento de males a través del arte, manifestar la belleza o generar placer, ya que esos son los compromisos básicos de la literatura y las artes. Y se responde el estagirita que eso es debido a que el aspecto penoso del objeto imitado es de menor intensidad que el placer de contemplar la imitación (Esteban y Chaichío, 2003, 9). Además, cuanto mejor imitado sea el objeto, más placer producirá la contemplación. Evidenciar la maldad, el sufrimiento, la corrupción, la inmoralidad, etc., no es óbice para recibir el placer anejo a la contemplación del arte, porque existe la *catarsis*, que proporciona una distancia entre la obra y el consumidor de arte. Por ello mismo, es muy oportuno, para regenerar las sociedades y elevar su categoría moral, que la literatura describa los aspectos negativos de la actuación humana, porque de esa contemplación se pueden recibir enseñanzas útiles para el comportamiento ético, concluye Aristóteles.

Sin embargo, en combina la denuncia p de entender la relación ateniense, hay dos pers siderar el arte: por los por su influencia en la caso, Platón piensa qu los de conducta que se el hombre honesto. As literatura que imite los la vida humana, porqu que el consumidor de la literatura debe ser s que imite la conducta ca consignas y ejemplo bien y evitar el mal, p chamente ligada a la bo En muchos textos teorí Llosa en los años oché bras son hechos), el em la posibilidad de una s del marxismo teórico, y optimista que en las publica *Los cachorros*, curso *La literatura es f ga del Premio Rómulo*

Pero dentro d a todos nuestros p justicia social, y Ar del imperio que la las fuerzas que hoy

pero los protagonistas se oponen a las evaluaciones. En las primeras novelas caóticos, corrompidos, inmorales, mundos que no ofrecen solución ni son reflejos de segmentos de la realidad concebida y expresada así también en las columnas de prensa que manifiestan sus problemas que atosigan esa realidad” No obstante, hay alguna diferencia entre los críticos de esa época y los ensayistas de la actualidad. El modo de hacer crítica, en el primer caso, por así decirlo, aristotélico, en la actualidad, por así decirlo, en la actualidad, con detalles y sin la intermediación del mal o los males que aquejan a la humanidad, se pregunta, en la *Poética*, cómo se puede, a través del arte, manifestar la belleza, ya que esos son los compromisos de la literatura y las artes. Y se responde el estagirita que el aspecto penoso del objeto de la crítica, la miseria que el placer de contemplar el arte, (Chaichío, 2003, 9). Además, cuanto más doloroso el objeto, más placer producirá la contemplación del arte, el sufrimiento, la corrupción, no es óbice para recibir el placer del arte, porque existe la *catarsis*, la purificación que se pueden recibir enseñanzas de la obra, es muy oportuno, para regenerar la categoría moral, que la literatura, los aspectos negativos de la actuación humana, en la obra se pueden recibir enseñanzas de la obra, es muy oportuno, para regenerar la categoría moral, que la literatura,

Sin embargo, en la prosa no narrativa, Vargas Llosa combina la denuncia por evidencia con el modo platónico de entender la relación entre el arte y la moralidad. Para el ateniense, hay dos perspectivas desde las que se puede considerar el arte: por los efectos que produce en el hombre y por su influencia en la vida de las personas. En el segundo caso, Platón piensa que el arte solo debe producir modelos de conducta que sean aceptables para ser imitados por el hombre honesto. Así, se debe excluir cualquier tipo de literatura que imite los aspectos negativos y perniciosos de la vida humana, porque pueden constituir un mal ejemplo que el consumidor de arte sea capaz de repetir. Por tanto, la literatura debe ser siempre afirmativa, llena de valores, que imite la conducta de los dioses y los héroes, y ofrezca consignas y ejemplos que animen al hombre a hacer el bien y evitar el mal, porque la belleza se encuentra estrechamente ligada a la bondad (Esteban y Chaichío, 2003, 8). En muchos textos teóricos, artículos y discursos de Vargas Llosa en los años ochenta, el idealismo sartreano (las palabras son hechos), el empuje de la juventud y la creencia en la posibilidad de una sociedad mejor, desde la perspectiva del marxismo teórico, le llevan a ser mucho más positivo y optimista que en las novelas. En el mismo año en el que publica *Los cachorros*, el joven esperanzado escribe su discurso *La literatura es fuego*, para leerlo en el acto de entrega del Premio Rómulo Gallegos, y asegura:

Pero dentro de diez... o cincuenta años habrá llegado a todos nuestros países, como ahora a Cuba, la hora de la justicia social, y América Latina entera se habrá emancipado del imperio que la saquea, de las castas que la explotan, de las fuerzas que hoy la ofenden y reprimen. Yo quiero que esa

hora llegue cuanto antes y que América Latina ingrese de una vez por todas en la dignidad y en la vida moderna, que el socialismo nos libre de nuestro anacronismo y nuestro horror. (Vargas Llosa, 1967b, 95)

II. UN DOBLE COMPROMISO: LA VIDA Y EL ARTE

Al calor de la huella militante de Sartre y su voluntarismo existencialista, el joven escritor de mitad de los sesenta creyó a pie juntillas que la vocación de narrador era, además de una predisposición, una voluntad individual que decide sobre su futuro, una elección de un ser que es *pura posibilidad*. Desde luego, la inclinación a fantasear había sido nota peculiar de su formación en la infancia, pero en el momento de la iniciación a la escritura debería poner esfuerzo, y tratar de omitir todo lo que no fuera derecho al cumplimiento de su vocación. En el origen de todo ello hay una evidente tendencia a la crítica, la rebeldía y el compromiso con unos valores. En el libro *Cartas a un joven novelista* (1997), responde así a la pregunta sobre el punto de partida de la vocación de escritor:

Creo que la respuesta es: la rebeldía. Estoy convencido de que quien se abandona a la elucubración de vidas distintas a aquella que vive en la realidad manifiesta de esta indirecta manera su rechazo y crítica de la vida tal como es, del mundo real, y su deseo de sustituirlos por aquellos que fabrica con su imaginación y sus deseos [...]. Quien se rebela contra la realidad valiéndose del artificio de crear otra vida y otras gentes puede hacerlo impulsado por sinnúmero de razones. Altruistas o innobles, generosas o mezquinas, complejas o banales. La índole de este cuestionamiento esencial de la realidad real que, a mi juicio, late en el fondo de toda vocación

de escritor de historia que ese rechazo sea socialismo por esa operación del mundo el sutil y efímero de

El joven peruano era da de la "solitaria", esa le exige la entrega total. Mario vive para ella. Ca mina a satisfacer las ne grafía que escribe J. J. A hace hincapié, en multir escribir del peruano, su la intensidad de su traba de ir apartando de su vi minado a realizar su ob en ese sentido, desde la hasta *Los cachorros*, ca el proceso de escritura por la dedicación, sino de su vida, las necesida de su matrimonio adole becas, viajes, cambios etc. Ahora bien, cuando vida ha cambiado. En 19 ha ganado varios premios y dos años más tarde se *La casa verde*. Divorciado casado de nuevo, esta v gado. París es una fiesta y día, ahora que econó

que América Latina ingrese de una
dignidad y en la vida moderna, que el
nuestro anacronismo y nuestro horror.

LA VIDA Y EL ARTE

El militante de Sartre y su voluntarismo
escritor de mitad de los sesenta
la vocación de narrador era, además
una voluntad individual que decide
de un ser que es *pura posibilidad*
a fantasear había sido nota
en la infancia, pero en el momento
de escritura debería poner esfuerzo, y tra-
je no fuera derecho al cumplimiento
origen de todo ello hay una evidente
rebeldía y el compromiso con unos
Armas a un joven novelista (1997), res-
ta sobre el punto de partida de la voca-

respuesta es: la rebeldía. Estoy convencido
condona a la elucubración de vidas distintas
en la realidad manifiesta de esta indirecta
y crítica de la vida tal como es, del mundo
y sustituirlos por aquellos que fabrica con
sus deseos [...]. Quien se rebela contra la
de del artificio de crear otra vida y otras
lo impulsado por sinnúmero de razones,
es, generosas o mezquinas, complejas o
de este cuestionamiento esencial de la rea-
juicio, late en el fondo de toda vocación

de escritor de historias no importa nada. Lo que importa es
que ese rechazo sea tan radical como para alimentar el entu-
siasmo por esa operación que consiste en reemplazar iluso-
riamente el mundo concreto y objetivo de la vida vivida por
el sutil y efímero de la ficción (Vargas Llosa, 1997, 11-12).

El joven peruano enseguida comienza a sentir la llama-
da de la "solitaria", esa tenia que se introduce en su cuerpo y
le exige la entrega total a su alimentación. Desde entonces,
Mario vive para ella. Cada movimiento de su vida se enca-
mina a satisfacer las necesidades de la intrusa. En la bio-
grafía que escribe J. J. Armas Marcelo sobre Vargas Llosa
hace hincapié, en multitud de ocasiones, en la necesidad de
escribir del peruano, su disciplina, sus horarios espartanos,
la intensidad de su trabajo, y la decisión, desde muy joven,
de ir apartando de su vida todo aquello que no fuera enca-
minado a realizar su obra. De hecho, hay una evolución,
en ese sentido, desde la confección de sus primeras piezas
hasta *Los cachorros*, casi diez años más tarde. Es cierto que
el proceso de escritura de sus cuentos fue largo, pero no
por la dedicación, sino por la inexperiencia, las vicisitudes
de su vida, las necesidades económicas, las circunstancias
de su matrimonio adolescente, los estudios universitarios,
becas, viajes, cambios de domicilio, problemas familiares,
etc. Ahora bien, cuando escribe y publica *Los cachorros*, su
vida ha cambiado. En 1963 ha publicado su primera novela,
ha ganado varios premios, ha vendido miles de ejemplares,
y dos años más tarde se ha repetido la misma situación con
La casa verde. Divorciado no sin sobresaltos continuos, y
casado de nuevo, esta vez su situación personal se ha sose-
gado. París es una fiesta, y se zambulle en la escritura noche
y día, ahora que económicamente las cosas van mejor. Lle-

gan las invitaciones, conferencias, congresos, jurados de premios, reuniones del PEN Club, etc. Es la época en que escribe *Los cachorros* y *Conversación en La Catedral*. Esta obra y *La casa verde* son de largo aliento: extensas, complicadas, ambiciosas. Sin embargo, *Los cachorros* parece un experimento liviano. Nada más lejos de eso. Para Mario, esa obra fue la más costosa, la más difícil de terminar, de elaborar. Comparándola con los cuentos del 59, afirma:

Pero este relato no es pecado de juventud, sino algo que escribí de adulto, en 1965, en París. Digo escribí y mejor sería decir reescribí, porque hice por lo menos una docena de versiones de la historia, que nunca salía. Me rondaba la cabeza desde que leí, en un diario, que un perro había emasculado a un recién nacido, en un pueblecito de los Andes. Desde entonces, soñaba con un relato sobre esta curiosa herida que, a diferencia de las otras, el tiempo iría abriendo en vez de cerrar. A la vez, le daba vueltas a una novela corta sobre un "barrio": su personalidad, sus mitos, su liturgia. Cuando decidí fundir los dos proyectos, comenzaron los problemas. ¿Quién iba a narrar la historia del niño mutilado? El "barrio". ¿Cómo conseguir que el narrador colectivo no borrara a las diversas bocas que hablaban por la suya? A fuerza de romper papeles, poco a poco fue perfilándose esa voz plural que se deshace en voces individuales y se rehace de nuevo en una que expresa a todo el grupo. Quería que *Los cachorros* fuese una historia más cantada que contada y, por eso, cada sílaba está elegida tanto por razones musicales como narrativas; no sé por qué, sentía que, en este caso, la verosimilitud dependía de que el lector tuviera la impresión de estar oyendo, no leyendo: la historia debía entrarle por los oídos. Estos problemas, digamos técnicos, fueron los que me absorbieron. Mi sorpresa fue la variedad de interpretaciones que merecerían las desventuras de Pichula Cuéllar: parábola sobre la

impotencia de una
mundo subdesarrolla
los jóvenes por la cu
propia ineptitud de n
ser cierta. Una cosa
este quehacer nunca
mentira y la mentira
Lo seguro es que la
bien los crea- y que
aptas para la infelic
vivir y no la cambian

Es interesante obse
rio del joven escritor no
el sentido vocacional y
que en los años sesenta
ímpetu y entrega a cien
algo que puede corrob
sus obras coetáneas. Y
la revolución cubana, f
embargo, ese compromi
so sus criterios al dese
por cien. Quizá por eso
te elaboradas, con un rig
en parte, vocacionales, y
responsable. Llama la a
separar un aspecto viver
inviolable, dedicado, en
pueden inmiscuirse has

² Estas palabras aparece
Seix Barral en 1980 de las de
cachorros, en forma de prólog
en la página web <http://www.g>

ferencias, congresos, jurados de PEN Club, etc. Es la época en que *Conversación en La Catedral*. Esta de largo aliento: extensas, común embargo, *Los cachorros* parece Nada más lejos de eso. Para Mario, más difícil de terminar, de con los cuentos del 59, afirma:

no es pecado de juventud, sino algo en 1965, en París. Digo escribí y mejor porque hice por lo menos una docena de que nunca salía. Me rondaba la cabeza un diario, que un perro había emasculado, en un pueblecito de los Andes. Descon un relato sobre esta curiosa herida las otras, el tiempo iría abriendo en vez daba vueltas a una novela corta sobrealidad, sus mitos, su liturgia. Cuando proyectos, comenzaron los problemas. historia del niño mutilado? El "barrio". el narrador colectivo no borrara a las ablaban por la suya? A fuerza de romper fue perfilándose esa voz plural que se individuales y se rehace de nuevo en una grupo. Quería que *Los cachorros* fuese cada que contada y, por eso, cada sílaba razones musicales como narrativas; no en este caso, la verosimilitud dependiera la impresión de estar oyendo, no debía entrarle por los oídos. Estos pronicos, fueron los que me absorbieron. ariedad de interpretaciones que merecidos de Pichula Cuéllar: parábola sobre la

impotencia de una clase social, castración del artista en el mundo subdesarrollado, paráfrasis de la afasia provocada en los jóvenes por la cultura de la tira cómica, metáfora de mi propia ineptitud de narrador. ¿Por qué no? Cualquiera puede ser cierta. Una cosa que he aprendido escribiendo, es que en este quehacer nunca nada está del todo claro: la verdad es mentira y la mentira verdad y nadie sabe para quién trabaja. Lo seguro es que la literatura no resuelve problemas —más bien los crea— y que en vez de felices hace a las gentes más aptas para la infelicidad. Así y todo, ella es mi manera de vivir y no la cambiaría por otra.²

Es interesante observar cómo el espíritu revolucionario del joven escritor no le hace perder en ningún momento el sentido vocacional y estético de la literatura. Sabemos que en los años sesenta, Mario Vargas Llosa se acercó con ímpetu y entrega a ciertos ideales políticos de izquierda, algo que puede corroborarse en cierto sesgo crítico de sus obras coetáneas. Y su colaboración, por ejemplo, con la revolución cubana, fue estrecha en aquellos años. Sin embargo, ese compromiso sincero y real, práctico, no impuso sus criterios al deseo de ser escritor de una pieza, cien por cien. Quizá por eso sus obras están tan profesionalmente elaboradas, con un rigor, una técnica y un oficio que son, en parte, vocacionales, y de otro lado, fruto de la dedicación responsable. Llama la atención la seguridad con que sabe separar un aspecto vivencial, político, de otro más personal, inviolable, dedicado, en el que los criterios ideológicos no pueden inmiscuirse hasta desdibujarlo o prostituirlo. Prue-

² Estas palabras aparecen en la edición conjunta y definitiva que hizo Seix Barral en 1980 de las dos obras cortas del peruano, *Los jefes* y *Los cachorros*, en forma de prólogo del propio autor. Puede consultarse el texto en la página web <http://www.geocities.com/boomlatino/vobra01.html>

ba de ello es, por ejemplo, la carta que en 1967, año de publicación de *Los cachorros*, envía al director de la revista *Unidad*, para matizar ciertas declaraciones que habían sido vertidas en una entrevista de Mainor Freire, bajo el seudónimo de Demetrio Manfredi. Este titula la entrevista: "Así piensa Mario Vargas Llosa: el escritor debe sentirse solidario con los desposeídos y amar la revolución por sobre todas las cosas", y el escritor discrepa y aclara:

Me atribuye una frase que yo no dije y que, por lo demás, contradice algo que creo. Pienso, sí, que el escritor debe sentirse solidario con las víctimas de una sociedad, pero, si es escritor profundamente comprometido con su vocación, amará la literatura por encima de todas las cosas, tal como el auténtico revolucionario ama la revolución por encima de todo lo demás. De otro lado, siento que el amigo Manfredi no incluyera, en la entrevista, una observación que le hice al indicarle que ambicionaba el socialismo para mi país: la de que el régimen socialista, cuando se instaure en el Perú, admita la libertad de prensa y la oposición política organizada. Pienso que el derecho de disentir y de oponerse al sistema no debe ser un privilegio de los escritores, sino un derecho común a todos los miembros de una sociedad (Vargas Llosa, 1983, 138).

El sentido ordenado, honesto y responsable de la actividad intelectual fue apareciendo poco a poco en el horizonte del escritor, gracias a sus lecturas de juventud: las literarias y las filosóficas. Durante los años que escribía los cuentos, apenas se reunía con el grueso de la generación del 50 (Ribeyro, Zavaleta, Congrains, etc.), pero tuvo estrecha amistad con tres de ellos: Sebastián Salazar Bondy, Luis Loayza y Abelardo Oquendo. Juntos, protagonizaban uno

de los mejores foros del Perú, que sacudían el ambiente de la literatura peruana anclado en una tradición conservadora. Ellos conocían perfiles europeos y norteamericanos, nueva savia en las tertulias y tenían un espíritu crítico que se proyectaba en la obra de los escritores del país. Puede decirse que más influyó en el joven Salazar Bondy, quizá desde 1966, Vargas Llosa, muy elogioso, en honor de sus mentores literarios. Pero lo elogia por la condición de que ser escritor es estar comprometido. Qué valor tienen las palabras. Lima es horrible, como dice Bondy, lo es entre otros por no aceptar que el intelectual sea más vistoso y determinante cuando Mario escribe. En el mismo camino, aun a la vez, más destaca Mario de su compromiso social y político en su obra ni la mediocritad intacta la vocación, sino que, pues, sabe "diferenciar el creador de sus responsabilidades" y dona la literatura para

lo, la carta que en 1967, año de
ros, envía al director de la revista
tas declaraciones que habían sido
de Mainor Freire, bajo el seudó-
edi. Este titula la entrevista: "Así
sa: el escritor debe sentirse soli-
s y amar la revolución por sobre
tor discrepa y aclara:

frase que yo no dije y que, por lo
que creo. Pienso, sí, que el escritor
con las víctimas de una sociedad, pero,
mente comprometido con su vocación,
encima de todas las cosas, tal como
ario ama la revolución por encima de
o lado, siento que el amigo Manfredi
revista, una observación que le hice
ionaba el socialismo para mi país: la
ialista, cuando se instaure en el Perú,
rensa y la oposición política organiza-
ho de disenter y de oponerse al sistema
gio de los escritores, sino un derecho
mbros de una sociedad (Vargas Llosa,

honesto y responsable de la acti-
reciendo poco a poco en el hori-
a sus lecturas de juventud: las
Durante los años que escribía los
con el grueso de la generación del
ongrains, etc.), pero tuvo estrecha
c: Sebastián Salazar Bondy, Luis
ndo. Juntos, protagonizaban uno

de los mejores foros de discusión y de nuevas ideas en el
Perú, que sacudían el ambiente intelectual, todavía bas-
tante deudor de la literatura regionalista, de cortas miras y
anclado en una tradición cercana al realismo decimonóni-
co. Ellos conocían perfectamente las novedades, los auto-
res europeos y norteamericanos que estaban introduciendo
nueva savia en las técnicas literarias y las ideas estéticas,
y tenían un espíritu crítico, capaz de observar el estado de
postración en el que se encontraban ciertos sectores cultu-
rales del país. Puede decirse que ese triunvirato fue el que
más influyó en el joven Mario de los cincuenta, sobre todo
Salazar Bondy, quizá el líder del pequeño grupo. En abril
de 1966, Vargas Llosa publica un artículo bastante largo y
muy elogioso, en honor del que fuera su amigo y uno de
sus mentores literarios, muerto el año anterior. En ese texto,
lo elogia por la condición de marginado, en un país donde
ser escritor es estar condenado a que muy pocos entiendan
qué valor tienen las palabras y el universo de lo estético. Si
Lima es horrible, como reza el título de la obra más famosa
de Bondy, lo es entre otras cosas por su incapacidad para
aceptar que el intelectual, el poeta, deberían ocupar un lugar
más vistoso y determinante en la sociedad. Curiosamente,
cuando Mario escribe eso ya ha elegido hace tiempo ese
mismo camino, aun a costa del futuro incierto. Pero lo que
más destaca Mario de la personalidad de Bondy es el com-
promiso social y político, que no influye negativamente
en su obra ni la mediatiza, ya que Salazar sabe mantener
intacta la vocación, sin mancharla con instrumentalizacio-
nes, sabe "diferenciar perfectamente sus obligaciones de
creador de sus responsabilidades de ciudadano", y no aban-
dona la literatura para dedicarse a la revolución, ni subor-

dina la escritura "a la militancia creyendo servir así mejor a su sociedad" (Vargas Llosa, 1983, 111). Además, el joven Mario dedicará la obra que escribe en esos momentos, *Los cachorros*, al autor de *Lima, la horrible*.

Al lado de estas influencias nacionales, sus lecturas internacionales le conceden no solo un bagaje: también una actitud vital. El existencialismo de Sartre y Camus son las primeras improntas, más ideológicas que técnicas o estructurales. Sartre afirmó durante muchos años que las palabras son actos, que la literatura y el compromiso iban de la mano, hasta tal punto que el escritor debía contribuir con sus obras a la transformación de la sociedad. Pero más tarde, el escritor francés cayó en un escepticismo, afirmando que la literatura no tiene poder para contrarrestar los problemas sociales. En ese punto, el peruano perdió la confianza que había dado a las ideas del francés. Pero no debemos dudar de que, para esas primeras obras de los sesenta, el magisterio sartreano fue uno de los más fecundos. Literariamente, en cambio, el aprendizaje de Vargas Llosa estuvo muy nutrido de figuras señeras.

Conocemos bien, de primera mano, las obras maestras de la literatura universal que moldearon el estilo y las ambiciones literarias del joven Mario. Muchos de ellos son los que los autores peruanos de su generación leían y admiraban en los años cincuenta. Dostoievski no solo impresionaba a los escritores, también a psicólogos y psiquiatras; Malraux fue el gran ejemplo de ese grupo, por lo que se refiere a la unión de literatura y política; Hemingway fue muy aplaudido desde que en 1952 publicara *El viejo y el mar*: dos años más tarde ya eran muchos los escritores limeños que lo elogiaban y seguían, como Lucho Loayza y Car-

los Eduardo Zavaleta. El Stendhal, Flaubert y Balzac, por su vez que Julio Ramón Ribeyro, al comienzo de la década y en su propia obra, hasta ser el mejor narrador del siglo XX. Flaubert sin duda el que marcó las ideas estéticas de Vargas Llosa entero: *La orgía perpetua* es en español sobre el genio del autor de *Madame Bovary*. Se puede decir que el peribertiano, porque asimila Flaubert en la vanguardia del relato con respecto a actuar a los personajes; p bre la sordidez de lo narr conciencia artística, ante placer por la eficacia de vidad detallada y cuidada "realidad real" de la "rea en los datos que la otra

³ Para una mayor comprensión de Mario y su relación personal con la literatura, fecha en que la nacionalización de la prensa, consultar: Ángel Esteban (ed.), *Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa*, Lima, Minerva, 1983. O "Mario Vargas Llosa y Julio Ramón Ribeyro" en Roland Forgues (ed.), *Mario Vargas Llosa: el hombre y el político*, Lima, Minerva, 1983. Gallego, "Ribeyro por Vargas Llosa", pgs. 279-286.

ilitancia creyendo servir así mejor (Llosa, 1983, 111). Además, el joven que escribe en esos momentos, *Los* *ima, la horrible*.

fluencias nacionales, sus lecturas den no solo un bagaje: también una ralismo de Sartre y Camus son las ideológicas que técnicas o estruc- arante muchos años que las pala- ratura y el compromiso iban de la ue el escritor debía contribuir con ación de la sociedad. Pero más tar- yó en un escepticismo, afirmando e poder para contrarrestar los pro- unto, el peruano perdió la confian- deas del francés. Pero no debemos primeras obras de los sesenta, el uno de los más fecundos. Litera- prendizaje de Vargas Llosa estuvo eñeras.

primera mano, las obras maestras que moldearon el estilo y las ambi- en Mario. Muchos de ellos son los de su generación leían y admira- za. Dostoievski no solo impresio- bién a psicólogos y psiquiatras; mplo de ese grupo, por lo que se ratura y política; Hemingway fue e en 1952 publicara *El viejo y el ya* eran muchos los escritores lime- guían, como Lucho Loayza y Car-

los Eduardo Zavaleta. En cuanto a los franceses del XIX, Stendhal, Flaubert y Balzac eran los más admirados, toda vez que Julio Ramón Ribeyro³ se fijara en ellos desde el comienzo de la década y los propusiera como leit-motiv de su propia obra, hasta ser considerado en el Perú como “el mejor narrador del siglo XIX”. De todos ellos, fue Flaubert sin duda el que marcó profundamente la narrativa y las ideas estéticas de Vargas Llosa. Le dedicó, incluso, un libro entero: *La orgía perpetua*, quizá lo mejor que se ha escrito en español sobre el genio francés, donde afirmaba que el autor de *Madame Bovary* es el primer narrador moderno. Se puede decir que el peruano es un escritor de estirpe flaubertiana, porque asimila todas esas novedades que ponen a Flaubert en la vanguardia de su tiempo, como la autonomía del relato con respecto a su narrador, que desaparece y deja actuar a los personajes; por el modo como el sistema encubre la sordidez de lo narrado (Ortega, 1974, 23), o la misma conciencia artística, antes que nada, de la obra, que produce placer por la eficacia de la forma; también, por la objetividad detallada y cuidadosa, que diferencia claramente la “realidad real” de la “realidad novelesca”, bien se base esta en los datos que la otra le aporte; o, en fin, por la idea de

³ Para una mayor comprensión de la huella de Ribeyro en el joven Mario y su relación personal desde los sesenta hasta final de los ochenta, fecha en que la nacionalización de la banca por Alan García los alejó, consultar: Ángel Esteban (2014). *El flaco Julio y el escritor. Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa cara a cara*. Sevilla: Renacimiento; o “Mario Vargas Llosa y Julio Ramón Ribeyro: historia de una amistad”, en Roland Forgues (ed.), *Mario Vargas Llosa. Escritor, ensayista, ciudadano y político*, Lima, Minerva, 2001, págs. 35-49; y Ángel Esteban y Ana Gallego, “Ribeyro por Vargas Llosa”, en Jorge Coaguila, op cit. (2004), págs. 279-286.

representar en una novela la totalidad de lo humano (Vargas Llosa, 1975, 59), aunque sea en un formato breve como el de *Los cachorros*.

El magisterio joyciano fue un punto clave en el Perú de los cincuenta. Zavaleta comenzó a traducir su poesía a principio de los cincuenta, y la prosa fue mucho más aclamada que sus versos. El monólogo interior y el tema del desarrollo del adolescente (*bildungsroman*) están muy presentes en la narrativa de los cincuenta, en autores como Julio Ramón Ribeyro, Salazar Bondy, Zavaleta o Mario Vargas Llosa. En este último cuajó mejor que en ningún otro la técnica de entremezclar diversos temas y estilos, propia de sus novelas de los sesenta. Pero de todos los anglosajones contemporáneos, el que más ejerció un influjo sobre los del 50 fue William Faulkner. Desde 1952 ya se publican artículos en el Perú sobre su obra (Zavaleta, 1987, 12), se realizan tesis doctorales acerca de sus novelas y la huella es visible desde narraciones como *Los Ingar* (1955) de Zavaleta. En Vargas Llosa es difícil separar la influencia del norteamericano de la de Flaubert, pues se trata de los mismos elementos novedosos de los que antes hablábamos. De hecho, el mismo Faulkner reconocía ese camino flaubertiano en su propia obra, y decía del francés que era un autor al que siempre volvía en sus relecturas. Pues bien, Vargas Llosa admira al norteamericano y escribe sobre él, principalmente cuando se trata de ver su huella en la obra de García Márquez: "Frases que zigzaguean tortuosamente —dice Mario—, simulan decaer, renacen con nuevo ímpetu u otra vez se arrodillan y levantan; enumeraciones, repeticiones, una sintaxis circular de ritmo encantatorio; un tono solemne, de oráculo o profecía bíblica; una lúgubre musicalidad, un soterrado

pesimismo, un aliento fidedigna escritura faulkneriana aunque las actitudes de los muy hemingwayanas (vulgares faulkneriano es nítido). hacia 1953, obras como *Light in August* (Davis) algo que será frecuente en Vargas Llosa: el continuo conflicto de la sociedad en la que vive el hombre aislado, al margen del mundo enredado.

Aparte de todos estos ejemplos contemporáneos, no se puede olvidar las obras que descubrió Vargas Llosa, y sobre todo en *Tirant* de Martorell, obra de la que él dice "libro del mundo". Y el Pío de ella que es una de las más importantes desde el punto de vista de la literatura que más se corresponde a la época peruana. El peruano escribe sobre la novela del valor, de las cuales fueron recogidos en *La batalla por Tirant* editorial catalana Seix Barral. Interesan al escritor desde el punto de vista de la visión totalizadora del mundo y la imparcialidad del autor y la verosimilitud, es de

la totalidad de lo humano (Vargas
de sea en un formato breve como el

mo fue un punto clave en el Perú de
comenzó a traducir su poesía a prin-
y la prosa fue mucho más aclamada
logio interior y el tema del desarro-
angsroman) están muy presentes en
enta, en autores como Julio Ramón
Zavaleta o Mario Vargas Llosa. En
r que en ningún otro la técnica de
mas y estilos, propia de sus novelas
todos los anglosajones contempo-
ció un influjo sobre los del 50 fue
le 1952 ya se publican artículos en
Zavaleta, 1987, 12), se realizan tesis
novelas y la huella es visible desde
ngar (1955) de Zavaleta. En Vargas
la influencia del norteamericano de
ata de los mismos elementos nove-
hablábamos. De hecho, el mismo
camino flaubertiano en su propia
s que era un autor al que siempre
Pues bien, Vargas Llosa admira al
de sobre él, principalmente cuando
en la obra de García Márquez: "Fra-
uosamente —dice Mario—, simulan
vo ímpetu u otra vez se arrodillan
nes, repeticiones, una sintaxis cir-
orio; un tono solemne, de oráculo
lúgubre musicalidad, un soterrado

pesimismo, un aliento fatídico: el modelo es la inconfun-
dible escritura faulkneriana" (Vargas Llosa, 1971, 143). Y
aunque las actitudes de los primeros textos del peruano son
muy hemingwayanas (violencia, machismo), el trasfondo
faulkneriano es nítido. Mario empezó a leer a Faulkner
hacia 1953, obras como *Absalom, Absalom!*, y más tarde
Light in August (Davis, 1982, 39-40), las cuales revelan
algo que será frecuente en los relatos y novelas de Vargas
Llosa: el continuo conflicto entre el hombre individual y la
sociedad en la que vive y a la que soporta a duras penas: el
hombre aislado, al margen del tejido social en el que está
enredado.

Aparte de todos estos modelos literarios, más o menos
contemporáneos, no se pueden obviar las grandes enseñan-
zas que descubrió Vargas Llosa en las novelas de caballe-
rías, y sobre todo en *Tirant lo Blanc*, del valenciano Joanot
Martorell, obra de la que Cervantes dijo: "Este es el mejor
libro del mundo". Y el Premio Cervantes de 1994 asegurará
de ella que es una de las novelas más ambiciosas, y desde
el punto de vista de la construcción narrativa, una de las
que más se corresponden con la actualidad literaria contem-
poránea. El peruano escribió tres largos y densos artículos
sobre la novela del valenciano, en 1969, 1971 y 1990, los
cuales fueron recogidos más tarde en un libro titulado *Car-
ta de batalla por Tirant lo Blanc*, publicado en 1991 por la
editorial catalana Seix Barral. Son varios los aspectos que
interesan al escritor desde muy joven: la distancia enorme
entre el narrador y el relato, la autonomía de la ficción, la
visión totalizadora del mundo que describe, la invisibilidad
e imparcialidad del autor, que desaparece, frente a su obra,
y la verosimilitud, es decir, la creación de un ámbito realis-

ta, pero absolutamente apartado de la "realidad real". Pero también hay un espacio de reflexión formal, relacionado con ciertas técnicas de "encubrimiento", es decir, del modo a través del cual el estilo y la técnica disimulan el mensaje duro o sombrío. Como puede observarse, el joven narrador peruano está buscando lo mismo en las obras que marcarán su formación intelectual y moral. Solo de esa manera construirá un universo compacto, con una sintonía y cohesión que une a toda su producción literaria.

Generalmente, ese universo de ficción se configura tomando como base la más inquietante realidad. Si *La ciudad y los perros* trataba sobre una experiencia personal en el colegio militar, y *La casa verde* incidía en los recuerdos de aquel año de infancia en Piura, *Los cachorros* vuelve a tomar como punto de partida sucesos reales, que se elevan a la categoría de ficción. Oviedo (1972, 345) escribía pocos años después de la publicación de la novela que esta trabajaba con un incidente ocurrido en algún lugar del Perú del que Vargas Llosa había sabido por los periódicos, y Julio Ortega (1968, 544) concretaba un poco más, al asegurar que el suceso había sido en Lima, donde un muchacho había sufrido una emasculación algunos años antes. Y Luchting se preguntaba por qué esa anécdota lejana, leída en un diario, se convirtió en una obsesión para Mario, de la que no pudo desprenderse hasta que la escribió. La conclusión a la que llegaba el crítico alemán es que Vargas Llosa, que a la vez que escribía esa novela, también lanzaba aquella elegía, propia de un sincero admirador, a la obra del recién fallecido Sebastián Salazar Bondy, conectaba el aspecto de marginalidad aplicado al destino del escritor y el intelectual de América Latina de los años sesenta, con

lo que ocurre con Cuello, que va distanciando del entorno, crece, y desde la adolescencia se va marginando (Luchting, 1969), una especie de exorcismo que se saca, al observar la realidad de la época lo ha dado un paso más, arriesgando los caminos incomprendidos y los caminos del punto de vista de la realidad. Sen ha sugerido que la novela es mítica que subyace en la realidad, y que ella "deals with the modern civilization: the sacred and the society" (Larsen, 1980), una afirmación de Edwin M. Larsen que afirma en la civilización, in spite of physical distance, analiza los pasajes y los caminos que podrían corroborar el del perro que ataca a su dueño. Lo en evidencia, temporalmente (1969) y Julio Ortega (1968) y Larsen (1980). El segundo que el sufrimiento de la novela del Nash, consolado por la realidad, al momento en que se escribe of blood: they were born in the same way (sen, 1980, 147), lo que ocurre dentro de uno de los caminos del coche. En el diálogo con

partado de la "realidad real". Pero de reflexión formal, relacionado con el "encubrimiento", es decir, del modo en que la técnica disimulan el mensaje que puede observarse, el joven narrador se muestra en las obras que marcarán su camino moral. Solo de esa manera consigue, con una sintonía y cohesión propias de la ficción literaria.

En el universo de ficción se configura una inquietante realidad. Si *La casa verde* sobre una experiencia personal en Piura, *Los cachorros* vuelve a contar una partida sucesos reales, que se eleva a ficción. Oviedo (1972, 345) escribía sobre la publicación de la novela que esta se había sabido por los periódicos, y concretaba un poco más, al aseverar que había sido en Lima, donde un muchacho había sido asesinado algunos años antes. Y por qué esa anécdota lejana, leída por él, se convirtió en una obsesión para Mario, de la que él se hizo hasta que la escribió. La conclusión del crítico alemán es que Vargas Llosa había escrito esa novela, también lanzaba un sincero admirador, a la obra de José María Salazar Bondy, conectaba el tema aplicado al destino del escritor y a la literatura Latina de los años sesenta, con

lo que ocurre con Cuéllar después del accidente, quien se va distanciando del entorno familiar y social a medida que crece, y desde la adolescencia se convertirá en un auténtico marginado (Luchting, 1978, 54). El libro sería, por tanto, una especie de exorcismo, la espina que el escritor logra sacarse, al observar la precaria situación a la que la sociedad de la época lo ha relegado. Algunos críticos han dado un paso más, arriesgado, pero en la línea de los héroes incomprendidos y los seres especiales inadaptados. Desde el punto de vista de la capacidad simbólica del texto, Larsen ha sugerido que *Los cachorros* posee una estructura mítica que subyace en la organización del material narrado, y que ella "deals with one of the oldest topics of Western civilization: the sacrifice of Christ as a scapegoat of His society" (Larsen, 1980, abstract). Tomando como base una afirmación de Edwin Moselev, por la que Cristo ejemplificaría en la civilización occidental la idea "of continuation in spite of physical disappointment" (Larsen, 1980, 144), analiza los pasajes y símbolos de la novela del peruano que podrían corroborar esa tesis. El primero es el nombre del perro que ataca a Cuéllar, Judas, algo que fue puesto en evidencia, tempranamente, por Esperanza Figueroa (1969) y Julio Ortega (1968), y más tarde por el mismo Larsen (1980). El segundo es el final del capítulo V, en el que el sufrimiento de Cuéllar, llorando contra el volante del Nash, consolado por sus amigos, recuerda, según Larsen, al momento en que Cristo "felt when he sweat drops of blood: they were both suffering spiritual agony" (Larsen, 1980, 147), lo que en Cuéllar se agudiza porque ocurre dentro de uno de los símbolos de la masculinidad: el coche. En el diálogo que sigue a esa escena, Cuéllar y los

colegas lamentan las injusticias que ocurren en el mundo a los desasistidos, pobres, ciegos, etc., en una especie de remembranza del discurso de Cristo sobre los bienaventurados:

Cuéllar se calmó por fin, partió y en la Avenida 28 de Julio ya estaba riéndose, viejo, y de repente un puchero, sincerate con nosotros, qué habla pasado, y él nada, caray, se había entristecido un poco nada más, y ellos por qué si la vida era de mamey, compadre, y él de un montón de cosas, y Mañuco de qué por ejemplo, y él de que los hombres ofendieran tanto a Dios por ejemplo, y Lalo ¿de que qué dices?, y Choto ¿quería decir de que pecaran tanto?, y él sí, por ejemplo, ¿qué pelotas, no?, sí, y también de lo que la vida era tan aguada. Y Chingolo qué iba a ser aguada, hombre, era de mamey, y él porque uno se pasaba el tiempo trabajando, o chupando, o jaraneando, todos los días lo mismo y de repente envejecía y se moría ¿qué cojudo, no?, sí. ¿Eso había estado pensando donde Nanette?, ¿eso delante de las polillas?, sí, ¿de eso había llorado?, sí, y también de pena por la gente pobre, por los ciegos, los cojos, por esos mendigos que iban pidiendo limosna en el jirón de la Unión, y por los canillitas que iban vendiendo *La Crónica* ¿qué tonto, no? y por esos cholitos que te lustran los zapatos en la Plaza San Martín ¿qué bobo, no?, y nosotros claro, qué tonto, ¿pero ya se le habla pasado, no?, claro, ¿se habla olvidado?, por supuesto, a ver una risita para creerte, ja ja (119-120).

Otros dos ejemplos de esa identificación se producen en el momento en que Cuéllar se sube a la tabla de surf y en la sección en que Pichula se junta con pandillas de criaturas, chicos más pequeños que él. En la primera escena, para demostrar su masculinidad delante de los amigos y de Teresa, se adentra en el mar con la tabla y cuando consigue

coger una ola abre los brazos de la Ascensión de Cristo con una pandilla de chicos en la escena del Evangelio que permitan que los niños es el Reino de los Cielos un niño, nunca entrará en el mundo. Larsen, unas más claras que la idea del sacrificio, un mártir del que se sabe, a la vez que necesaria, trágica y el protagonista no puede ser la propia voluntad del personaje que aboca al final dramático la que da los roles y los

III. NIÑOS, ADOLESCENTES Y ACTITUD GREGARIA

En las primeras obras de Larsen se ve el mundo de la infancia y la adolescencia con el padre, que tiene una tendencia de su hijo hacia la delincuencia y cada vez más parece aparecer en el horizonte que destruye el universo en el que se arrebata a su madre, ocupando la infancia había sido su mundo de varios años en el comienzo de la narración en *La ciudad* ya definitivo la distanciamiento

injusticias que ocurren en el mundo
ciegos, etc., en una especie de
curso de Cristo sobre los bienventu-

... por fin, partió y en la Avenida 28 de
... viejo, y de repente un puchero, sin-
... qué habla pasado, y él nada, caray, se
... un poco nada más, y ellos por qué si la
... compadre, y él de un montón de cosas,
... ejemplo, y él de que los hombres ofen-
... por ejemplo, y Lalo ¿de que qué dices?, y
... de que pecaran tanto?, y él sí, por ejem-
... o?, sí, y también de lo que la vida era
... solo qué iba a ser aguada, hombre, era de
... uno se pasaba el tiempo trabajando, o
... do, todos los días lo mismo y de repente
... ¿qué cojudo, no?, sí. ¿Eso había estado
... nette?, ¿eso delante de las polillas?, sí,
... do?, sí, y también de pena por la gente
... s, los cojos, por esos mendigos que iban
... el jirón de la Unión, y por los canillitas
... *La Crónica* ¿qué tonto, no? y por esos
... ran los zapatos en la Plaza San Martín
... nosotros claro, qué tonto, ¿pero ya se le
... laro, ¿se habla olvidado?, por supuesto, a
... eerte, ja ja (119-120).

... de esa identificación se producen
... Cuéllar se sube a la tabla de surf y
... hula se junta con pandillas de cria-
... ños que él. En la primera escena,
... ulinidad delante de los amigos y de
... mar con la tabla y cuando consigue

coger una ola abre los brazos y se eleva, como en la escena
de la Ascensión de Cristo. En la segunda, Cuéllar reunido
con una pandilla de chicos menores que él recuerda a la
escena del Evangelio en la que Jesús insta a los adultos a
que permitan que los niños se acerquen a él, porque de ellos
es el Reino de los Cielos ya que, el que no se haga como
un niño, nunca entrará en el Paraíso. Estas sugerencias de
Larsen, unas más claras que otras, acercan al protagonista
a la idea del sacrificio, del cordero llevado al matadero, el
mártir del que se sabe, antes de su hora final, que su muerte
va a ser necesaria, trágica y rodeada por un designio del que
el protagonista no puede escaparse. En el caso de Cristo es
la propia voluntad del Padre, para salvar a los hombres, la
que aboca al final dramático; en el de Cuéllar, es la sociedad
la que da los roles y los quita.

III. NIÑOS, ADOLESCENTES, SUS LUCHAS Y SU ACTITUD GREGARIA

En las primeras obras de Vargas Llosa es omnipresen-
te el mundo de la infancia y la adolescencia. Sus desave-
nencias con el padre, que deseaba a toda costa eliminar la
tendencia de su hijo hacia la creación literaria, son contun-
dentes y cada vez más profundas, desde el momento en que
aparece en el horizonte de su vida cómoda, a los diez años,
destruye el universo en el que el niño Mario era el rey, y le
arrebata a su madre, ocupando un espacio que durante toda
la infancia había sido solo suyo. La experiencia posterior
de varios años en el colegio Leoncio Prado, convertida en
narración en *La ciudad y los perros*, marcará de un modo
ya definitivo la distancia con el progenitor, y constituirá la

maduración existencial de un adolescente que se enfrenta por primera vez a la ley de la jungla.

En cierta medida, las aventuras de los niños en los cuentos de *Los jefes*, y las novelas *La ciudad y los perros* y *Los cachorros*, constituirán la impronta que esa vida adolescente, precaria, compleja y corporativista ha dejado en el espíritu individualista y familiar del niño que ya no lo será nunca. Pero el elemento biográfico no explica unitariamente el nacimiento de esas obras, ya que era un tema bastante común en la narrativa peruana de la generación de mitad de siglo, como lo demuestran obras anteriores del estilo de *La batalla* (1954), *Los Ingar* (1955) y *El Cristo Villenas* (1956) de Carlos Eduardo Zavaleta, *Los gallinazos sin plumas* (1955), *Cuentos de circunstancias* (1958) y *Los geniecillos dominicales* (1965) de Julio Ramón Ribeyro, o *Los inocentes* (1960) de Osvaldo Reynoso. Se adivinan ya en esas colecciones dos variantes: la descripción de las sensaciones y aventuras del adolescente, y la presencia de la "collera" o pandilla juvenil (Zavaleta, 1987, 17). Ahora bien, el resultado de los textos de Mario va a ser mucho más complejo y completo, lleno de violencia y situaciones desgarradoras, donde la agresividad adolescente queda más marcada. Como en los libros de caballerías que el peruano conoce a la perfección, esos niños tienen que superar las pruebas que el destino y la configuración de la sociedad les pone, para llegar a ser hombres y cumplir su cometido en el juego de la vida.

La elección de los personajes jóvenes, en proceso de educación e incorporación a la vida social, tiene una razón mucho más profunda que la puramente biográfica. Es verdad que los primeros cuentos, y las novelas de los sesenta

con niños protagonistas, los demonios personales —como en las obras de creación de las experiencias—⁴ debió de soportar del autor va mucho más allá con una educación adecuada.

⁴ El periodista y escritor realizó una exhaustiva investigación sobre *Los jefes*, *La ciudad y los perros*, y la vida del escritor. Véase *El cadete Vargas Llosa*, s. n. e., Planeta, en 2003. Además de este mismo interés las entrevistas realizadas hay muchos datos que hasta ahora de la vida de Mario Vargas Llosa del libro. Como puede observarse, corrobora que el material utilizado en la ficción:

—¿Quién pegó más fu...

El cadete Vargas Llosa... año que tenía frente a él y... reglas.

—¡Usted mi cadete! —d...

do una seña a quien le había... —¡Ah! ¿O sea que yo... vamos a ver.

Quería superar el golpe... el brazo del cadete Vargas... ritual del que eran víctimas... mo tiempo, en el estadio, en... todas partes, decenas de cad... bienvenida de puñetes y pat... los perros.

Durante un año, los nu... existía en el Colegio Militar... al último escalafón de esa ju...

de un adolescente que se enfrenta
de la jungla.

las aventuras de los niños en los
las novelas *La ciudad y los perros* y
mirán la impronta que esa vida ado-
pleja y corporativista ha dejado en
ta y familiar del niño que ya no lo
mento biográfico no explica unita-
de esas obras, ya que era un tema
narrativa peruana de la generación
lo demuestran obras anteriores del
1954), *Los Ingar* (1955) y *El Cristo*
os Eduardo Zavaleta, *Los gallinazos*
Antos de circunstancias (1958) y *Los*
r (1965) de Julio Ramón Ribeyro,
de Osvaldo Reynoso. Se adivinan
dos variantes: la descripción de las
s del adolescente, y la presencia de
juvenil (Zavaleta, 1987, 17). Ahora
os textos de Mario va a ser mucho
eto, lleno de violencia y situaciones
agresividad adolescente queda más
libros de caballerías que el peruano
esos niños tienen que superar las
y la configuración de la sociedad les
ombres y cumplir su cometido en el

personajes jóvenes, en proceso de
ión a la vida social, tiene una razón
que la puramente biográfica. Es ver-
uentos, y las novelas de los sesenta

con niños protagonistas constituyen un modo de exorcizar
los demonios personales: el rechazo a la autoridad paterna
—como en las obras de Kafka, por ejemplo—, y la libera-
ción de las experiencias brutales que el cadete Vargas Llo-
sa⁴ debió de soportar en el colegio militar. Pero la mirada
del autor va mucho más allá: los niños son aquellos que,
con una educación adecuada y en una sociedad con valores

⁴ El periodista y escritor Sergio Vilela Galván (Lima, 1979) ha hecho una exhaustiva investigación sobre los aspectos biográficos de *La ciudad y los perros*, y la vida del escritor en el colegio militar limeño. El libro, titulado *El cadete Vargas Llosa*, se publicó en Santiago de Chile, por la editorial Planeta, en 2003. Además de una magnífica documentación, tienen muchísimo interés las entrevistas que el autor hace al excadete, porque en ellas hay muchos datos que hasta la fecha no se han conocido de ese episodio de la vida de Mario Vargas Llosa. A continuación ofrecemos el comienzo del libro. Como puede observarse, bastante similar al de la novela, lo que corrobora que el material autobiográfico fue determinante para completar la ficción:

—¿Quién pegó más fuerte? —preguntó uno de los verdugos.

El cadete Vargas Llosa miró nervioso a los dos muchachos de cuarto año que tenía frente a él y respondió como un novato que desconoce las reglas.

—¡Usted mi cadete! —dijo Vargas Llosa con obligada firmeza, haciendo una seña a quien le había preguntado.

—¡Ah! ¿O sea que yo no te pegué fuerte? —reclamó el otro—. A ver, vamos a ver.

Quería superar el golpe que su compañero había descargado contra el brazo del cadete Vargas, a quien estaban bautizando, cumpliendo ese ritual del que eran víctimas todos los que ingresaban en el colegio. Al mismo tiempo, en el estadio, en los patios, en las cuadras, en los baños, por todas partes, decenas de cadetes del cuarto año se divertían, dándoles una bienvenida de puñetes y patadas a los recién ingresados, los de tercer año, los *perros*.

Durante un año, los nuevos cadetes cargarían la cruz más pesada que existía en el Colegio Militar Leoncio Prado: ser perro era quedar confinado al último escalafón de esa jungla escolar donde reina el más macho.”

positivos, pueden generar tipos de comportamientos y hábitos también honestos y coherentes. Sin embargo, la realidad es que las sociedades que describe Vargas Llosa están radicalmente ensuciadas por la perversión, el crimen y la hipocresía, constituyen un “mundo subvertido por el mal y la distorsión”, que es “acaso esencial a su visión de las cosas” (Ortega, 1974, 1). De ahí que el *bildungsroman* termine siempre en la adecuación de los niños y adolescentes, todavía puros en sus comienzos, a la inapelable y sucia maldad que respiran en los ambientes que los forman o, más bien, deforman. Una perversión que se ha ido corroborando en los personajes principales de sus novelas posteriores: el mundo de los políticos en *Conversación en La Catedral*, el alto estamento militar y la prostituta que corrompe al perfecto Pantoja en *Pantaleón y las visitadoras*, el dictador insaciable y pérfido en *La fiesta del Chivo*, la “chilenita” que destroza reiteradamente y sin escrúpulos la vida de Ricardo en *Travesuras de la niña mala*, los extorsionadores en *El héroe discreto*, etc.

La condición humana está siempre retratada desde el punto de vista de la vileza de algunos personajes, que arrastran todo lo que está a su alrededor. En ninguna de esas obras se produce el efecto contrario. Ningún inocente endereza el rumbo de los hijos del limo, ninguna manzana sana recupera a las podridas. Hay un esquema que suele repetirse: ciertos personajes muestran una inocencia que llama la atención, y esta es arrollada por los personajes o los colectivos que se identifican con los modelos sociales corrientes. Y da lo mismo que los inocentes sean niños, adolescentes o adultos. En el caso de Pantaleón Pantoja o de Ricardo, el proceso de degradación se da en la adultez. El individuo

—o un grupo— aparece en la novela (Martín, 1974, 82), el colectivo. En *Los cachorros* la escena narrativa comienza en un lugar, llega más tarde a otro que ya supone un estigma del barrio, Miraflores, al que Lima, o se es miraflorense. Y eso significa una pérdida de prestigio, de pertenencia, o, al menos (para no ser más sa, elegante, y excluyente) puede tratar de asemejarse exhibiendo sus cualidades raíz del accidente por el que la integración en el ambiente de los ambientes del ambiente cerradamente hipotecada. De ahí las consecuencias en el mundo más frecuentes en la novela, esta última se refiere a la vida en el Champagnat al colegio e interacción con sus indudables dotes de actividad gregaria, nunca ese “nosotros”, y tampoco Rodríguez, un *outsider* (Rodríguez, 2008, 45). Los personajes lo evocan desde el momento en que exhiben su historia), luego se reivindican como grupo

ar tipos de comportamientos y hábi-
coherentes. Sin embargo, la reali-
les que describe Vargas Llosa están
s por la perversión, el crimen y la
un "mundo subvertido por el mal
"acaso esencial a su visión de las
(. De ahí que el *bildungsroman* ter-
tuación de los niños y adolescentes,
mienzos, a la inapelable y sucia mal-
ambientes que los forman o, más
rversión que se ha ido corroborando
pales de sus novelas posteriores: el
en *Conversación en La Catedral*,
ar y la prostituta que corrompe al
Pantaleón y las visitadoras, el dicta-
en *La fiesta del Chivo*, la "chileni-
damente y sin escrúpulos la vida de
de la niña mala, los extorsionadores

ana está siempre retratada desde el
za de algunos personajes, que arras-
su alrededor. En ninguna de esas
to contrario. Ningún inocente ende-
os del limo, ninguna manzana sana
Hay un esquema que suele repetir-
uestran una inocencia que llama la
ada por los personajes o los colec-
on los modelos sociales corrientes.
inocentes sean niños, adolescentes
Pantaleón Pantoja o de Ricardo, el
se da en la adultez. El individuo

—o un grupo— aparece como víctima de la sociedad podri-
da (Martín, 1974, 82), y es traicionado por otra persona o
colectivo. En *Los cachorros*, el personaje vejado aparece en
la escena narrativa con toda la crueldad posible. En primer
lugar, llega más tarde al colegio que los demás alumnos, lo
que ya supone un estigma. Y lo hace porque es nuevo en
el barrio, Miraflores, algo que no se le perdona a nadie. En
Lima, o se es miraflorentino desde siempre, o no se es nun-
ca. Y eso significa una marca de distinción, un elemento
de prestigio, de pertenencia a una clase, digamos, superior
o, al menos (para no ser tan radicales) "diferente", preci-
sa, elegante, y excluyente. Un coto cerrado. Cuéllar solo
puede tratar de asemejarse a los miraflorentinos "de siempre"
exhibiendo sus cualidades intelectuales y deportivas. Pero a
raíz del accidente por el que queda emasculado, su aparente
integración en el ambiente cerrado del colegio, microcos-
mos del ambiente cerrado de Miraflores, queda definitiva-
mente hipotecada. De ahí el trágico final. Esa realidad tiene
consecuencias en el modo de narrar. De las dos personas
más frecuentes en la narración, el "ellos" y el "nosotros",
esta última se refiere al grupo de niños que llevaban toda su
vida en el Champagnat, que observa cómo llega uno nuevo
al colegio e interacciona con ellos. Pero Cuéllar, a pesar de
sus indudables dotes personales para asociarse a una colec-
tividad gregaria, nunca llegará a formar parte esencial de
ese "nosotros", y tampoco del "ellos". Será, como apunta
Rodríguez, un *outsider*, "sujeto a ambos puntos de vista"
(Rodríguez, 2008, 45). Es más, incluso cuando los narrado-
res lo evocan desde el futuro (Cuéllar ya ha muerto cuando
exhiben su historia), llevan a cabo esa tarea "por el afán de
reivindicarse como grupo frente al antihéroe que ha pasado

todo el tiempo de su vida esforzándose por insertarse al grupo” (Rodríguez, 2008, 47). Esa puede ser, en definitiva, una de las causas de su caída. Puede afirmarse que la responsabilidad, tanto en los cuentos como en la novela, de la degradación de los inocentes, recae finalmente sobre la sociedad, más que en los prototipos concretos. Lo que Vargas Llosa insinúa es que los fenómenos de la perversión no crecen en individualidades esencialmente corrompidas, inclinadas al mal por su naturaleza, sino en todos los miembros de la sociedad, porque en ella es donde se gestan, en sus abstractas entrañas. Hay una reflexión sobre el origen del mal, aunque nunca una respuesta, sino una constatación amarga.

Existe, sin embargo, una diferencia entre las novelas totales de los sesenta y este texto más breve, que descansa bajo el concepto de *cantidad simbólica*. Para comprobar el efecto nocivo del aterrizaje del inocente en la sociedad que lo va a corromper, en las novelas totales suelen presentarse mosaicos completos de tipos, clases y actantes sociales, mientras que en los textos breves hay grupos determinados que simbolizan, como una raíz o semilla, el tronco total del entramado social. Es muy frecuente, en los textos del peruano, hallar colectivos que representan un mundo cerrado, que no funciona bien, pero que a la vez es cifra de lo que ocurre en la sociedad entera, por lo que es posible imaginar que cualquier persona corriente que ingrese en el ámbito de ese colectivo tenderá a comportarse como los demás, ya que la condición humana, para bien o para mal, es lo que es y sus patrones se repiten inmisericordemente en las sucesivas actuaciones individuales o de grupo. Ejemplos de ello son lo que ocurre dentro de los colectivos militares, los colegios de enseñanza o las órdenes religiosas.

Pero, ¿por qué fascinos, sobre los que se pres... Posiblemente por sus có... que destaca el rigor, su... do, con “símbolos, valo... sociedad no comparte o... que impregnan a esos s... dad y un ascendiente mu... colectivo no llega a pres... tan perfecto. Ahora bien... cohesión y unas señas de... reacciones particulares, menores o diferentes a la... indisciplinada. Al contra... claras, con gran nitidez... humanas, ya que dentro... es mucho más visible, o... de Vargas Llosa siempre... Y todavía más: la genial... cuenta, desde sus prime... rigores de los estament... fuera de ellos. Y como o... permitía vivir a los mil... civil, la asfixiaba bajo la... y la supremacía” (Ovie...

Otra de las consec... cerrados es el enfrenta... siones la historia de su... importan tanto las clave... do autónomo, como las... que son naturales y prod...

da esforzándose por insertarse al gru-
(47). Esa puede ser, en definitiva, una
da. Puede afirmarse que la responsa-
mentos como en la novela, de la degra-
s, recae finalmente sobre la sociedad,
tipos concretos. Lo que Vargas Llosa
ómenos de la perversión no crecen
encialmente corrompidas, inclinadas
ta, sino en todos los miembros de la
lla es donde se gestan, en sus abs-
a reflexión sobre el origen del mal,
esta, sino una constatación amarga.
go, una diferencia entre las novelas
este texto más breve, que descansa
idad simbólica. Para comprobar el
zaje del inocente en la sociedad que
as novelas totales suelen presentar-
de tipos, clases y actantes sociales,
tos breves hay grupos determina-
no una raíz o semilla, el tronco total
s muy frecuente, en los textos del
os que representan un mundo cerra-
o, pero que a la vez es cifra de lo que
tera, por lo que es posible imaginar
orriente que ingrese en el ámbito
í a comportarse como los demás,
ana, para bien o para mal, es lo
repiten inmisericordemente en las
individuales o de grupo. Ejemplos de
ntro de los colectivos militares, los
as órdenes religiosas.

Pero, ¿por qué fascinan tanto al peruano esos estamen-
tos, sobre los que se precipita para ofrecer su carga crítica?
Posiblemente por sus códigos de comportamiento, entre los
que destaca el rigor, su autosuficiencia y su carácter cerra-
do, con "símbolos, valores y propósitos que el resto de la
sociedad no comparte o no conoce" (Oviedo, 1982, 49), y
que impregnan a esos sectores sociales de una honorabili-
dad y un ascendiente muy especiales, ya que el tejido social
colectivo no llega a presentarse nunca a través de un orden
tan perfecto. Ahora bien, el hecho de que el grupo tenga una
cohesión y unas señas de identidad, no quiere decir que sus
reacciones particulares, sus pasiones y sus debilidades sean
menores o diferentes a las del resto de la sociedad, caótica e
indisciplinada. Al contrario, esas fallas muestran muy a las
claras, con gran nitidez, la contingencia de las relaciones
humanas, ya que dentro de un mundo ordenado el desorden
es mucho más visible, cuando se produce. Y en los textos
de Vargas Llosa siempre se produce con claridad y porfía.
Y todavía más: la genialidad del peruano consistió en darse
cuenta, desde sus primeras novelas y cuentos, de que los
rigores de los estamentos cerrados tienden a reproducirse
fuera de ellos. Y como observa sagazmente Oviedo, "lo que
permitía vivir a los militares mataba la esencia de la vida
civil, la asfixiaba bajo las normas odiosas de la imposición
y la supremacía" (Oviedo, 1982, 50).

Otra de las consecuencias de la existencia de grupos
cerrados es el enfrentamiento entre colectivos. En oca-
siones la historia de sus evoluciones es compartida. No
importan tanto las claves del sistema que explica un mun-
do autónomo, como las rivalidades entre los antagonistas,
que son naturales y producto de la misma comparecencia en

el espacio social. Son los policías contra los delincuentes, los profesores contra los alumnos, los militares contra los soldados o contra los civiles, los veteranos contra los primerizos, e incluso los miembros de un grupo contra otros miembros, lo que complica más el panorama, porque los subgrupos conciben asimismo unas normas que los van a diferenciar de sus contrincantes, multiplicando los sistemas de comportamiento. Pero junto a las desavenencias evidentes, se perfilan asimismo los movimientos conciliatorios, el proceso contrario por el que los grupos o los miembros de un conjunto se solidarizan unos con otros. En el fondo, estas luchas en bandos antagónicos o dentro de los diversos colectivos, remiten al intento desesperado por parte de los individuos, solos o junto a otros, de conseguir integrarse en un sistema que justifique su ser social y acabe con su soledad o marginación. Sentirse parte de un todo que asuma ideales o proyectos de vida comunes es la pretensión de cada persona, sobre todo cuando las ciudades del medio siglo, que han crecido considerablemente, crean barreras entre los individuos, que se sienten doblemente frustrados, al encontrarse en medio de una multitud de individualidades pero impermeables a la intimidad de quienes los rodean, aunque se crucen a diario por las mismas calles, mercados, lugares de ocio, de trabajo y bulevares. Entre esos marginados, como Pichula Cuéllar en *Los cachorros*, el tipo que más llama la atención al peruano es el del intelectual, que "se define como un marginal, como un francotirador y quizá como un indeseable que ha perdido todos sus derechos en la sociedad" (Oviedo, 1982, 54). En un universo de antihéroes, este es quizá el único que mantiene una índole de nobleza, que le hace merecedor del res-

peto en el planteamiento de esta condición constante del "expatriado", pero la actitud racial en Perú, y a través de *Los perros*, *La casa del dral* (Brown, 1982, 1983), que se puede observar hasta aquí, puede tener un significado del racismo en Perú, o una perspectiva costera. Los indios constituyen un grupo social, grupos cerrados que tienen códigos de diferencia, especialmente no en las migraciones de las provincias de la ciudad un gran número de gentes de muy diversa etnia y nivel educativo el país, como un microcosmos pueden observar toda la peruana. El resultado es una sociedad dividida en ideológicos y étnicos. El ejecutivo sus funciones de integración con los demás de la colectividad, sin soledad, un desarraigado posición de privilegio completamente, no existe.

los policías contra los delincuentes, los alumnos, los militares contra los civiles, los veteranos contra los miembros de un grupo contra otros aplica más el panorama, porque los mismos las mismas normas que los van a atrincherar, multiplicando los sistemas. Pero junto a las desavenencias asimismo los movimientos contrarios por el que los grupos o los tanto se solidarizan unos con otros. Las en bandos antagónicos o dentro de los, remiten al intento desesperado de los, solos o junto a otros, de conseguir un sistema que justifique su ser social o marginación. Sentirse parte de un proyecto de vida comunes es la razón, sobre todo cuando las ciudades que han crecido considerablemente, los individuos, que se sienten doblemente contrariados en medio de una multitud o impermeables a la intimidad de que se crucen a diario por las misuras de ocio, de trabajo y bulevares, como Pichula Cuéllar en *Los* más llama la atención al peruano es se define como un marginal, como como un indeseable que ha perdido la sociedad" (Oviedo, 1982, 54). En es, este es quizá el único que manifiesta, que le hace merecedor del res-

peto en el planteamiento del narrador. James Brown llamó a esta condición constante de marginalidad el "síndrome del expatriado", pero la aplicó fundamentalmente al problema racial en Perú, y a tres de sus grandes novelas: *La ciudad y los perros*, *La casa verde* y *Conversación en La Catedral* (Brown, 1982, 15). Ciertamente, el mismo esquema que se puede observar en el sentido que hemos expuesto hasta aquí, puede tener un correlato en el grave problema del racismo en Perú, donde blancos (o blanquiñosos, en jerga despectiva costera), cholos, serranos, negros, zambos e indios constituyen una escala de mayor a menor prestigio social, grupos cerrados que luchan por un espacio, mantienen códigos de diferenciación y son impermeables. Esto es particularmente notorio en la ciudad de Lima, donde las migraciones de las primeras décadas del siglo XX hicieron de la ciudad un gran caldero, donde se mezclan sin orden gentes de muy diversa ralea, posición social y económica, etnia y nivel educativo. Por eso la ciudad simboliza todo el país, como un microcosmos o un *aleph* desde el cual se pueden observar todos los puntos de la sociedad general peruana. El resultado de esa visión vargasllosiana es el de una sociedad dividida por abismos sociales, económicos, ideológicos y étnicos, donde cada cual entiende la vida y ejecuta sus funciones como puede, y no siempre en coordinación con los demás grupos, para contribuir al desarrollo de la colectividad, sino más bien al contrario: desde una soledad, un desarraigo, una marginación, o bien desde una posición de privilegio donde el otro es insignificante o, simplemente, no existe.

IV. AUDACIAS TÉCNICAS AL SERVICIO DE LA TRAMA

Frente al realismo mágico, que triunfa en la década de los sesenta, y es considerado por la crítica como un modelo propiamente hispanoamericano, la escritura de Vargas Llosa huye de elementos míticos o fantásticos y se instala más bien en un realismo que trata de dar una visión totalizadora de la realidad, y concentra todos los esfuerzos en los logros técnicos, antes que en los anecdóticos o argumentales. Ahora bien, desde *Los jefes* hasta *Los cachorros* se da una evolución que coloca al autor en una órbita notoriamente diversa. En los cuentos de finales de los cincuenta, el estilo de Vargas Llosa no ofrece grandes diferencias con respecto al grupo de escritores que forman la generación de mitad de siglo (Ribeyro, Congrains, Zavaleta, etc), pero a mitad de los sesenta, después de las magníficas novedades de sus dos primeras novelas, *Los cachorros* vuelve a sorprender por la complejidad técnica. Su universo narrativo es sorprendentemente maduro. Se puede hablar del carácter netamente experimental de la obra, ya que introduce procedimientos y recursos que todavía no habían aparecido en las obras anteriores. Y el resultado es un conjunto plenamente coherente y estructurado, con una concepción circular de la historia, que empieza y termina con las mismas coordenadas. El primer y último párrafo de la novela, con la mezcla de tiempos verbales y la descripción de los mismos personajes, con costumbres similares después de veinticinco años, convertidos en burgueses cuyos hijos perpetuarán con sus formas de vida la existencia de sus progenitores cinco lustros atrás, estructura el relato y le da sentido a la historia. Según Nelson González-Ortega, esas dos secuencias, la inaugural y la

conclusiva, marcan no sólo sino también el límite temporal (edad adulta), el temporal desde que los cachorros (treintañeros), el espacial (funciona como microcosmos de la burguesía limeña), la enunciativa novelesca, el tono de lenguaje descriptivo, directo y la sociedad que se describe. Las palabras del texto son los diferentes niveles temporales a la novela y la conformación (González-Ortega, 1990, 250). Y todo el texto entre forma y contenido se ha referido a esta etapa del período literario *proteiforme* Moreno:

En agosto de 1960 y habló del detalle de otras, mencionó la de me, pero perfectamente sinuosamente de una primera del plural y totalmente fluido, sin la descripción y del párrafo se luego se distanciasen de descriptiva, sobrenada (85)

⁵ *Proteiforme*: que cambia

mágico, que triunfa en la década de erado por la crítica como un modelo ericano, la escritura de Vargas Llo- áuticos o fantásticos y se instala más e trata de dar una visión totalizadora tra todos los esfuerzos en los logros a los anecdóticos o argumentales. jefes hasta *Los cachorros* se da una autor en una órbita notoriamente de finales de los cincuenta, el estilo ce grandes diferencias con respecto ue forman la generación de mitad de ins, Zavaleta, etc), pero a mitad de las magníficas novedades de sus dos *cachorros* vuelve a sorprender por la a universo narrativo es sorprenden- e puede hablar del carácter netamente , ya que introduce procedimientos y habían aparecido en las obras ante- un conjunto plenamente coherente a concepción circular de la historia, con las mismas coordenadas. El pri- e la novela, con la mezcla de tiem- ción de los mismos personajes, con después de veinticinco años, conver- os hijos perpetuarán con sus formas sus progenitores cinco lustros atrás, da sentido a la historia. Según Nel- sas dos secuencias, la inaugural y la

conclusiva, marcan no solo el límite material del discurso, sino también el límite temático (el paso de la niñez a la edad adulta), el temporal (los veinticinco años que pasan desde que los cachorros empiezan a estudiar hasta que son treintañeros), el espacial (el colegio Champagnat, que funciona como microcosmos de Miraflores, el barrio de la alta burguesía limeña), la entrada de los protagonistas al espacio novelesco, el tono del relato (informal, con un lenguaje descriptivo, directo y fluido), y la tesis general sobre la sociedad que se describe. A la vez, esas primeras y últimas palabras del texto son los puntos de conexión entre los diferentes niveles temporales de la narración que dan estructura a la novela y la conforman paulatinamente (González-Ortega, 1990, 250). Y todo ello de acuerdo con un ajuste perfecto entre forma y contenido. A este respecto, el propio autor se ha referido a esta etapa de su creación literaria como un período literario *proteiforme*.⁵ Así lo anotó Carlos Martínez Moreno:

En agosto de 1966 Vargas Llosa estuvo en Montevideo y habló del detalle de sus preocupaciones creadoras: entre otras, mencionó la de elaborar un período literario proteiforme, pero perfectamente ensamblado, en el que la frase pasara sinuosamente de una a otra persona (tercera del plural a primera del plural y viceversa, por ejemplo) en un contexto totalmente fluido, sin que el sentido de secuencia de la narración y del párrafo se rompieran, sin que el monólogo o el diálogo se distanciasen del discurso, interrumpieran la relación descriptiva, sobrenadasen en ella. (Martínez Moreno, 1967, 85)

⁵ *Proteiforme*: que cambia de aspecto en la forma.

Ese mismo año, en una entrevista publicada en el *Índice de Artes y Letras*, Vargas Llosa aclara, sobre su última novela:

El relato está contado por una voz plural, que caprichosamente y sin aviso ondula de un personaje a otro, de una realidad objetiva (un acto) a otra subjetiva (una intuición, un pensamiento), del pasado al presente o al futuro y, por momentos, en vez de contar, canta. "Caprichosamente", es un decir, claro. La idea es que esta voz colectiva, saltarina, serpentina, que marea al lector y (musicalmente) lo maltrata, vaya insensiblemente contaminándolo de la historia de Cuéllar, empapándolo con ella, no explicándosela. (Vargas Llosa, 1967a, 21)

Lo que nos cuenta el propio autor es un procedimiento que llega mucho más allá de una simple rebelión contra las normas gramaticales tradicionales, una actitud vanguardista iconoclasta o una necesidad de bucear en el ancho piélagos de las originalidades de la literatura contemporánea, desde Joyce, Kafka y Proust hasta Borges o Cortázar. Se trata de exponer, en un solo intento, todo lo que la realidad del sujeto y del objeto es capaz de transmitir. Lo externo y lo interno, lo formal y el contenido, a través de esas combinaciones de tiempo, persona y ritmo narrativo, que pueden sugerir, a simple vista, indicios de caos, incoherencia o desorden, pero que revelan, al contrario, universos perfectamente contruidos, lógicos, inteligibles y con valor crítico y descriptivo. La ausencia de concordancias no llega a confundir al lector, sino más bien a indicarle el mundo complejo y colectivo con el que se enfrenta, en el que intervienen simultáneamente varias voces de niños, o el murmullo que se escucha en el patio de un colegio en las horas de descan-

so, visto por un observador y otras insertado en él:

Todavía llevábamos, entre todos nosotros aprendiendo el segundo trampolín.

Este comienzo, sostenido por el autor desde las primeras líneas, nos introduce en un laberinto verbal complejo y caprichoso, el cual, por la que los niños cortando unos la conversación, tradiciendo lo dicho por el otro, sobre la ya comentada forma indirecta de la conversación real, con una voz que interviene como un personaje

Bajaban por las escaleras los maletines, chápales, a la altura de Las Dalias, en la bodeguita de los barquillos, ¿de vainas, no estafes, un poco de (67-68)

El efecto que produce esta voz y situaciones como las que se cuenta al inicio de la novela afecta a dos planos: "La voz es doble porque funciona en dos planos distintos. A la vez que

una entrevista publicada en el *Índi-*
rgas Llosa aclara, sobre su última

ntado por una voz plural, que capricho-
ondula de un personaje a otro, de una
acto) a otra subjetiva (una intuición,
pasado al presente o al futuro y, por
e contar, canta. "Caprichosamente", es
ea es que esta voz colectiva, saltarina,
a al lector y (musicalmente) lo maltrata,
contaminándolo de la historia de Cué-
n ella, no explicándose. (Vargas Llosa,

l propio autor es un procedimiento
á de una simple rebelión contra las
dicionales, una actitud vanguardis-
esidad de bucear en el ancho pié-
es de la literatura contemporánea,
roust hasta Borges o Cortázar. Se
olo intento, todo lo que la realidad
s capaz de transmitir. Lo externo y
contenido, a través de esas combi-
ona y ritmo narrativo, que pueden
dicios de caos, incoherencia o des-
, al contrario, universos perfecta-
os, inteligibles y con valor crítico
a de concordancias no llega a con-
bien a indicarle el mundo comple-
se enfrenta, en el que intervienen
voces de niños, o el murmullo que
un colegio en las horas de descan-

so, visto por un observador que a veces está fuera del grupo
y otras insertado en él:

Todavía llevaban pantalón corto ese año, aún no fumá-
bamos, entre todos los deportes preferían el fútbol y está-
bamos aprendiendo a correr olas, a zambullirnos desde el
segundo trampolín del Terrazas, y eran traviesos. (61)

Este comienzo, sorprendente, fascina y cautiva al lec-
tor desde las primeras líneas, y lo prepara para los verdade-
ros laberintos verbales posteriores, cifra de la realidad gru-
pal por la que los niños intervienen libremente opinando,
cortando unos la conversación de otros, apoyando o con-
tradiendo lo dicho por un amigo, matizando o ironizando
sobre la ya comentado, etc. Los diálogos, así, son presen-
tados de forma directa, sin introducción, como en la con-
versación real, con una naturalidad en la que los narradores
intervienen como un personaje más:

Bajaban por la Diagonal haciendo pases de básquet con
los maletines, chápate esta papacito, cruzábamos el parque
a la altura de Las Delicias, ¡la chapé!, ¿viste, mamacita?, y
en la bodeguita de la esquina de D'Onofrio comprábamos
barquillos, ¿de vainilla?, ¿mixtos?, echa un poco más, cholo,
no estafes, un poquito de limón, tacaño, una yapita de fresa.
(67-68)

El efecto que produce esta amalgama de tiempos,
voces y situaciones concomitantes es el de la crónica oral,
lo que se cuenta al mismo tiempo que está ocurriendo, y
afecta a dos planos: "la voz narradora tiene una comple-
xión doble porque funciona simultáneamente en dos niveles
distintos. A la vez que es como en un nivel descriptivo, es

también, en un nivel activo, el protagonista de que engendra la acción comentada. La complicidad del lector causada por la alternancia de esta voz coral (desde la primera persona del plural a tercera persona del plural) y por el uso de técnicas de discontinuidad le introduce dentro del relato como copartícipe de la acción” (Frank, 1982, 157). Por eso, quien acomete la lectura de esta novela, se siente desde el principio coaccionado por su forma, cómplice de las situaciones y las vidas de los muchachos del Champagnat, envuelto en una Lima mirafloresina y unos determinados valores, que corresponden primero al mundo de los niños, más tarde al de los adolescentes y, finalmente, al de los burgueses que ya han alcanzado la edad adulta. Lenguaje y contenido circulan paralelos, unidos, a lo largo de toda la narración, y se adaptan armónicamente a las circunstancias que marca la evolución temporal. Pero el período que más interesa al narrador es el primero, porque de ahí se van a derivar las consecuencias personales, existenciales y sociales de la novela. El mundo de los niños es expresado a través de procedimientos lingüísticos y elementos temáticos. Entre los primeros cabe destacar las onomatopeyas, los diminutivos y las yuxtaposiciones. La onomatopeya es característica del lenguaje infantil porque, de un modo natural, el niño tiende a definir aquello que no conoce por los efectos sensoriales que provoca. Pero además, entre los miembros del grupo del Champagnat, ciertas onomatopeyas son parte de los códigos de entendimiento del colectivo, marcas de identidad y modos internos de entenderse. Expresiones como “y en eso pst pst, fíjense, ahí venía Cuéllar” (113) o “y con su Ford fffuum embestía a la gente fffuum que chillaba y saltaba las barreras, aterrada, fffuum” (97) son comentarios

insertos en diálogos de
y demarcaciones de un
tos, donde no todos pu
tante en el que la onor
ral de mayor enverga
momento en el que el
la escena. Eso ocurre
ocurre nada, aunque s

En su jaula J
guau, guau, les mo
ba saltos mortales
bres. Pucha diablo

Y otra en la que
Cuéllar:

A veces ello
día, guau guau, cu
camarines, guau g
bañando: guau gua

En los dos fragme
el perro se va acercar
significa una presenc
onomatopeya no está i
la actitud del narrador
y su aproximación, su
muchachos mediante e
la palabra que imita al
matopeya llena de sent
nes que Cuéllar hace d
referencia al Águila En

trativo, el protagonista de que engendra la complicidad del lector causada por el uso del voz coral (desde la primera persona del plural) y por el uso de técnicas que le introduce dentro del relato como "narrador" (Frank, 1982, 157). Por eso, quien lee esta novela, se siente desde el principio en su forma, cómplice de las situaciones de los muchachos del Champagnat, envuelto en una trama y unos determinados valores, que lo acercan al mundo de los niños, más tarde al mundo de los burgueses que finalmente, al de los adultos. Lenguaje y contenido circundan a lo largo de toda la narración, y se refieren a las circunstancias que marca el tiempo. Pero el período que más interesa es el primero, porque de ahí se van a derivar los temas, existenciales y sociales de la novela. El mundo de los niños es expresado a través de personajes y elementos temáticos. Entre los recursos de las onomatopeyas, los diminutivos y los diminutivos. La onomatopeya es característica del lenguaje de un modo natural, el niño tiende a usarlo porque lo conoce por los efectos sensoriales que produce. Además, entre los miembros del grupo los onomatopeyas son parte de los recursos del colectivo, marcas de identidad que ayudan a entenderse. Expresiones como "y ahí venía Cuéllar" (113) o "y con tanta fuerza a la gente fffuum que chillaba y se caía, fffuum" (97) son comentarios

insertos en diálogos de los niños, que significan integración y demarcaciones de un territorio compartido por unos cuantos, donde no todos pueden entrar. Hay en la novela un instante en el que la onomatopeya adquiere un valor estructural de mayor envergadura, como anota Frank. Se trata del momento en el que el perro se acerca a los niños y entra en la escena. Eso ocurre en dos ocasiones: una en la que no ocurre nada, aunque se anuncia lo que podría ocurrir:

En su jaula Judas se volvía loco, guau, paraba el rabo, guau, guau, les mostraba los colmillos, guau guau guau, tiraba saltos mortales, guau guau guau guau, sacudía los alambres. Pucha diablo si se escapa un día... (66)

Y otra en la que, finalmente, sucede la desgracia de Cuéllar:

A veces ellos se duchaban también, guau, pero ese día, guau guau, cuando Judas se apareció en la puerta de los camarines, guau guau guau, solo Lalo y Cuéllar se estaban bañando: guau guau guau guau. (71)

En los dos fragmentos se observa la misma progresión: el perro se va acercando poco a poco, pues cada "guau" significa una presencia más diáfana para los niños. Aquí, la onomatopeya no está inserta en el diálogo, sino más bien en la actitud del narrador quien, en lugar de describir al perro y su aproximación, sugiere su situación con respecto a los muchachos mediante el número de veces que se pronuncia la palabra que imita al animal. En fin, otro ejemplo de onomatopeya llena de sentido ulterior se refiere a las imitaciones que Cuéllar hace de héroes infantiles como Tarzán, o la referencia al Águila Enmascarada, que sirven más bien para

señalar el rasgo antiheroico del personaje, su condición de marginado, la necesidad de superación del emasculado, después de haber generado un complejo de inferioridad del que ya no se recobrará (Frank, 1982, 162).

Los diminutivos son otros recursos intencionales que regulan la eficacia narrativa de *Los cachorros*. Algunos críticos han señalado que son propios del habla juvenil, pero en esta novela aparecen en contextos muy diferentes y diseminados por toda la obra, incluso en los períodos de madurez de los personajes. A veces suponen un desprecio del obstáculo, otras son una forma de rebajar al enemigo, en ocasiones tienen valor emotivo y, cuando los utilizan los adultos, indican "un modo maduro de expresarse, con un tono desinteresado impersonal y superior. Es su manera de decir que no es nada realmente lo que pasa, nada serio, por lo menos" (Frank, 1982, 170). Es decir, dan cuenta del itinerario por el que han pasado los personajes, desde una inconsciencia inicial, juvenil, a una solución burguesa, acomodada, al final, cuando edad adulta no significa necesariamente madurez. En general, estos recursos y otros más, como ciertas técnicas filmicas (el *close up* o el empleo de la cámara subjetiva, que no muestra todo lo que hay en la escena sino solo una parte de ella, aumentada y detallada), nos acercan a la idea de que la frustración personal de Cuéllar y su muerte final, simbolizada por una escena que la precede, la de la mariposa a la que matan y apachurran, es asimismo representación de la frustración de todo el entorno en el que Pichulita se ha movido, porque la integración social del grupo ha consistido en la continuidad de los mismos esquemas que los personajes adquirieron en su infancia, sin evolución, dentro de un proceso acomodaticio de degradación colecti-

va y vida burguesa sin esto es una pescadilla jodió⁶ antes: el Perú, P sociedad miraflores? Y respuesta no está en es sa, pero la pregunta lar cular de *Los cachorros* títeres del destino, de propia sociedad, por lo se insertan o contra los emasculación es solo u que se encuentran a su Oviedo, "la castración de los términos del rela alienación progresiva a 1970b, 16). Esa castraci cías también en el lengü alienación. Lo que proc castración, precisament muchachos hay síntom ticidad, al repetir cons aprendidas del lenguaje fórmulas fijas y clichés que pertenecen (Oviedo

⁶ Es el mismo problema *dral*, novela escrita en los m página abre con este pensamie jodido el Perú?" Pensamiento "él era como el Perú, Zavalita ¿en cuál?" Sentencia que, po Perú jodido, piensa, Carlitos ción."

mico del personaje, su condición de
dad de superación del emasculado,
tado un complejo de inferioridad del
(Frank, 1982, 162).

en otros recursos intencionales que
mativa de *Los cachorros*. Algunos
que son propios del habla juvenil,
parecen en contextos muy diferentes
a la obra, incluso en los períodos de
jes. A veces suponen un desprecio
a una forma de rebajar al enemigo,
olor emotivo y, cuando los utilizan
en modo maduro de expresarse, con
impersonal y superior. Es su manera
a realmente lo que pasa, nada serio,
(1982, 170). Es decir, dan cuenta del
en pasado los personajes, desde una
juvenil, a una solución burguesa, ac-
do edad adulta no significa neces-
general, estos recursos y otros más,
límicas (el *close up* o el empleo de la
o muestra todo lo que hay en la esce-
de ella, aumentada y detallada), nos
e la frustración personal de Cuéllar y
izada por una escena que la precede,
ue matan y apachurran, es asimismo
stración de todo el entorno en el que
porque la integración social del gru-
ontinuidad de los mismos esquemas
irieron en su infancia, sin evolución,
comodaticio de degradación colecti-

va y vida burguesa sin sentido, valores ni ambiciones. Pero esto es una pescadilla que se muerde la cola. ¿Quién se jodió⁶ antes: el Perú, Pichula Cuéllar, el grupo de niños o la sociedad mirafflorina? Y, por tanto, ¿quién jodió a quién? La respuesta no está en esta ni en otras novelas de Vargas Llosa, pero la pregunta late en cada página. La estructura circular de *Los cachorros* remite al callejón sin salida de unos títeres del destino, de unos personajes traicionados por la propia sociedad, por los miembros de los grupos en los que se insertan o contra los que luchan. En el caso de Cuéllar, la emasculación es solo un detalle del daño que recibe de los que se encuentran a su alrededor. Como bien acierta a decir Oviedo, "la castración física llega a importar menos, dentro de los términos del relato, que la castración sistemática y la alienación progresiva a que lo somete el grupo" (Oviedo, 1970b, 16). Esa castración especular múltiple tiene resonancias también en el lenguaje. Castración aquí es sinónimo de alienación. Lo que produce la marginación de Cuéllar es la castración, precisamente. En el lenguaje utilizado por los muchachos hay síntomas de alienación, de falta de autenticidad, al repetir constantemente fórmulas impersonales, aprendidas del lenguaje de los medios de comunicación y fórmulas fijas y clichés que funcionan en la sociedad a la que pertenecen (Oviedo, 1982, 205), sobre todo jergas del

⁶ Es el mismo problema que se plantea en *Conversación en La Catedral*, novela escrita en los mismos años que *Los cachorros*. La primera página abre con este pensamiento de Santiago: "¿En qué momento se había jodido el Perú?" Pensamiento que continúa, llegando a la conclusión de que "él era como el Perú, Zavalita, se había jodido en algún momento. Piensa: ¿en cuál?" Sentencia que, por extensión, termina afectando a todos: "El Perú jodido, piensa, Carlitos jodido, todos jodidos. Piensa: no hay solución."

fútbol, de la música y de las fiestas (Rodríguez, 2008, 53). En el caso de Cuéllar, el lenguaje del “castrado” puede ser también un lenguaje “castrado”: “Cuéllar tartamudea por su timidez, el miedo lo consume” (Rodríguez, 2008, 54).

Los muchachos de la novela son cachorros, como en la novela del Leoncio Prado son perros, pero la edad temprana no significa inmunidad frente al mal, para hacerlo o recibirlo. Por eso, el entorno en el que Cuéllar se mueve es nocivo, porque es parte de la sociedad enferma, donde la única fórmula es la que también señala Alberto a Arana en *La ciudad y los perros*: “O comes o te comen”: la ley de la jungla, consecuencia de la resignación con la que los personajes se enfrentan a un mundo de fracasados, el cual se acepta como condición pero también como base de culpabilidad; de ahí las ambigüedades, la trascendencia de los gestos, de la actividad frenética y sin tasa, ajena a los contenidos de conciencia, a los juicios morales y el “stream of consciousness”. No hay lugar para la intimidad. Igual que en los estamentos militarizados, la sociedad descrita revela ejes solamente públicos, como acierta a observar Julio Ortega: “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” (Ortega, 1968, 545).

Pero hay otra interpretación, menos ortodoxa, para todo el juego textual que propone en punto central del relato. Toda la seriedad y el aparataje grave que rodea a la emasculación de Cuéllar y la degradación personal y colectiva, pueden ser canalizados hacia una perspectiva más metafórica y menos realista, conductista, como advierte una vez

más Ortega: “Yo diría un tema, me parece más la posibilidad de que a desmitificación de esa de Cuéllar no pertenece exclusivamente a la realidad verbal en (1968, 547). Es decir, a mente castrado por un castrado” porque “en la bal irónico y dócil, en en la otra ironía de lo Cuéllar adquiere una normalidad” (Ortega, toma la emasculación el drama, y convierte tragedia, hasta llegar a esperpénticos.

Esa es la razón por la que (Ortega, Frank) han insistido en una *comic*, a pesar de ser considerada como extraña en la entrevista en el diario pondría así a la pregunta una opinión acerca de comentó que había un diálogos y el fraseo que los tebeos.”⁷ Probable

⁷ La entrevista fue hecha en el año de 1999 en *El Mundo*, y está disponible en <http://www.geocities.com/>

de las fiestas (Rodríguez, 2008, 53). El lenguaje del “castrado” puede ser “castrado”: “Cuéllar tartamudea por su sume” (Rodríguez, 2008, 54).

En la novela son cachorros, como en el mundo castrado son perros, pero la edad temeraria frente al mal, para hacerlo oportuno en el que Cuéllar se mueve en la parte de la sociedad enferma, donde también señala Alberto a Arana: “O comes o te comen”: la ley de la resignación con la que los personajes viven en un mundo de fracasados, el cual también es la base de culpas y ambigüedades, la trascendencia de los actos y sin tasa, ajena a los convencionalismos morales y el “stream of consciousness” para la intimidad. Igual que en los mundos arizados, la sociedad descrita revela aspectos, como acierta a observar Julio Rodríguez, que el individuo está así dada por la malla del mundo por eso que Cuéllar, por ejemplo, en un instante de *Los cachorros*: todo el mundo vivida y de su conciencia está dado (Rodríguez, 1968, 545).

Esta interpretación, menos ortodoxa, para la que se propone en punto central del relato, el aparato grave que rodea a la emasculación personal y colectiva, apunta hacia una perspectiva más metafóricamente conductista, como advierte una vez

más Ortega: “Yo diría 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” (Ortega, 1968, 547). Es decir, aunque el protagonista ha sido realmente castrado por un perro, “no es evidente que sea un castrado” porque “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” (Ortega, 1968, 546). La actitud con la que se toma la emasculación es tan “normal”, que desdramatiza el drama, y convierte en tema de reto literario, de estilo, la tragedia, hasta llegar a unos límites de adelgazamiento casi espermáticos.

Esa es la razón por la que tantos críticos (Oviedo, Ortega, Frank) han insistido en que el texto puede leerse como un *comic*, a pesar de que esa interpretación hay sido considerada como extraña por el propio autor quien, en una entrevista en el diario *El Mundo*, de Madrid, en 1999, respondía así a la pregunta sobre si le había sorprendido alguna opinión acerca de su novela: “Un crítico muy erudito comentó que había una elementariedad en la expresión, los diálogos y el fraseo que volvía emblemático el lenguaje de los tebeos.”⁷ Probablemente, la extrañeza de Vargas Llosa

⁷ La entrevista fue hecha por Leandro Pérez Miguel el día 11 de agosto de 1999 en *El Mundo*, y puede consultarse en la siguiente página web: <http://www.geocities.com/Paris/2102/vista04.html>

tiene que ver más con el concepto de elementariedad que con la asimilación al mundo del *comic*. Fernando Rodríguez abundaba en esta idea, partiendo de Ortega: “*Los cachorros* es la versión paródica, ácida, de la temática del machismo [...]: una representación burlesca del retrato habitualmente trágico y rápido del mundo adolescente [...]. Hay mucho de caricatura en la descripción de ambientes, en los diálogos y en las aventuras [...]. Si bien se trata de un tema escabroso [...], el tratamiento de dicho tema se hace de forma risueña, jovial.” (Rodríguez, 2008, 38-39) No estamos tan seguros de que el autor haya querido imprimir un sesgo claro de elementariedad, sentido del humor o caricatura a su obra; más bien, lo que parece técnicamente voluntario es el deseo de imitar el habla de la jerga colectiva de los niños y los jóvenes, que tiene siempre una impronta jovial, despreocupada, sincera y en ocasiones frívola o poco madura, sobre todo cuando el grupo actúa como tal. En la novela hay apenas diálogos íntimos entre dos personas, algo que invitaría más a la gravedad. Es por eso que lo serio parece poco serio, y lo agónico ligero. Pero eso es muy difícil de conseguir, y por eso se demoró en publicar esa breve novela. No en vano, el autor reconoce que es uno de los textos —siendo tan breve— que más tiempo y esfuerzo le costó escribir. Además, en la primera época de su narrativa no había descubierto todavía los secretos técnicos del humor. Solo a mitad de la década siguiente sorprendería a los lectores y a los críticos con una novela como *Pantaleón y las visitadoras*, en la que ya no caben frases como las que había escrito tiempo antes: “En general, el humor es irreal. La realidad contradice el humor.” (Vargas Llosa en Oviedo, 1982, 197). Sea cual sea la intención y el resultado final, lo cierto es que estas pri-

meras piezas más breves den ser tildadas de *m* los embriones de las do lugar, su profundidad peruana no distan de la pasión, la inteligencia en los monumentos joven, al lugar privilegiado solo hispánicas, sino u

CRITERIOS DE ESTA EDICIÓN

La versión que el autor fijó como definitiva, teniendo constantemente en cuenta las reimpresiones, de vuelta a ver la luz la edición es el elenco de miembros de la Cátedra de *Los cachorros* de Ariza, y la nuestra, un buen aparato crítico, con Algunas diferencias entre la definitiva se han dado en la realidad, muy pocas la Además, para seguir la Real Academia ha dictaminado las marcas acentuadas (te), cuando no se con sin compañía), y también vos “este”, “esta”, etc. Llosa su constante ay

el concepto de elementariedad que
del mundo del *comic*. Fernando Rodríguez
partiendo de Ortega: “*Los cachorros*
ácida, de la temática del machismo
en burlesca del retrato habitualmente
adolescente [...]. Hay mucho de
de ambientes, en los diálogos y
Si bien se trata de un tema escabroso
dicho tema se hace de forma risueña,
2008, 38-39) No estamos tan seguros
de imprimir un sesgo claro de ele-
del humor o caricatura a su obra; más
nicamente voluntario es el deseo de
rga colectiva de los niños y los jóve-
una impronta jovial, despreocupada,
frívola o poco madura, sobre todo
como tal. En la novela hay apenas
dos personas, algo que invitaría más
so que lo serio parece poco serio, y lo
so es muy difícil de conseguir, y por
licar esa breve novela. No en vano,
es uno de los textos –siendo tan bre-
esfuerzo le costó escribir. Además,
e su narrativa no había descubierto
nicos del humor. Solo a mitad de la
ndería a los lectores y a los críticos
antaleón y las visitadoras, en la que
o las que había escrito tiempo antes:
es irreal. La realidad contradice el
en Oviedo, 1982, 197). Sea cual sea
ado final, lo cierto es que estas pri-

meras piezas más breves de la narrativa del peruano no pueden ser tildadas de *menores*, porque, en primer lugar, son los embriones de las grandes novelas totales y, en segundo lugar, su profundidad crítica y su visión de la realidad peruana no distan demasiado de lo que se describe, con toda la pasión, la inteligencia, el rigor y el estilo inconfundible, en los monumentos literarios que le llevaron, desde muy joven, al lugar privilegiado que ahora ocupa en las letras no solo hispánicas, sino universales.

CRITERIOS DE ESTA EDICIÓN

La versión que aquí se reproduce es la que el propio autor fijó como definitiva en 1980, y que se ha venido repitiendo constantemente a partir de entonces en el resto de las reimpressiones, de cualquiera de las editoriales donde ha vuelto a ver la luz la novela corta. Lo único que se ha añadido es el elenco de notas explicativas. Solo la edición de Cátedra de *Los cachorros*, realizada por Guadalupe Fernández Ariza, y la nuestra de la Colección Austral, tienen un buen aparato crítico, que hemos consultado y actualizado. Algunas diferencias textuales entre las primeras versiones y la definitiva se han señalado en las notas a pie. Son, en realidad, muy pocas las variaciones que el texto ha sufrido. Además, para seguir las nuevas normas ortográficas que la Real Academia ha dictado en los últimos años, se han suprimido las marcas acentuales en el adverbio “solo” (solamente), cuando no se confunde con el adjetivo “solo” (único, sin compañía), y también en los pronombres demostrativos “este”, “esta”, etc. Debemos agradecer a Mario Vargas Llosa su constante ayuda, mientras realizábamos la edi-

le contestar con rapidez, exactitud
estiones planteadas sobre el sentido
icación de lugares reales, persona-
ciones generales o particulares de

BIBLIOGRAFÍA

PRINCIPALES EDICIONES DE *LOS CACHORROS*

- Los cachorros*. Barcelona, Lumen, 1967.
Los cachorros. La Habana, Casa de las Américas, 1968.
Los cachorros. Barcelona, Bruguera, 1980.
Los jefes/Los cachorros. Barcelona, Seix Barral, 1980, versión defi-
nitiva.
Los jefes/Los cachorros. Madrid, Alianza Editorial, 1981.
Los cachorros. Madrid, Cátedra, 1982, ed. de Guadalupe Fernández
Ariza.
Narrativa breve. Madrid, Alfaguara, 1999.
Los jefes/Los cachorros. Madrid, El Mundo, 1999, prólogo de
Roberto Bolaño.
Los cachorros. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos,
2001, sistema Braille.
Los jefes/Los cachorros. Madrid, Alfaguara, 2001.
Los jefes/Los cachorros. Lima, Alfaguara, 2005.
Los jefes/Los cachorros. Madrid: Espasa-Calpe, 2007, ed. de Ángel
Esteban.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

- ARMAS MARCELO, J.J. (2002). *Vargas Llosa. El vicio de escribir*.
Madrid: Alfaguara.
BOLDORI, ROSA (1969). *Mario Vargas Llosa y la literatura en el
Perú de hoy*. Santa Fe: Ediciones Colmegna.
BROWN, JAMES (1982). "El síndrome del expatriado: Vargas Llosa
y el racismo peruano", en Oviedo, José Miguel. *Mario Vargas
Llosa*. op. cit., págs. 15-24.
COAGUILA, JORGE (2004). *Mario Vargas Llosa. Entrevistas escogi-
das*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana.

- DAVIS, MARY E. (1982). "La elección del fracaso: Vargas Llosa y William Faulkner", en Oviedo, José Miguel. *Mario Vargas Llosa*. op. cit., págs. 35-46.
- ESTEBAN, ÁNGEL (2001). "Mario Vargas Llosa y Julio Ramón Ribeyro: historia de una amistad", en Forgues, Roland. *Mario Vargas Llosa. Escritor, ensayista, ciudadano y político*. op. cit., págs. 35-49.
- ESTEBAN, ÁNGEL y CHAICHÍO, ARACELI (2003). *Lecciones de literatura universal contemporánea*. Granada: Comares.
- ESTEBAN, ÁNGEL y GALLEGO, ANA (2004). "Ribeyro por Vargas Llosa", en Coaguila, Jorge. *Mario Vargas Llosa. Entrevistas escogidas*. op. cit., págs. 279-286.
- ESTEBAN, ÁNGEL y GALLEGO, ANA (2011). *De Gabo a Mario. El boom latinoamericano a través de sus Premios Nobel*. New York: Vintage-Random House.
- ESTEBAN, ÁNGEL (2014). *El flaco Julio y el escritor. Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa cara a cara*. Sevilla: Renacimiento.
- FERNÁNDEZ ARIZA, GUADALUPE (1982). "Introducción" a *Los cachorros*. Madrid: Cátedra, págs. 15-50.
- FIGUEROA, ESPERANZA (1969). "Los cachorros". *Revista Iberoamericana*, 68, págs. 405-408.
- FORGUES, ROLAND (1982). "Lectura de *Los cachorros*, de Mario Vargas Llosa", en Oviedo, José Miguel. *Mario Vargas Llosa*. op. cit., págs. 176-192.
- FRANK, ROSLYN M. (1982). "El estilo de *Los cachorros*", en Oviedo, José Miguel. *Mario Vargas Llosa*. op. cit., págs. 156-175.
- GNUTZMANN, RITA (1992). *Cómo leer a Mario Vargas Llosa*. Barcelona: Júcar.
- GONZÁLEZ-ORTEGA, NELSON (1990). "Conversación entre cachorros de tigre: Introducción a una lectura del significante lingüístico y del significado social de *Los cachorros* y *Conversación en La Catedral*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XIV, 2, págs. 249-264.

- KRISTAL, EFRAÍN (1998). *Mario Vargas Llosa*. LUCHTING, WOLFGANG A. *pation in Life: Vargas World Literature Today*. MARTÍN, JOSÉ LUIS (1974). Gredos.
- MARTÍNEZ MORENO, CARLA *cachorros*". *Amaru*, NETTEL, GUADALUPE (20 *de masculinidad en Estudios Públicos*, 1, OMAÑA, BALMIRO (1987). *diferentes etapas*". *Revista*, XIII, 26, págs. 13.
- ORTEGA, JULIO (1968). "So *americanos*", 224-225.
- ORTEGA, JULIO (1974). "El págs. 1 y 23-25.
- ORTEGA GONZÁLEZ-RUBIO *grafía/ideología en Mario Vargas Llosa*". *Espéculo*, 29.
- OVIEDO, JOSÉ MIGUEL (19 *de una realidad*. Bar OVIEDO, JOSÉ MIGUEL (19 *lona: Lumen*.
- OVIEDO, JOSÉ MIGUEL (19 *exploración total*", e *Vargas Llosa*. Nueva OVIEDO, JOSÉ MIGUEL *Taurus*.
- OVIEDO, JOSÉ MIGUEL (19 *los intelectuales y lo José Miguel. Mario*

La elección del fracaso: Vargas Llosa y en Oviedo, José Miguel. *Mario Vargas* 35-46.

Mario Vargas Llosa y Julio Ramón Ribeyro, "amistad", en Forgues, Roland. *Mario Var-*
ensayista, ciudadano y político. op. cit.,

ARACELI (2003). *Lecciones de literatura contemporánea*. Granada: Comares.

GO, ANA (2004). "Ribeyro por Vargas Llosa". *Mario Vargas Llosa. Entrevistas esco-*
279-286.

GO, ANA (2011). *De Gabo a Mario. El*
no a través de sus Premios Nobel. New
om House.

El flaco Julio y el escritor. Julio Ramón
Vargas Llosa cara a cara. Sevilla: Renaci-

LUPE (1982). "Introducción" a *Los cachor-*
a, págs. 15-50.

69). "Los cachorros". *Revista Iberoame-*
5-408.

0). "Lectura de *Los cachorros*, de Mario
Oviedo, José Miguel. *Mario Vargas Llosa*.
2.

1. "El estilo de *Los cachorros*", en Oviedo,
Vargas Llosa. op. cit., págs. 156-175.

2. *Cómo leer a Mario Vargas Llosa*. Bar-

ON (1990). "Conversación entre cachorros
in a una lectura del significante lingüísti-
social de *Los cachorros* y *Conversación*
Canadiense de Estudios Hispánicos,

4.

KRISTAL, EFRAÍN (1998). *Temptation of the Word. The Novels of*
Mario Vargas Llosa. Nashville: Vanderbilt University Press.

LUCHTING, WOLFGANG A. (1978). "Literature as a Negative Partici-
pation in Life: Vargas Llosa's *Los cachorros*/Pichula Cuellar".
World Literature Today, 52, págs. 53-63.

MARTÍN, JOSÉ LUIS (1974). *La narrativa de Vargas Llosa*. Madrid:
Gredos.

MARTÍNEZ MORENO, CARLOS (1967). "Una hermosa ampliación: *Los*
cachorros". *Amaru*, 3 (julio-septiembre), págs. 83-87.

NETTEL, GUADALUPE (2011). "El hombre en cautiverio. Modelos
de masculinidad en *Los cachorros* y *La ciudad y los perros*".
Estudios Públicos, 122, págs. 78-95.

OMANA, BALMIRO (1987). "Ideología y texto en Vargas Llosa: sus
diferentes etapas". *Revista de crítica literaria latinoamericana*,
XIII, 26, págs. 137-154.

ORTEGA, JULIO (1968). "Sobre *Los cachorros*". *Cuadernos Hispano-*
americanos, 224-225, págs. 543-551.

ORTEGA, JULIO (1974). "El otro Vargas Llosa". *Ínsula*, 332-333 (29),
págs. 1 y 23-25.

ORTEGA GONZÁLEZ-RUBIO, MAR ESTELA (2005). "La relación bio-
grafía/ideología en *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas
Llosa". *Espéculo*, 29 (revista electrónica, sin paginación).

OVIDIO, JOSÉ MIGUEL (1970a). *Mario Vargas Llosa. La invención*
de una realidad. Barcelona: Barral Editores.

OVIDIO, JOSÉ MIGUEL (1970b). "Prólogo" a *Los cachorros*. Barce-
lona: Lumen.

OVIDIO, JOSÉ MIGUEL (1972). "Los cachorros: Fragmento de una
exploración total", en Giacomani y Oviedo. *Homenaje a Mario*
Vargas Llosa. Nueva York: Las Américas.

OVIDIO, JOSÉ MIGUEL (1982). *Mario Vargas Llosa*. Madrid:
Taurus.

OVIDIO, JOSÉ MIGUEL (1982). "Tema del traidor y del héroe: sobre
los intelectuales y los militares en Vargas Llosa", en Oviedo,
José Miguel. *Mario Vargas Llosa. op. cit.* págs. 47-65.

- PROMIS, JOSÉ (1982). "Embriones de una novelística: *Los jefes*, de Mario Vargas Llosa", en Oviedo, José Miguel. *Mario Vargas Llosa*. op. cit., págs. 69-78.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, FERNANDO (2008). *Los cachorros*. Mario Vargas Llosa. *Guía de lectura*. Berriozar (Navarra): Cénlit Ediciones.
- SILVA TUESTA, MAX (2005). *Psicoanálisis de Vargas Llosa*. Lima: Editorial Leo.
- SUGANO, MARIAN ZWERLING (1991). "Vargas Llosa's *Los cachorros*: The Contagion of Castration". *Paunch*, 65-66, págs. 87-112.
- TENORIO REQUEJO, NÉSTOR (ed.) (2001). *Mario Vargas Llosa: el fuego de la literatura*. Lima: Arteidea Editores.
- VARGAS LLOSA, MARIO (1967a). "Diálogo de amistad" (entrevista). *Índice de Artes y Letras*, XXII, 224, págs. 20-24.
- VARGAS LLOSA, MARIO (1967b). "La literatura es fuego". *Mundo nuevo*, 17, págs. 93-95.
- VARGAS LLOSA, MARIO (1971). *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores.
- VARGAS LLOSA, MARIO (1975). *La orgía perpetua*. Barcelona: Seix Barral.
- VARGAS LLOSA, MARIO (1979). "Autocrítica". *ABC*, 1 de abril de 1979, pág. 3.
- VARGAS LLOSA, MARIO (1983). *Contra viento y marea*. Barcelona: Seix Barral.
- VARGAS LLOSA, MARIO (1993). *El pez en el agua*. Barcelona: Seix Barral.
- VARGAS LLOSA, MARIO (1997). *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Planeta.
- VILELA GALVÁN, SERGIO (2003). *El cadete Vargas Llosa*. Santiago de Chile: Planeta.
- WILLIAMS, RAYMOND L. (2001). *Vargas Llosa. Otra historia de un deicidio*. México: Taurus.
- ZAVALETA, CARLOS EDUARDO (1987). "La obra inicial de Vargas Llosa". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 444, págs. 7-21.