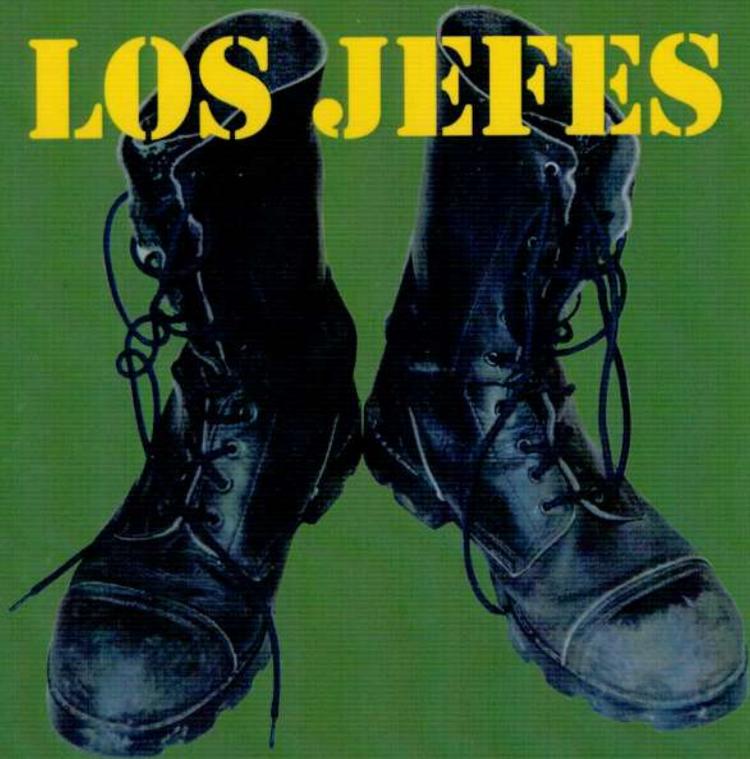


Premio  
Nobel de  
Literatura  
2010

MARIO VARGAS LLOSA

# LOS JEFES



Edición de Ángel Esteban y Yannelys Aparicio

EDITORIAL  Verbum

**Edición crítica con estudio introductorio y guía de lectura.**

Si en el contexto de las actitudes, las tramas, los modelos de personajes y la conciencia crítica, los cuentos de *Los jefes* significan un anuncio de lo que serán sus novelas posteriores, en el ámbito del estilo ocurre lo mismo. Las audacias técnicas que descubrimos desde *La ciudad y los perros*, y comprobamos aumentadas, al menos hasta *La guerra del fin del mundo*, en los años ochenta, comienzan a vislumbrarse en esos relatos que piden, además, espacios más amplios. Por otro lado, 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.

**Mario Vargas Llosa** (Arequipa, Perú, 28 de marzo de 1936). Escritor, político y periodista peruano. Premio Nobel de Literatura en 2010. De sus muchos libros publicados, destacamos: *Los Jefes* (novela, 1959), *La casa verde* (novela, 1966), *Los Cachorros* (novela, 1967), *Conversación en La Catedral* (novela, 1969), *La tía Julia y el escribidor* (novela, 1977), *La guerra del fin del mundo* (novela, 1981), *García Márquez: historia de un deicidio* (ensayo, 1971), *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary* (ensayo, 1975), *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre la novela moderna* (ensayo, 1990), *La Fiesta del Chivo* (novela, 2000), *Travesuras de la niña mala* (novela, 2006), *El sueño del celta* (novela, 2010), *La civilización del espectáculo* (ensayo, 2012), *El héroe discreto* (novela, 2013).



© Mario Vargas Llosa, 1959

© 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.: 978-84-9074-263-1  
Depósito Legal: M-35075-2015

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. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Estudio preliminar.....

Los jefes .....

El desafío .....

El hermano menor.....

Día domingo.....

Un visitante .....

El abuelo .....

Guía de lectura .....

## ÍNDICE

|                         |     |
|-------------------------|-----|
| Estudio preliminar..... | 9   |
| Los jefes.....          | 47  |
| El desafío.....         | 73  |
| El hermano menor.....   | 91  |
| Día domingo.....        | 107 |
| Un visitante.....       | 133 |
| El abuelo.....          | 143 |
| Guía de lectura.....    | 151 |

## Estudio preliminar

ÁNGEL ESTEBAN y YANNELYS APARICIO

### 1. LOS JEFES: EL INICIO DE UN CAMINO

La historia de las primeras letras de Mario Vargas Llosa se remonta a 1951 o 1952, al filo de sus quince o dieciséis años. Colabora primero con el periódico *La Crónica*, va a vivir luego a Piura y trabaja en otro diario, *La Industria*, y sus experiencias en el colegio de aquella ciudad del norte serán las más tempranas inspiraciones para sus relatos de *Los jefes*. También escribe su primera obra de teatro, *La huida del Inca*, que se estrena en julio de 1952. Pero no se puede decir que los primeros escauceos literarios, incluidos los cuentos, sean nada más unas obras menores, aunque sí las de aprendizaje. Cuando Vargas Llosa publica *Los jefes*, es casi todavía un adolescente que vive en España gracias a una beca de estudios. En 1958 se encuentra en Madrid, matriculado en la Universidad Central, y ultima una tesis doctoral sobre Rubén Darío. Su libro se publica en Barcelona al año siguiente. Pero esos relatos primerizos ya tienen historia, puesto que en 1956 se hace una edición, en la editorial Populibros Peruanos, de algunos de esos textos cortos. Incluso gana un premio, convocado por la revista gala *La Revue Française*, con el cuento "El desafío", y pasa quince días en París a costa de ese galardón.<sup>1</sup> También obtiene, en España, el Premio *Leopoldo Alas*, por el

<sup>1</sup> Él mismo lo explica en el prólogo a la edición definitiva de *Los jefes/Los cachorros*: "El desafío" es un cuento memorable, pero por razones que no pueden compartir los lectores. Una revista parisina de arte y viajes —*La Revue Française*— dedicó un número al país de los incas y con este motivo organizó un concurso de cuentos peruanos cuyo premio era nada menos que un viaje a París de quince días, con alojamiento en un hotel, el Napoleón, desde cuyas ventanas se veía el Arco del Triunfo. Naturalmente, hubo una epidemia de vocaciones literarias en el territorio nacional y acudieron al concurso centenares de cuentos. Se me acelera de nuevo el corazón cuando veo entrar a mi mejor amigo al altillo donde yo escribía noticieros

conjunto de la obra. A pesar de esos evidentes reconocimientos a un autor novel, el propio Vargas Llosa opina que son deficientes:

Los seis cuentos de *Los jefes* son un puñado de sobrevivientes de los muchos que escribí y rompí cuando era estudiante, en Lima, entre 1953 y 1957. No valen gran cosa, pero les tengo cariño porque me recuerdan esos años difíciles en los que, pese a que la literatura era lo que más me importaba en el mundo, no me pasaba por la cabeza que algún día sería, de veras, escritor. Me había casado muy joven y mi vida estaba asfixiada de trabajos alimenticios, además de las clases universitarias. Pero, más que los cuentos que escribí a salto de mata, lo que guardo en la memoria de esos años son los autores que descubrí, los libros queridos que leí con esa voracidad con que uno se envicia de literatura a los dieciocho años. ¿Cómo me las arreglaba para leer con los trabajos que tenía? Haciéndolos a medias o muy mal. Leía en los ómnibus y en las aulas, en las oficinas y en la calle, en medio del ruido y de la gente, parado o caminando, con tal de que hubiera un mínimo de luz. Recuerdo algunas hazañas: *Los hermanos Karamazov* leído en un domingo; la noche en blanco con la versión francesa de los *Trópicos*, de Henry Miller, que un amigo me prestó por unas horas; el deslumbramiento con las primeras novelas de Faulkner que cayeron en mis manos, que leí y releí con papel y lápiz, como libros de texto. Esas lecturas impregnan mi primer libro. Para mí es fácil reconocerlas ahora, pero no lo era cuando escribía los cuentos. (Vargas Llosa 1979: 3)

Con la perspectiva que da el paso de las décadas, es sencillo descubrir que los cuentos del peruano sirvieron como antecedente, como precalentamiento para la construcción de sus obras maestras.<sup>2</sup>

para una radio a decirme que "El desafío" había ganado el premio y que París me esperaba con banda de música. El viaje fue verdaderamente inolvidable y estuvo lleno de episodios más divertidos que el cuento que me lo brindó. No pude ver a Sartre, mi ídolo del momento, pero sí a Camus, a quien con tanta audacia como impertinencia abordé a la salida del teatro donde ensayaba una reposición de *Les justes* y le infligí una revistilla de ocho páginas que sacábamos en Lima tres amigos (me sorprendió su buen español). En el Napoleón descubrí que mi vecina de pasillo era otra laureada, que disfrutaba también de quince días gratis de hotel —Miss France 1957— y pasé mucha vergüenza cuando, en el restaurante del hotel, Chez Pescadou, donde entraba de puntillas temeroso de arrugar la alfombra, me alcanzaron una red y me indicaron que debía pescar en el estanque del comedor la trucha que, por pura ignorancia, había señalado en el menú" (Vargas Llosa 1980: 7).

<sup>2</sup> En una entrevista de Leandro Pérez Miguel en *El País*, el 11 de agosto de 1999, Mario Vargas Llosa reconoció: "*Los jefes* es un pequeño microcosmos de lo

Sin el aprendizaje de no se entiende *La ciudad y los perros* y su vida llegar a un resultado tan en *La Catedral*. José E de la base de que el le en ellos hay alguna ca narrativa", es decir, a la anécdota sea más la más profundas o comp Ribeyro, los de Borges ciudad narrativa, sino la dimensiones, ambicios tiende a la visión totali cen más bien "embrión elaboración de lo que s de Vargas Llosa" (Prom reconoce, no sin cierto con Manuel Pinto: "Yo *Los jefes*, son tentativas

Muchos de los ele presencia plena en obra espacio, por ejemplo, ti mos que hace referenci y que describe un univ armonía. Ese espacio, y definidor de la novel desmitificaciones conti

que vendrían a ser el resto de del libro de cuentos, su auto Precisamente ese año se pub cargo de *El Mundo* (España).

<sup>3</sup> Esa entrevista se pu de 1966, en la página 11.

esos evidentes reconocimientos a un  
osa opina que son deficientes:

*Jefes* son un puñado de sobrevivientes de los  
cuando era estudiante, en Lima, entre 1953 y  
o les tengo cariño porque me recuerdan esos  
a que la literatura era lo que más me impor-  
ta por la cabeza que algún día sería, de veras,  
joven y mi vida estaba asfixiada de trabajos  
ases universitarias. Pero, más que los cuentos  
que guardo en la memoria de esos años son los  
s queridos que leí con esa voracidad con que  
los dieciocho años. ¿Cómo me las arreglaba  
entía? Haciéndolos a medias o muy mal. Leía  
n las oficinas y en la calle, en medio del ruido  
ndo, con tal de que hubiera un mínimo de luz.  
*Los hermanos Karamazov* leído en un domingo;  
ción francesa de los *Trópicos*, de Henry Miller,  
nas horas; el deslumbramiento con las prime-  
yeron en mis manos, que leí y releí con papel  
Esas lecturas impregnan mi primer libro. Para  
pero no lo era cuando escribía los cuentos.

a el paso de las décadas, es sencillo  
peruano sirvieron como antecedente,  
construcción de sus obras maestras.<sup>2</sup>

afío" había ganado el premio y que París me  
aje fue verdaderamente inolvidable y estuvo  
e el cuento que me lo brindó. No pude ver a  
f a Camus, a quien con tanta audacia como  
eatro donde ensayaba una reposición de *Les*  
o páginas que sacábamos en Lima tres amigos  
Napoleón descubri que mi vecina de pasillo  
én de quince días gratis de hotel -Miss France  
o, en el restaurante del hotel, Chez Pescadou,  
le arrugar la alfombra, me alcanzaron una red  
estanco del comedor la trucha que, por pura  
" (Vargas Llosa 1980: 7).

Pérez Miguel en *El País*, el 11 de agosto de  
"Los jefes es un pequeño microcosmos de lo

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*. José Promis ha indagado en este aspecto, partiendo  
de la base de que el lector, cuando lee los relatos cortos, intuye que  
en ellos hay alguna carencia, sobre todo en cuanto a la "cantidad  
narrativa", es decir, a la longitud de la acción. Hay un deseo de que  
la anécdota sea más larga y las caracterizaciones de los personajes  
más profundas o completas. Algo que no ocurre en los cuentos de  
Ribeyro, los de Borges o Cortázar. El problema no es la falta de capa-  
cidad narrativa, sino la presencia de una voluntad literaria de grandes  
dimensiones, ambiciosa, que no se satisface con historias mínimas y  
tiende a la visión totalizadora. Por eso, los cuentos del peruano pare-  
cen más bien "embriones de futuros relatos mayores; son la primera  
elaboración de lo que será después el discurso literario característico  
de Vargas Llosa" (Promis 1982: 70). Y es otra vez el novelista quien  
reconoce, no sin cierto pesimismo, esa tendencia, en una entrevista  
con Manuel Pinto: "Yo creo que todos mis cuentos, empezando por  
*Los jefes*, son tentativas frustradas de novelas"<sup>3</sup>.

Muchos de los elementos técnicos y narrativos que tendrán una  
presencia plena en obras mayores, están incoados en los cuentos. El  
espacio, por ejemplo, tiende a ser reducido y opresivo, un microcos-  
mos 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 sus-

---

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".

<sup>3</sup> Esa entrevista se publicó en el periódico *Expreso*, de Lima, el 10 de junio  
de 1966, en la página 11.

tituye a la exitosa —o, al menos, grave y salvadora— búsqueda de la identidad de las novelas mundonovistas. Además, los niños y adolescentes protagonistas de los relatos 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. Hay un constante trasvase entre autenticidad y máscara, producto de los condicionamientos sociales, económicos, culturales, de microcosmos y de barrio. 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 los cuentos, 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 Rubén y Miguel en “Día domingo” o la del narrador y Lu en “Los jefes”); 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. En tercer lugar, solidaridad y el deseo normalmente en grupos reducidos de camaradería, organización (Promis 1982: 72-75).

Existe además un conjunto de lecturas más amplias que ponen en contexto los textos y la claridad con la que anticipa aquí lo que en las enseñanzas de Vargas Llosa, la corrupción, la violencia humana en sociedad, nuestra capacidad emocional conducen hacia la admisión de la culpa. Es decir, cuando notado por el envoltorio del mago de la pluma hasta el último punto. Una obra por toda su producción, como *La fiesta del Chivo* (2006). Su poder de seducción en el enorme contenido de *La fiesta del Chivo*, inventario de maldades, secuaces. Lo mismo ocurre con su perversidad pero a la vez dejándonos en suspenso en el encuentro con Ricardito. La crítica consigue disfrazar la información crítica, pero consume en un solo registro narrativo, una distribución

nos, grave y salvadora— búsqueda de la  
ndonovistas. Además, los niños y ado-  
relatos participan del desequilibrio del  
y la ambigüedad que separa radical-  
y públicas. El espacio exterior les obliga  
de la acomodación a las normas sociales,  
Sin embargo, en un nivel personal e  
ncera, la verdad de las existencias indi-  
otra superficie, resbaladiza, y crea una  
constante trasvase entre autenticidad y  
ndicionamientos sociales, económicos,  
y de barrio. Como bien señalaba Pro-  
ierta por la mentira y la mentira asume  
solemnidad del rito: los adolescentes se  
etiquetas lingüísticas y actitudes mími-  
de su reducida colectividad; convierten  
el máximo valor de su axiología adoles-  
dades reales de su existencia (debilidad,  
exigidas” (Promis 1982: 72).

or puede recibir dos tipos de estímulos:  
los de la verdad privada. Esta última es  
responsabilidad de la crítica, algo que se  
til en los cuentos, y de una forma abierta  
e gran calado. Y de este esquema nacen  
e se plantean sucintamente en los prime-  
un modo más elaborado en las novelas  
ta de algunos de ellos. En primer lugar,  
protagonistas luchan entre ellos por el  
la rivalidad de Rubén y Miguel en “Día  
y Lu en “Los jefes”); en segundo lugar,  
o igualmente decisivas en el curso de los  
a y la precariedad. El machismo conduce  
egna la actividad de niños, adolescentes  
n la imposición violenta de sus criterios

vitales la falta de recursos existenciales y las insuficiencias emocio-  
nales. En tercer lugar, y al hilo de las carencias, el sentimiento de  
solidaridad y el deseo de entablar comunicación con el otro, gene-  
ralmente en grupos reducidos sobre los que se establece una relación  
de camaradería, organización jerárquica o esquema social en ciernes  
(Promis 1982: 72-75).

Existe además un camino en cuyo recorrido estos cuentos pro-  
ponen lecturas más ambiciosas, alrededor del sentido crítico de los  
textos y la claridad con la que este es llevado a colación. Se anuncia  
y anticipa aquí lo que en las obras 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 maldades 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 hip-  
notizado 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 desparra-  
ma por toda su producción literaria, incluidas las novelas más recien-  
tes, como *La fiesta del Chivo* (2000) o *Travesuras de la niña mala*  
(2006). 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. Lo mismo ocurre con la vileza de la niña mala: nos repele  
su perversidad pero a la vez la protagonista nos fascina a cada paso,  
dejándonos en suspenso, deseando saber cuál va a ser el siguiente  
encuentro con Ricardito y el alcance de la nueva fechoría. La téc-  
nica consigue disfrazar lo que, por otro lado, aparece con nitidez.  
Señala 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). El efecto final, sin embargo, 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. Ciertamente 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).

A pesar de que estas afirmaciones están escritas pensando en sus primeras novelas, todo lo que aquí se afirma puede aplicarse de manera similar a los cuentos de *Los jefes*. En esos relatos de los comienzos se atisba la facilidad del escritor para elaborar textos ambiciosos, henchidos de recursos técnicos que facilitan la lectura pero, a la vez, el autor no esconde el propósito crítico en relación con la existencia del mal, las intenciones torcidas, la corrupción, el afán de poder que impulsa al hombre al imponerse sobre los otros a cualquier precio, etc. Aunque exista el suspense 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. Además, en la pri-

mera época del peruano narrativa era profundar la vida y la acción política, la cercanía a posturas de la Omaña da cuenta de la ta y la posterior, al ref de abundan los "mundos aniquilantes; mundos que son reflejos de segna bida y expresada así tar que manifiestan su preo realidad" (Omaña 1987

esas primeras obras es asegura que en esos pr an environment of hip of oppressors and opp through failure and whe Y continua afirmando énfasis en "the integratio individual from the soci

El elemento rebelo mente así: un producto que aquejan a las socie los ensayos de la época, do de los mismos probl la humanidad y de las s campaña que pone el ace ra, en lo que se puede ha es su discurso *La literar* mio Rómulo Gallegos, cincuenta años habrá lle Cuba, la hora de la just emancipado del imperio de las fuerzas que hoy

el plano referencial de la sociedad y negación sin desenlace, pienso que la eficacia una forma de disfrazamiento final, sin embargo, no es disuasorio, no ciegan. La seducción tiene unos aspectos que más han sido tratados por los precisamente el de la fuerza de su efecto de los comportamientos corruptos sociales. Cierto es que el lector queda obligado a recordar emocionalmente el las consecuencias de las maldades que se registra:

que el rigor formal funcione en Vargas Llosa también: la claridad puede ser un espectro del doblamiento; o más bien: esa raíz solo puede manifestarse en una naturaleza controvertible es una confluencia de el torcismo y su máscara a un tiempo. No en vano, lo atrae con la pasión de su rigor, que se organiza al final de la novela, el lector confirma esa estrategia de afirmar; el encubrimiento se ha producido; tendríamos que haber afirmado (Ortega 1974: 1).

Las narraciones están escritas pensando en sus lectores; aquí se afirma puede aplicarse de maneras diferentes. En esos relatos de los comienzos del autor para elaborar textos ambiciosos, que facilitan la lectura pero, a la vez, un tono crítico en relación con la existencia de las cosas, la corrupción, el afán de poder que se impone sobre los otros a cualquier precio, se ve y se escamotea la información necesaria de los hechos, las obras de Vargas Llosa son experimentos estéticos o audacias para el joven escritor que quiere serlo por primera vez compromiso. Además, en la pri-

mera época del peruano, quizá hasta la mitad de los años setenta, su narrativa era profundamente comprometida, porque su actitud ante la vida y la acción política tenía todavía la pasión de la juventud y la cercanía a posturas de corte socialista o, al menos, revolucionario. Omaña da cuenta de la diferencia entre la etapa anterior a los setenta y la posterior, al referirse a la primera como un momento donde abundan los "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). Por eso, el sentido más profundo de esas primeras obras es el de la rebelión, posible o fracasada. Kristal asegura que en esos primeros textos, Mario Vargas Llosa "created an environment of hypocrisy, criminality, and exploitation, a world of oppressors and oppressed, where vileness can be avoided only through failure and where rebelliousness is invariably neutralized". Y continúa afirmando que en esos relatos de juventud se pone en énfasis en "the integration, the rebelliousness, or the exclusion of the individual from the social milieu". (Kristal 1998: 30)

El elemento rebelde de las primeras narraciones es generalmente así: un producto crítico basado en la exposición de los males que aquejan a las sociedades de las que se habla. Sin embargo, en los ensayos de la época, el peruano es mucho más positivo. Hablando de los mismos problemas y sancionando los vicios similares de la humanidad y de las sociedades latinoamericanas, emprende una campaña que pone el acento en las posibilidades de cambio, de mejora, en lo que se puede hacer y se debe evitar, en soluciones. De 1967 es su discurso *La literatura es fuego*, leído en la recepción del Premio Rómulo Gallegos, en el que afirmaba que "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) Es evidente que su opinión sobre lo que pasaba en Cuba varió en los años siguientes hasta hacerse contraria a lo que afirmó en 1967, pero también su adscripción al socialismo fue poco a poco derivando hacia posturas más liberales. Vargas Llosa perdió la fe en los regímenes políticos a los que había apoyado anteriormente porque comprobó cómo en la mayoría de esos tipos de gobierno había una falta absoluta de respeto a los derechos humanos, a la confianza en la libertad individual, la de expresión y la de prensa. Pero ello no significa que su actitud dejara de ser crítica. Lo siguió siendo, aunque desde otra óptica, hasta la actualidad.

## 2. LA HUELLA DE LOS MAESTROS Y DE LOS AMIGOS

Decía el narrador chileno Carlos Franz que en la obra de los buenos autores siempre encontramos a los que vinieron antes. Los tres primeros mandamientos del decálogo del perfecto cuentista de Horacio Quiroga marcan el camino de lo que se debe hacer con los genios que dejaron su huella y nos enseñaron a escribir. El primero dice que hay que creer en un maestro como en Dios mismo. El segundo es más sutil: el aprendiz de escritor debe creer que la cima del maestro es inaccesible, y que no hay que soñar en domarla: solo cuando eso sea así, el joven escritor estará en condiciones de llegar a esa cima, casi sin saberlo. El tercero habla de la imitación: se debe evitar, pero si la atracción es muy fuerte no hay que temerla, pues el desarrollo de la propia personalidad es una larga paciencia. En las primeras letras de Vargas Llosa, en los cincuenta y los sesenta, fue Sartre el que le indicó los procedimientos, con su voluntarismo existencialista. El joven peruano 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 for  
la iniciación a la escri  
todo lo que no fuera d  
origen de todo ello hay  
y el compromiso con  
*novelista* (1997), respo  
de la vocación de escri

Creo que la r  
se abandona a la el  
realidad manifiesta  
tal como es, del m  
fabrica con su imag  
lidad valiéndose del  
lo impulsado por si  
mezquinas, complej  
de la realidad real  
escritor de histori  
sea tan radical com  
consiste en reempla  
vida vivida por el su

El "sartrecillo val  
tud, por su adhesión a l  
comienza a sentir, junt  
llamada de la "solitaria  
le exige la entrega tota  
vive para ella. Cada mo  
las necesidades de la in  
Marcelo sobre Vargas  
nes, en la necesidad de  
rios espartanos, la inter  
joven, de ir apartando d  
do a realizar su obra. Y  
lucionario del joven es  
el sentido vocacional y  
años sesenta, Mario Va

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. Aquella sinceridad de la que hablaba Julio Ramón Ribeyro, en respuesta al comentario de Luchting, se refiere también a lo que los niños y los adolescentes ven con claridad: la sociedad clasifica, por medio de la capacidad económica o el color de la piel, y permite o no la visibilidad. Poco se puede hacer en contra de ello, si no es ponerlo de manifiesto.

#### 4. CUENTOS QUE PARECEN NOVELAS: PROGRAMANDO UN ESTILO

Si en el contexto de las actitudes, las tramas, los modelos de personajes y la conciencia crítica, los cuentos de *Los jefes* significan un anuncio de lo que serán sus novelas posteriores, en el ámbito del estilo ocurre lo mismo. Las audacias técnicas que descubrimos desde *La ciudad y los perros*, y comprobamos aumentadas, al menos hasta *La guerra del fin del mundo*, en los años ochenta, comienzan a vislumbrarse en esos relatos que piden, además, espacios más amplios. Por otro lado, 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.

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 ya hay detalles que dejan entrever la ambición narrativa y el pulso con el estilo propios del peruano. *Los jefes* se acomoda estructuralmente en la tensión entre la mentira y la verdad. La primera consiste en el

seguimiento de los má con sus leyes propias, y a contracorriente de dispuestos a dejarse ll cidos, socialmente arr las actitudes ante el ma por el poder, la disquis de abrirse a los demás entorno social, etc. En hablen y las personas se narración ágil, no exist lo que ve, y no lo que p ción sobre los personaj de están, qué hacen y co in media res. El relato

Javier se adel  
-¡Pito! -gritó,  
La tensión se c  
bamos parados: el de  
los puños. Cuando, r  
lanzar un sermón, el  
enloquecidos, azuca  
volteando carpetas. (

No sabemos quién lector ha de prestar aten el doctor Abásalo y con qué función ocupan en e gestualizado, etc. La dis la actitud del narrador. E cuando el que lleva el p habla en tercera person Por eso, en "Día doming

\* El número de página  
cuentos que estudiamos, se refie

contribuir al desarrollo de la colectividad desde una soledad, un desarraigo, desde una posición de privilegio donde el poder simplemente, no existe. Aquella sinceridad que Ribeyro, en respuesta al comentario de lo que los niños y los adolescentes clasifican, por medio de la capacidad de ver, y permite o no la visibilidad. Poco se sabe, si no es ponerlo de manifiesto.

#### ELAS: PROGRAMANDO UN ESTILO

Las actitudes, las tramas, los modelos de escritura, los cuentos de *Los jefes* significan las novelas posteriores, en el ámbito del realismo técnico que descubrimos desde los años ochenta, comienzan a visibilizarse, además, espacios más amplios. El realismo mágico, que triunfa en la década de los sesenta por la crítica como un modelo propio de la escritura de Vargas Llosa huye de elevarse y se instala más bien en un realismo que se centra en la realidad, y concentra todos los recursos técnicos, antes que en los anecdóticos o

*Los cachorros* se da una evolución que es notoriamente diversa. En los cuentos de Ribeyro de Vargas Llosa no ofrece grandes recursos de grupo de escritores que forman la generación (Congrains, Zavaleta, etc), pero ya se ve la ambición narrativa y el pulso con el que *Los jefes* se acomoda estructuralmente a la verdad. La primera consiste en el

seguimiento de los márgenes que impone el comportamiento grupal, con sus leyes propias, y la segunda se alimenta del carácter sincero y a contracorriente de los personajes que en un principio no están dispuestos a dejarse llevar por las exigencias de guiones preestablecidos, socialmente arraigados. Muchos de ellos tienen que ver con las actitudes ante el machismo, la virilidad, la violencia, la obsesión por el poder, la disquisición sobre lo justo y lo injusto, la necesidad de abrirse a los demás y obtener reconocimiento en el grupo o en el entorno social, etc. En esos relatos, lo que importa es que los hechos hablen y las personas se manifiesten. Por eso el lenguaje es directo, la narración ágil, no existe apenas la descripción, y el narrador declara lo que ve, y no lo que piensa. Así, el lector tiene muy poca información sobre los personajes; la estrictamente necesaria para saber dónde están, qué hacen y cómo se comportan. Y por eso suelen comenzar *in media res*. El relato "Los jefes" se presenta así:

Javier se adelantó por un segundo:

—¡Pito! —gritó, ya de pie.

La tensión se quebró, violentamente, como una explosión. Todos estábamos parados: el doctor Abásalo tenía la boca abierta. Enrojecía, apretando los puños. Cuando, recobrándose, levantaba una mano y parecía a punto de lanzar un sermón, el pito sonó de verdad. Salimos corriendo con estrépito, enloquecidos, azuzados por el graznido de cuervo de Amaya, que avanzaba volteando carpetas. (47)<sup>8</sup>

No sabemos quién es Javier, ni por qué es un personaje al que el lector ha de prestar atención. Lo mismo nos ocurre poco después con el doctor Abásalo y con Amaya. No sabremos cómo son realmente y qué función ocupan en el relato hasta que no hayan actuado, hablado, gestualizado, etc. La distancia entre personajes y lector depende de la actitud del narrador. Pues bien, esa separación será todavía mayor cuando el que lleva el peso de la narración es un omnisciente, que habla en tercera persona y está fuera de los sucesos que describe. Por eso, en "Día domingo", por ejemplo, el comienzo es más impac-

<sup>8</sup> El número de página que aparece entre paréntesis, en todas las citas de las obras que estudiamos, se refiere a esta misma edición.

tante: el grado de desvinculación del narrador vincula más al lector: "Contuvo un instante la respiración, clavó las uñas en la palma de sus manos y dijo, muy rápido: 'Estoy enamorado de ti'". (108)

Rapidez, tensión, acción, declaración tajante y altamente emocional, todo en dos líneas, para que el lector no pueda soltar la narración y continúe enganchado hasta el final. El narrador organiza a su gusto los elementos del relato, los tiempos, las acciones, las entradas y salidas de los personajes, los diálogos. Permite que cada personaje se presente a sí mismo pero coloca a cada cual en su sitio. Es decir, nuestra percepción como lectores es de una absoluta libertad, dentro del relato, para que cada cual actúe como quiera o pueda. Sin embargo, hemos de sospechar que, por debajo de la invisibilidad del narrador, alguien ha elegido y ordenado minuciosamente cada escena, y ha manejado la duración de las secuencias internas. En ese sentido, puede afirmarse que "este narrador se muestra a sí mismo en cuanto organizador y 'técnico' como una conciencia que experimenta con los registros narrativos, preparándose para encarar la disposición de las formas largas del género" (Promis 1982: 75). Una experimentación que comienza, por ejemplo, con la utilización peculiar de los tiempos del verbo, algo que en *Los cachorros* será uno de los ejes estructurales más originales y definitivos. Promis señala cómo, en *Los jefes*, la mezcla de tiempos verbales diferentes contribuye a la desaparición de un mundo tradicional para llegar a una simultaneidad que incide en lo emotivo. Es decir, Vargas Llosa comienza con un pretérito indefinido, propio de la narración terminada en el pasado, e intercala el pretérito imperfecto en ciertos momentos para provocar, paradójicamente, una sensación de "presente emotivo" (Promis 1982: 75). Volvemos de nuevo al comienzo de "Día domingo":

*Contuvo un instante la respiración, clavó las uñas en la palma de sus manos y dijo, muy rápido: "Estoy enamorado de ti". Vio que ella enrojecía bruscamente, como si alguien hubiera golpeado sus mejillas, que eran de una palidez resplandeciente y muy suave. Aterrado, sintió que la confusión ascendía por él y petrificaba su lengua. (XX)*

Algo similar ocurre

Desde la puerta de costumbre... Francisco después de un instante ciosos, excitados. *Recu*

Pero lo más caracter vos relacionados con el ner el efecto que alguna alteración del tiempo. Se inicial (anterior) y el de trae a colación, posterior que ya se ha hablado. De los "datos escondidos" e suponen un factor sorpre tación de la capacidad de novedosas o sorprendente recurso semejante. En tod ocurrió y la enunciación demostrar su pericia para te una atinada y compleja

Otro aspecto importad del narrador, la idea sobre el concepto de veros observe la sociedad que se prenda su funcionamiento miento de los móviles qu ello, también son importa las argucias técnicas del mera "consiste en figurar por lo tanto utilizando la po se resiste a manifestar conocimiento de acuerdo Esto puede observarse, po

ción del narrador vincula más al lector: "Estoy enamorado de ti". (108)

... declaración tajante y altamente emotiva para que el lector no pueda soltar la mano hasta el final. El narrador organiza el relato, los tiempos, las acciones, los personajes, los diálogos. Permite que cada cosa pero coloca a cada cual en su sitio. Como lectores es de una absoluta libertad que cada cual actúe como quiera o pueda sospechar que, por debajo de la invisibilidad elegido y ordenado minuciosamente la duración de las secuencias internas. Parece que "este narrador se muestra a sí mismo como un 'técnico' como una conciencia que organiza los narrativos, preparándose para encarar las largas del género" (Promis 1982: 75). Comienza, por ejemplo, con la utilización del verbo, algo que en *Los cachorros* será más originales y definitivos. Promis mezcla de tiempos verbales diferentes de un mundo tradicional para llegar a lo emotivo. Es decir, Vargas Llosa indefinido, propio de la narración terca, recalca el pretérito imperfecto en ciertos momentos, una sensación de "pre-2: 75). Volvemos de nuevo al comienzo

... la respiración, clavó las uñas en la palma de sus manos. "Estoy enamorado de ti". Vio que ella enrojecía cuando hubieran golpeado sus mejillas, que eran de color rojo y muy suave. Aterrado, sintió que la confusión se le iba a su lengua. (XX)

Algo similar ocurre un poco más adelante, en el mismo relato:

Desde la puerta del bar vecino al cine Montecarlo, los vio en la mesa de costumbre... Francisco, el Melanés, Tobías, el Escolar lo descubrieron y, después de un instante de sorpresa, se volvían hacia Rubén, los rostros malignos, excitados. Recuperó su aplomo de inmediato. (XX)

Pero lo más característico en la utilización de recursos narrativos relacionados con el tiempo es cuando el narrador trata de exponer el efecto que alguna acción ha tenido, y para ello recurre a una alteración del tiempo. Se pone en colisión el tiempo de la anécdota inicial (anterior) y el de la historia actual, del relato, y entonces se trae a colación, posteriormente, la causa que provocó aquello de lo que ya se ha hablado. De la misma manera que Vargas Llosa estudia los "datos escondidos" en la obra de García Márquez, que no solo suponen un factor sorpresa en el lector, sino también una manifestación de la capacidad del narrador para experimentar con técnicas novedosas o sorprendentes, aquí se puede hablar exactamente de un recurso semejante. En todas estas anécdotas hay un salto entre lo que ocurrió y la enunciación de esos hechos, por lo que el autor tiene que demostrar su pericia para conseguir crear el efecto oportuno mediante una atinada y compleja elección de recursos.

Otro aspecto importante es todo lo que se refiere a la veracidad del narrador, la idea de que el realismo de los cuentos descansa sobre el concepto de verosimilitud. Con ello se consigue que el lector observe la sociedad que se describe, la juzgue adecuadamente y comprenda su funcionamiento, aunque nunca se llegue hasta el discernimiento de los móviles que provocan las acciones o actitudes. Para ello, también son importantes los medios de que se vale el narrador, las argucias técnicas del escritor. Fundamentalmente dos: la primera "consiste en figurar un narrador exterior a la historia, que relata por lo tanto utilizando la tercera persona, pero que al mismo tiempo se resiste a manifestar omnisciencia de lo narrado y fiscaliza su conocimiento de acuerdo al marco de la escena". (Promis 1982: 77) Esto puede observarse, por ejemplo, en el siguiente fragmento de "El

hermano menor”, donde el narrador describe lo que ve pero supone ciertas reacciones interiores del personaje al que sigue a través de lo que este hace: “Juan cerró los ojos, *imaginó* al indio en cuclillas, sus manos alargadas hacia el fuego, sus pupilas irritadas por el chisporroteo de la hoguera”. (96) Y lo mismo cuando pasa a describir las acciones del indio: “*Debió* sentir un infinito terror ante esa agresión inesperada que provenía de la sombra, *seguro* que ni siquiera intentó defenderse”. (96) Es claro que el verbo *deber* está utilizado ahí en el sentido de posibilidad, y no como obligación, a pesar de que el autor ha omitido la partícula “de”, que diferencia un uso del otro. Sin embargo, el matiz es claro: el narrador imagina reacciones interiores de los personajes, que no conoce a priori. En algunos pasajes, este recurso aparece con especial sutileza, como en “El abuelo”:

Casi no levantaba la cabeza; *se diría* que examinaba con emoción profunda y algo de pavor, los dibujos sangrientos y mágicos del círculo central de la alfombra. (146)

La segunda posibilidad “se ofrece cuando la enunciación queda en boca de un narrador interior a la historia que, consecuentemente, asume la primera persona. A la inversa del caso anterior, estos narradores anhelan adquirir la omnisciencia que por el punto de vista que han elegido les está verosímilmente negada” (Promis 1982: 77-78). Esto ocurre, por ejemplo, en “Los jefes”, cuando el narrador contempla el diálogo entre Lu y Ferrufino, en el instante en que el primero revela una actitud agresiva: “No me volví a mirarlo. Sus ojos oblicuos *estarían* despidiendo fuego y violencia, como cuando luchamos en el seco cauce del río”. (58) Y en “El desafío”, el deseo de omnisciencia lleva a uno de los protagonistas, que observa la pelea entre el Cojo y Justo, a interpretar los gestos y las miradas de los contrincantes: “Quedaron unos instantes inmóviles, en silencio, *diciéndose seguramente con los ojos cuánto se odiaban*”. (84) Mucho más clara es esta otra observación del narrador: “Yo no podía ver las caras, pero *cerraba los ojos y las veía*, mejor que si estuviera en medio de ellos”. (86)

Cuando hacemos técnicas narrativas que desea, para mantener la mera línea hasta la última necesidad notoria de “es siempre extendido, n peruano pide espacio s nítido en el proceso cr géneros narrativos, se mos, para lo que se ne de alimentar una cron un elemento de cantida grande, aunque haya ex ral, el género narrativo, lo que ocurre con la po titativo. Admiramos *El* porque compiten con la deicidas que quieren reh géneros”. (Cremades y de material, antes de esc ros cuentos, Mario se n infancia y la adolescencia, repetidas en la activ realmente ocurridas en s ginación. Con el tiempo gas Llosa comenzó a co antelación, consultando material, en ese afán de divinidad creadora. Varg de la narración, la idea, esquemas, esboza las tra mina cómo se van a ir c la creación, pues no sab trabajo creativo, y no es

narrador describe lo que ve pero supone del personaje al que sigue a través de los ojos, *imaginó* al indio en cuclillas, sus ojos, sus pupilas irritadas por el chispeo. Y lo mismo cuando pasa a describir las reacciones interiores del personaje al sentir un infinito terror ante esa agresión de la sombra, *seguro* que ni siquiera intentó que el verbo *deber* está utilizado ahí en un sentido de obligación, a pesar de que el "de", que diferencia un uso del otro. Sin embargo el narrador imagina reacciones interiores que no conoce a priori. En algunos pasajes, esta sutileza, como en "El abuelo":

... cabeza; *se diría* que examinaba con emoción profunda los dibujos sangrientos y mágicos del círculo central

"... se ofrece cuando la enunciación queda subordinada a la historia que, consecuentemente, se invierte la inversa del caso anterior, estos narradores muestran una conciencia que por el punto de vista que adopta es fundamentalmente negada" (Promis 1982: 77-78).

"Los jefes", cuando el narrador contempla a un jefe de familia, en el instante en que el primero se levanta para irse. "No me volví a mirarlo. Sus ojos oblicuos, su gesto de desafío y violencia, como cuando luchamos con él". Y en "El desafío", el deseo de omnisciencia del narrador, que observa la pelea entre los dos protagonistas, que observa los gestos y las miradas de los contrarios, que observa los rostros inmóviles, en silencio, *diciéndose* "¿cómo se odiaban?". (84) Mucho más clara es la conciencia del narrador: "Yo no podía ver las caras, pero sabía que él estaba mejor que si estuviera en medio de

Cuando hacemos el acopio de la naturaleza y el alcance de las técnicas narrativas que contribuyen a forjar los efectos que el autor desea, para mantener la atención del lector e interesarlo desde la primera línea hasta la última, observamos, incluso en los cuentos, una necesidad notoria de "cantidad narrativa". El estilo de Vargas Llosa es siempre extendido, nunca sintético. Como un corredor de fondo, el peruano pide espacio suficiente, algo que se comprueba de un modo nítido en el proceso creador del Nobel. Su tendencia, dentro de los géneros narrativos, se dirige hacia la creación de universos autónomos, para lo que se necesita material lingüístico generoso con el fin de alimentar una cronotopía ambiciosa. Defiende el Nobel que "hay un elemento de cantidad en la gran novela. Esa gran novela suele ser grande, aunque haya excepciones como *La metamorfosis*. En general, el género narrativo, al desarrollarse en el tiempo, a diferencia de lo que ocurre con la poesía, implica un elemento puramente cuantitativo. Admiramos *El Quijote*, *La Regenta* o *Fortunata y Jacinta* porque compiten con la realidad de igual a igual, porque son novelas deicidas que quieren rehacer la obra de Dios. Eso no ocurre con otros géneros". (Cremades y Esteban 2002: 396-397). Por eso, el acopio de material, antes de escribir, es muy importante. En aquellos primeros cuentos, Mario se nutría exclusivamente de los recuerdos de la infancia y la adolescencia, acomodándolos a situaciones verosímiles, repetidas en la actividad gregaria de los jóvenes, y en anécdotas realmente ocurridas en su todavía corta vida, fantaseadas por la imaginación. Con el tiempo, cuando llegaron las novelas totales, Vargas Llosa comenzó a construir los armazones narrativos con mucha antelación, consultando bibliografía, anotando recuerdos, ordenando material, en ese afán de competir, como Flaubert, de tú a tú con la divinidad creadora. Vargas Llosa, cuando tiene madurado ya el hilo de la narración, la idea, la historia, en su mente, realiza uno o varios esquemas, esboza las trayectorias de los personajes y después determina cómo se van a ir cruzando. Es esa la parte más angustiada de la creación, pues no sabe con exactitud cómo va a desarrollarse el trabajo creativo, y no es consciente de hasta qué punto será capaz de

crear ese mundo en el que lleva tanto tiempo pensando. Cuando el esquema está terminado (a veces es físicamente una extensa sábana de papel con las trayectorias cruzadas) comienza la redacción del borrador, en el que muchas veces se producen modificaciones, ligeras o sustanciales, de la primera idea general. Así, la estructura definitiva se perfila según el trabajo, como él mismo explica:

De pronto descubres que un personaje empieza a crecer, que tiene unas posibilidades que vale la pena desarrollar, y en cambio otro que pensabas que iba a ser principal se despinta, se empobrece. Es la parte más interesante del proceso de creación. No se puede planear todo: hay un elemento espontáneo, intuitivo, que va operando, te hace descubrir posibilidades y a veces modifica lo que tú planeaste racionalmente. Es la parte más misteriosa, irracional, que uno no puede controlar. (Cremades y Esteban 2002: 389)

Si bien esta explicación se refiere más a las novelas que a los cuentos, podemos ver en los relatos de los cincuenta una ambición que prefigura lo que va a ser su obra posterior. Los textos cortos de Vargas Llosa no lo son tanto, las anécdotas que expone no son sintéticas y piden un desarrollo mayor, son como novelas en germen, documentos en los que se adivina la contención, debido a la falta de práctica. Pero esa actitud duraría muy poco. Después de publicar los cuentos de *Los jefes*, en 1959, enseguida se puso manos a la obra con la primera obra ambiciosa. Ese mismo año, residiendo en Madrid, maduró el "magma" de la novela, y el desarrollo de ella tuvo lugar, durante un año y medio, en París, primero en el hotel Wetter, donde vivía con Julia Urquidi, y después en la casa de la rue de Tournon, donde fue vecino de la viuda del actor Gérard Philipe, famoso por su interpretación de *Calígula*, de Albert Camus. Cuenta Edwards (Armas 2002: 42) que la viuda, dueña del piso de arriba, golpeaba todas las noches el techo del apartamento de Mario, cuando empezaba a escuchar el sonido de la máquina de escribir, porque lo corriente era que el joven aprendiz de novelista total pasara la madrugada entera aporreando esas malditas teclas hasta la salida del sol.

La versión que a como definitiva en 19 mente a partir de ento quiera de las editoriale narraciones breves. Lo explicativas. Por lo q ción que ofrece un cue na. La edición de la C notas y explicaciones. Para finalizar la edició ter marcadamente didá primeras versiones y la Son, en realidad, muy Además, para seguir la demia ha dictado en lo acentuales en el adverb con el adjetivo "solo" nombres demostrativos



1959.  
 Jorge Álvarez, 1965.  
 1968.  
 1970.  
 1971.  
 1971.  
 Seix Barral, 1980, versión definitiva.  
 Alianza Editorial, 1981.  
 1999.  
 El Mundo, 1999, prólogo de Roberto Bolaño.  
 Alfaguara, 2001.  
 Alfaguara, 2005.  
 Espasa Calpe, 2007.  
 Vargas Llosa. *El vicio de escribir*. Madrid: Alfaguara.  
 "El arquetipo de iniciación en 'Día domingo'". En María (ed.). *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia*. 1-340.  
 Vargas Llosa y la literatura en el Perú de hoy. Santa  
 crónica del expatriado: Vargas Llosa y el racismo  
 Miguel. *Mario Vargas Llosa*. op. cit., págs. 15-24.  
 Vargas Llosa. *Entrevistas escogidas*. Lima: Fondo  
 MEL (2002). *Cuando llegan las musas. Cómo trabaja  
 de la literatura*. Madrid: Espasa Calpe.  
 "El fracaso: Vargas Llosa y William Faulkner".  
*Mario Vargas Llosa*, op. cit., págs. 35-46.  
 LENA (2003). "El *Día domingo* de Vargas Llosa y  
*Espéculo*, 23 (revista electrónica, sin paginación).  
 Vargas Llosa y Julio Ramón Ribeyro: historia de  
 Roland. *Mario Vargas Llosa. Escritor, ensayista,*  
 cit., págs. 35-49.

ESTEBAN, ÁNGEL y GALLEGU, ANA (2004), "Ribeyro por Vargas Llosa". En Coaguila, Jorge. *Mario Vargas Llosa. Entrevistas escogidas*, op. cit., págs. 279-286.  
 ESTEBAN, ÁNGEL (2014). *El escritor en su paraíso. Treinta grandes autores que fueron bibliotecarios*. Cáceres: Periférica.  
 ESTEBAN, ÁNGEL (2014). *El flaco Julio y el escribidor. Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa cara a cara*. Sevilla: Renacimiento.  
 FORGUES, ROLAND (1979). "La dinámica revolucionaria en *Los jefes* de Mario Vargas Llosa". *Letras de Deusto*, 9, 17, págs. 33-51.  
 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.  
 HENAGER, P. ERIC (2000). "Physical Competition and Identity in 'Día domingo' and 'Final de juego'". *The Journal of Sport Literature*, 17, 2, págs. 77-91.  
 KRISTAL, EFRAÍN (1998). *Temptation of the Word. The Novels of Mario Vargas Llosa*. Nashville: Vanderbilt University Press.  
 LUCHTING, WOLFGANG A. (1981). "Vargas Llosa's *Los jefes*: Why 'El abuelo'?". *Research Studies*, 49, 2, págs. 123-127.  
 MARTÍN, JOSÉ LUIS (1974). *La narrativa de Vargas Llosa*. Madrid: Gredos.  
 OMAÑA, 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 Hispanoamericanos*, 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 biografía/ideología en *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa". *Espéculo*, 29 (revista electrónica, sin paginación).  
 OVIEDO, JOSÉ MIGUEL (1970a). *Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad*. Barcelona: Barral Editores.  
 OVIEDO, JOSÉ MIGUEL (1970b). "Prólogo" a *Los cachorros*. Barcelona: Lumen.  
 OVIEDO, JOSÉ MIGUEL (1972). *Homenaje a Mario Vargas Llosa: Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Nueva York: Anaya-Las Américas.  
 OVIEDO, JOSÉ MIGUEL (1982). *Mario Vargas Llosa*. Madrid: Taurus.  
 OVIEDO, 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.  
 SILVA TUESTA, MAX (2005). *Psicoanálisis de Vargas Llosa*. Lima: Editorial Leo.

- 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.

Javier se adelan  
 —¡Pito! —gritó,  
 La tensión se  
 Todos estábamos pa  
 ta. Enrojecía, apreta  
 taba una mano y par  
 de verdad. Salimos  
 dos por el graznido  
 carpetas.  
 El patio estaba  
 cero habían salido a  
 bajo el polvo. Casi c  
 do; traían nuevas fra

<sup>1</sup> El cuento da título  
 muy común utilizar nomb  
 con unas costumbres y un  
 conjuntos sociales, aunqu  
 "Los jefes" se publicó po  
 revista *Mercurio Peruano*  
 cuento más antiguo, y recr  
 colegio San Miguel de Pi  
*Antología del cuento revo*  
 rial América Latina, 1967

<sup>2</sup> Muchos relatos co  
 los personajes serán conoc  
 encontramos contenidos d  
 (Ortega 1968: 544) hablan

<sup>3</sup> *Parado*: de pie, y