

## EL ESTILO DE *LOS CACHORROS*

Varios críticos han sostenido que esta obra está basada en lugares comunes como «los deportes de la niñez, los domingos y el cine, el aprendizaje del baile, las primeras fiestas como los primeros cigarrillos o enamoradas o borracheras, etc., todo ese conductismo típico de la adolescencia»<sup>1</sup>. Se podría alegar que, fuera de la anécdota central relativa a la monstruosa castración de Cuéllar y sus acciones subsiguientes, la novela está compuesta sin duda de lugares comunes. Esto se podría decir en cuanto al contenido, aun cuando el estilo de esta novela es, por otra parte, nada común. Es, más bien, un experimento estilístico y estructural que se plantea como un organismo de coherencia tan estrecha que ninguno de sus materiales parece impuesto. Los numerosos y complejos procedimientos artísticos de la obra se ajustan perfectamente al contenido temático.

La materia narrada está organizada a base de una fórmula que el mismo autor denomina *el período literario proteiforme*.

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<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> JULIO ORTEGA: *La contemplación y la fiesta* (Lima: Editora Universitaria, 1968), pág. 65.

<sup>2</sup> CARLOS MARTÍNEZ MORENO: «Una hermosa ampliación: *Los cachorros*», *Amaru* (jul.-set., 1967), 85. Es interesante notar que en «Las babas del dia-

En otra ocasión, mientras estaba redactando *Los cachorros*, dijo: «Sigo luchando con un cuento que está construido íntegramente sobre este procedimiento, que consiste en expresar simultáneamente la realidad objetiva y la subjetiva en una misma frase, mediante combinaciones rítmicas»<sup>3</sup>. Después de haber terminado la obra hizo otro comentario:

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<sup>4</sup>.

La complejidad de este recurso es muy sugerente. Desde la primera línea de la novela el lector se halla envuelto en un nuevo mundo que se expresa mediante un lenguaje que no sólo no respeta los consagrados límites gramaticales de la sintaxis, sino que los aniquila creando nuevas perspectivas lingüísticas de expresividad narrativa, sin que por eso el hilo de la acción se vuelva incoherente.

---

blo», de *Las armas secretas* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966), página 77, Julio Cortázar expresa con anterioridad esta misma pretensión como una posibilidad casi fantástica, cuando hace que Roberto Michel, la voz narradora del cuento, diga al comienzo: «Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y, sobre todo, así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos.» José Miguel Oviedo observa en «*Los cachorros*: fragmento de una exploración total», *Revista Iberoamericana*, XXVI, núm. 70 (enero-marzo, 1970), 36, que también hay «una insinuación del procedimiento en 'Lejana' (De Bestiario): 'Porque a mí, a la lejana, no la quieren.'» Wolfgang Luchting ha señalado en «Recent Peruvian Fiction», *Research Studies*, XXXV, número 4 (dic., 1967), 277, que en los cuentos de Eldeoro Vargas Vicuña, sobre todo en «Taita Cristo», se encuentran «rapid shifts of the narrative point-of-view. However, his handling of this technique is by far less successful and decidedly less disciplined». En *Los cachorros* esta técnica narrativa se ha convertido en un eficaz instrumento estilístico.

<sup>3</sup> LUCHTING, pág. 277.

<sup>4</sup> «Mario Vargas Llosa, diálogo de amistad» (entrevista), *Índice de Artes y Letras*, XXII, núm. 224 (oct., 1967), 21.

La novela comienza así:

Todavía llevaban pantalón corto ese año, aún no fumábamos, entre todos los deportes preferían el fútbol y estábamos aprendiendo a correr olas, a zambullirnos desde el segundo trampolín del «Terrazas», y eran traviesos (p. 13).

En este ejemplo se ignora la necesidad de concordancia del sujeto gramatical. En la medida en que la acción avanza, el empleo del período *proteiforme* se hace más libre.

Se arrimó al grupo y al principio ellos le poníamos mala cara (p. 83). [Falta de concordancia entre el sujeto y el verbo.]

aunque se secretaban él, desde mi cama de la clínica, los oyó (p. 31); se los había metido al bolsillo a mis papás (p. 32); los seleccionados nos vestíamos para ir a sus casas (p. 23). [Falta de concordancia entre el verbo y el adjetivo posesivo.]

Se observa una mezcla de los procedimientos ya citados en el siguiente ejemplo:

entonces volvíamos a nuestras casas y se duchaban y acicalábamos y Cuéllar los recogía en el poderoso Nash (p. 91).

Otro variante del período *proteiforme* ocurre cuando se hace uso de la narración dialogada. Los diálogos, transcritos sin los tradicionales nexos verbales, producen una multiplicidad de enfoques narrativos que cambian rápidamente ante los ojos del lector.

Se pasaría los domingos con Chabuca y nunca más nos buscarás, maricón. Y Lalo qué ocurrencia, hermano, la hembra y los amigos eran dos cosas distintas pero no se oponen, no había que ser celoso, Pichulita, tranquilízate, y ellos dense la mano, yo no se la doy. Lo acompañamos hasta su casa y todo el camino estuvo murmurando cállate viejo (p. 50).

El relato, organizado sobre la base de una voz narradora doble («nosotros» y «ellos»), comprende dos puntos de vista temporales: uno, que mira desde una perspectiva temporal que existe fuera de la obra, y desde allí relata, es decir, cuenta desde un presente absoluto que da a la acción narrada el carácter de una serie de acontecimientos irreversiblemente pasados, pretéritos. La distancia narrativa conferida a

la historia por esta perspectiva le impone una índole de crónica oral. El otro punto de vista es inmediato, abierto, producido por la actualización de la voz doble, ya instaurada en el presente mismo del relato.

La fluida imbricación de las dos voces de la novela se debe a que mientras la voz «nosotros» presenta la acción directamente con todos los giros infantiles, típicos del lenguaje adolescente, reflejando justamente la personalidad misma de este narrador coral, la voz «ellos» no se diferencia de la «nosotros» más que en el hecho de que la narración se da gramaticalmente en tercera persona del plural. La objetivación de la narración en tercera persona está totalmente comprometida con el tono del narrador colectivo «nosotros». Son, por eso, dos expresiones del mismo punto de vista.

Dada la naturaleza uniforme de la voz narradora, el lector se ve forzado a compartir sólo una visión limitada del mundo ficticio, una visión que siempre coincide con la de la voz colectiva y nunca con la de Cuéllar. Este se encuentra marginado del grupo. Es físicamente a la vez que estilísticamente un *outsider*<sup>5</sup>. La tragedia personal de Cuéllar queda atenuada por la ligera visión superficial que la envuelve y que no admitiría la presencia de la angustia y de la frustración desgarradoras que su multilación tiene que haberle causado.

Sin embargo, con un acierto artístico de alta categoría, es precisamente su vida, perturbadora y amarga, la que llama más la atención. Aunque el lector nunca llega a penetrar directamente hasta «las llamas de su infierno»<sup>6</sup>, expresadas más bien implícitamente, a través de una cuidadosa yuxtaposición entre Cuéllar y los otros, este mismo lector llega a sentir casi intuitivamente la profundidad de la tragedia.

Otro aspecto de esta voz colectiva ha sido comentado por Emilio Pacheco: «*Los cachorros* es una tragedia, una encarnación de la fatalidad referida por un narrador que se multiplica y subdivide sin apartarse jamás: el coro de amigos... El coro lleva la acción, la comenta y puntúa, y causa ciegamente el desenlace»<sup>7</sup>. En otras palabras, la voz narradora colectiva tiene una complejión doble porque funciona simultáneamente en dos niveles distintos. A la vez que es coro, en un nivel descriptivo, es también, en un nivel activo, el protagonista que en-

---

<sup>5</sup> Un estudio valioso sobre este tema aparece en el libro de Colin Wilson, *The Outsider* (Boston: Houghton Mifflin Co., 1956).

<sup>6</sup> ESPERANZA FIGUEROA AMARAL: «*Los cachorros*» (reseña), *Revista Iberoamericana*, XXXV, núm. 68 (mayo-agosto, 1969), 407.

<sup>7</sup> EMILIO PACHECO: «Lectura de Vargas Llosa», *Revista de la Universidad de México*, XXII, núm. 8 (abril, 1968), 27.

gendra 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, como si fuera «uno más de esos culpables que se ignoran culpables»<sup>8</sup>.

#### EL LENGUAJE

Buen indicio de la orientación renovadora del autor se da en el hecho de que a partir de *La ciudad y los perros* su lenguaje se ha alejado mucho del tradicional retoricismo y casticismo que caracterizaban al llamado *estilo literario* de las épocas anteriores en el Perú. El autor no amanaera ni estiliza la materia narrada, utilizando más bien el idioma vivo, común y corriente, de todo el mundo.

Aunque en sus obras abundan con gran profusión los regionalismos y los modismos de las diversas clases sociales del Perú, su empleo trasciende con mucho el propósito de los regionalistas-naturalistas que pretendían captar directamente la realidad y, por eso, reproducían sin discriminación todos los giros locales, confiados en que éste era el único método de comunicar con verosimilitud el suceso humano que describían. Pero la intromisión bienintencionada de estos giros, en fin de cuentas, dificultaba la lectura y revelaba solamente la cara pintoresca y superficial de la realidad que querían retratar.

Consciente de los problemas de comprensión que estas expresiones regionalistas presentan para el lector no peruano, siempre cuando Vargas Llosa usa una palabra o una expresión de alcurnia peruana o de extensión relativamente limitada, la introduce en un contexto mediante la cual se intuye su sentido particular. La autenticidad de estas expresiones se comprueba por el hecho de que la profesora Martha Hildebrandt, lingüista de la Universidad de San Marcos, haya citado con frecuencia la obra de Vargas Llosa en su libro *Peruanismos*<sup>9</sup>.

El lenguaje se caracteriza igualmente por el empleo intensísimo de onomatopeyas y grafismos. Los cuatro ejemplos siguientes demuestran su uso en una de sus formas más sencillas:

absortos en los helados, un semáforo, shhp, chupando shhp (p. 19).

y él vsssst por el Malecón vsssst desde Benavides hasta la Quebrada vsssst en dos minutos cincuenta, ¿lo batí? (pp. 51-52).

<sup>8</sup> *Ibid.*, pág. 27.

<sup>9</sup> Véase *Peruanismos* (Lima: Editorial Moncloa-Campodónico, S. A., 1969).

y con su Ford fffuum embestia a la gente fffuum que chillaba y saltaba las barreras, aterrada, fffuum (p. 65).

y en eso pst pst, fijense, ahí venía Cuéllar (p. 86).

J. M. Oviedo dice que esto «recuerda el lenguaje clásico del *comic strip*, es decir, la imagen visual y el sonido convencional (el 'globito') unido a ella»<sup>10</sup>. Luego añade: «Hemos dicho que el autor presenta la vida de Cuéllar como una historieta; pero esa calidad de su biografía se esparce a todo el relato y lo aproxima a las formas narrativas típicas del *comic strip*»<sup>11</sup>. Aunque esta teoría de los *comics* sea muy sugerente, parece que, hasta cierto punto, constituye una simplificación del propósito artístico de Vargas Llosa. La deformación y la exageración del lenguaje aquí son indiscutibles, pero obedecen a consideraciones más serias que las de producir solamente un *comic strip*.

Para analizar este procedimiento hay que recordar, en primer lugar, el punto de vista juvenil de la voz narradora. El relato está dividido en seis capítulos que corresponden a las distintas etapas de la vida del grupo, desde la edad de ocho años hasta los treinta y tantos. Es notable la profusión de onomatopeyas y grafismos en los primeros capítulos de la obra, donde aparecen los detalles relativos a la niñez y la juventud de los protagonistas. En el capítulo quinto hay sólo cinco ejemplos, muy reducidos: «y en eso, pst pst... por la venas, ja ja» (p. 86); «se capaba, ja ja» (p. 91); «una risita para creerte, ja ja... otra risita; ja ja» (p. 95). En el último capítulo, que pertenece a la etapa de la madurez, no hay ni un ejemplo. Se podría sugerir que la narración está estructurada de manera que el lenguaje utilizado experimenta una transformación gradual, casi imperceptible, como si la expresión misma reflejara el proceso de maduración de los jóvenes como en el caso de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, de James Joyce.

Es, por otra parte, un hecho que los niños habitan un mundo muy distinto al de los adultos, un mundo que todavía no está limitado por la palabra. Por eso usan los giros onomatopéyicos mucho más que las personas de mayor edad. Los niños no sienten la necesidad de emplear las perifrasias más aceptables y elocuentes para expresar lo que pueden mostrar directamente mediante la onomatopeya. Es éste el natural encanto que ejerce sobre los jóvenes y que posiblemente tiene que ver con cierta predilección básica del ser humano por la mímica.

<sup>10</sup> OVIEDO, pág. 32.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pág. 31.

Considerado así, en esta obra el empleo intensísimo de onomatopeyas y grafismos, en vez de crear un *comic strip*, reproduce directamente la realidad verbal de los personajes y hace que la narración adquiera una dimensión oral más viva que recuerda al lector el punto de vista juvenil de lo referido.

Pero los ejemplos de los giros onomatopéyicos no son siempre tan sencillos como los que se han mencionado. En el primer capítulo se observa una serie de escenas en las que su uso es más complejo. Los niños están en la cancha de fútbol y por primera vez se presenta el perro, Judas, futuro autor de la horrible mutilación de Cuéllar:

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, decía Chingolo, y Mañuco si se escapa hay que quedarse quietos, los daneses sólo mordían cuando oían que les tienes miedo, ¿quién te lo dijo?, mi viejo, y Choto yo me treparía al arco, ahí no lo alcanzaría (p. 14).

Pero la respuesta de Cuéllar es distinta:

sacaba su puñalito y chas chas lo soñaba, deslonjaba y enterraba aaaaauuuu, mirando al cielo, uuuuuuuuuuuu, las dos manos en la boca, auauauuuuuu: ¿qué tal gritaba Tarzán? (pp. 14, 19).

En las acciones de Cuéllar se ve esbozada una cómica parodia juvenil de la figura clásica del superhombre (Tarzán), que mediante su *virilidad insuperable* siempre conquista y mata a su feroz agresor. Es interesante que esta misma imagen ocurra otra vez en el segundo capítulo:

Ya usaban pantalones largos entonces, nos peinábamos con gomina y habían desarrollado, sobre todo Cuéllar, que de ser el más chiquito y el más enclenque de los cinco pasó a ser el más alto y el más fuerte. Te has vuelto un Tarzán, Pichulita, le decíamos, qué cuerpazo te echas al diario (p. 48).

Surge otro ejemplo del uso de onomatopeyas y grafismos dentro de un contexto muy parecido, en el que también aparece una variante de la imagen de Tarzán. Cuando los cachorros visitan a Cuéllar en la clínica, éste les habla de cómo deben vengarse del perro:

se reía, cuando saliera iríamos al Colegio de noche y entraríamos por los techos, viva el jovencito pam pam, el Aguila Enmascarada chas chas, y le haríamos ver estrellas, de buen humor pero flaquito y pálido, a ese perro, como él a mí (p. 25).

Aquí como en el caso anterior, junto con la onomatopeya, se encuentra la inserción de un héroe fictirio de los *comics* dentro de la realidad de Cuéllar. Al contar lo que quiere que ocurra al perro, echa mano del símbolo del Aguila Enmascarada. Esto es explicable porque muchas veces los niños simplemente no reconocen los límites entre la fantasía y lo real. Los ven iguales. Toda clase de ficción les es verosímil. Viven en una realidad maravillosa llena de posibilidades extraordinarias. Hacerse un Tarzán o transformarse en un Aguila Enmascarada no es nada inusitado. Los niños todavía no se han conformado a la mediocridad que la vida moderna les va a imponer. Siguen fantaseando, lo cual, según Humberto Eco en su ensayo llamado «El mito di Superman», es un fenómeno bastante común aun entre los adultos.

L'eroe fornito di poteri superiori a quelli dell'uomo comune è una costante della immaginazione popolare, da Ercole e Sigfrido, da Orlando a Pantagruel sino a Peter Pan... Ma in una società particolarmente livellata, in cui le turbe psicologiche, le frustrazioni, i complessi di inferiorità sono all'ordine del giorno; in una società industriale... — in una società de tale tipo l'eroe positivo deve incarnare oltre ogni limite pensabile le esigenze di potenza che il cittadino comune nutre e no può soddisfare... il lettore medio assillato da complessi e disprezzato dai suoi simili; attraverso un ovvio processo di identificazione... nutre segretamente la speranza che un giorno, dalle spoglie della sua attuale personalità, possa fiorire un superuomo capace di riscattare anni di mediocrità<sup>12</sup>.

Desde el principio, más sensible y más dotado que los demás, Cuéllar siente la profunda necesidad de superarse y por consiguiente sufre más de este complejo de inferioridad. Por eso se identifica con los románticos seres solitarios de la ficción. Para poder vengarse de su agresor Judas, Cuéllar, un niño indefenso y débil, muy consciente de su impotencia frente a las fuerzas superiores, se convierte momentáneamente en uno de estos héroes nietzscheanos que, para su desgracia, ya han pasado de moda. Se observa que la predilección de Cuéllar

<sup>12</sup> HUMBERTO ECO: *Apocalittici e integrati* (Milán: Bompiani, 1965), páginas 228-230.



por las figuras sobrehumanas no se limita a los héroes ficticios. Sus amigos se incomodan cuando Cuéllar, ya un hombre, empieza a hablar: «quiere asombarla, decían, hacerse pasar por un cráneo... Hablaba de cosas raras y difíciles: la religión (¿Dios que era todopoderoso podía acaso matarse siendo inmortal?...), la política (Hitler no fue tan loco como contaban, en unos añitos hizo de Alemania un país que se le amparó a todo el mundo...), el espiritismo (no era cosa de superstición sino ciencia, en Francia había mediums en la Universidad y no sólo llaman a las almas, también las fotografían)» (pp. 74-75).

De alguna manera todas sus acciones locas (según los otros) parecen tener una filiación oscura con las acciones de estos héroes. Pero los espléndidos torneos de antaño se han trastrocado en insensatas carreras en auto por las concurridas calles de Lima. El mundo ha cambiado y ahora estos actos de valentía, antes no sólo aprobados sino también celebrados, son incomprensibles y susciten la mofa. Las normas modernas celebran el conformismo, es decir, la mediocridad.

Es notorio que son precisamente estas acciones *heroicas* («quisiera tener un revólver, ¿para qué, hermanito?, con diablos azules, ¿para matarnos?, sí y lo mismo a cse que pasa pam pam y a ti y a mí también pam pam», pp. 60, 65) las que se cuentan mediante el uso copioso de las onomatopeyas tan típicas de la juventud y de los *comics*. Al utilizar este procedimiento para describir las acciones de Cuéllar, que en el fondo son trágicamente serias, éstas pierden su gravedad y adquieren una equívoca índole de ficción e irrealidad, características más bien de una frívola tragicomedia.

Sin apuntar las escenas en que aparecen estas figuras sobrehumanas (Tarzán, el Aguila Enmascarada, etc.), J. M. Oviedo ha hecho el siguiente comentario: «Algunas observaciones de Eco sobre 'El mito de Superman'... resultan aplicables por antítesis a Cuéllar, a quién podría verse como encarnación del mito opuesto: el del hombre que ha perdido los poderes que le otorgaban superioridad»<sup>13</sup>.

Volviendo al pasaje, anteriormente citado, en que los jóvenes demuestran sus distintas reacciones ante la amenaza del perro, se anota que, además de destacar cierta característica de la personalidad del joven protagonista, sirve también de anticipo a la acción que tendrá lugar dos páginas después:

Pero Cuéllar se demoraba porque (te las copias todas las de los craks, decía Chingolo, ¿quién te crees?, ¿Toto Terry?) se metía siempre a la ducha después de los entrenamientos. A veces ellos

<sup>13</sup> OVIEDO, pág. 31.

se duchaban también, guau, pero ese día, guau guau, cuando Judas se apareció en la puerta de los camarines, guau guau guau, sólo Lalo y Cuéllar se estaban bañando: guau guau guau guau (pp. 23-24).

Aquí el ladrido de Judas que se oye antes de que aparezca, se intercala dentro de la narración, acelerándola a modo de un montaje de acción futura superpuesta a la inmediata que previene al lector acerca de lo que va a pasar. Y, luego, mientras el peligro se aproxima, los ladridos se multiplican formando un dramático crescendo oral que a la vez aumenta e intensifica la emoción y la ansiedad inherentes a la escena.

Unos años después de la mutilación, Cuéllar se enamora de Teresa. Ahora el autor echa mano de la representación gráfica para demostrar el tartamudeo que le aflige cuando se siente arrinconado por los otros o por su situación personal.

¿Por qué ya nunca vienes a nuestras fiestas?, decía Fina, antes venías a todas y eras tan alegre y bailabas tan bien, ¿qué te pasó, Cuéllar? Y Chabuca que no fuera aguado, ven y así un día encontrarás una chica que te guste y le caerás. Pero él ni de a vainas, de perdido, nuestras fiestas lo aburrían, de sobrado avejantado, no iba porque tenía otras mejores donde me divierto más. Lo que pasa es que no te gustan las chicas decentes, decían ellas, y él como amigas claro que sí, y ellas sólo las cholas, las medio pelo, las bandidas y, de pronto, Pichuilita, sssí, le gggggustabbbban, comenzaba, las chiccccas decenttttes, a tartamudear, sssólo qqqque la flaccca Gamio nno, ella ya te muñequeaste y él addddemás no habbbía tiempo por los exámmenes (p. 56).

Y, luego, Cachito y Teresa ya están juntos:

Y ellos, hermano, ¿no veía?, y él sí, la está siriando, bobo, te la va a quitar, adelántate o vas muerto, y él y qué tanto que se la quitara y nosotros ¿ya no le importaba? y él qqqqué le ibbba a importar y ellos ¿ya no la quería?, qqqqué la ibbba a qqquerer (p. 83).

La representación gráfica de su tartamudeo lo hace más tangible, más patético, como un signo más de su disminución, de su falta de control. Ya no es capaz de mantener las apariencias ante una realidad que lo atormenta. Ahora al esforzarse por mostrarse fuerte y desinte-

resado, por encubrir sus emociones verdaderas, empieza a tartamudear y se traiciona. La alienación y la falta de comunicación que tiene que haber sentido antes, ahora se convierten en una realidad patente, audible. No puede comunicar inteligentemente con los otros. Su soledad se hace más impenetrable, manifestándose aun en este tartamudeo como otro fenómeno anormal más que la separa del grupo.

#### LA YUXTAPOSICIÓN

Algunos de los pasajes más notables estilísticamente se aprovechan de la yuxtaposición de elementos dispares. Por ejemplo, cuando se narra un diálogo entre los amigos y Teresa, la trabazón estilística que une las distintas materias yuxtapuestas es tan estrecha que éstas llegan a fundirse totalmente en una visión pluridimensional. Para ayudar a Cuéllar los amigos van a la casa de Teresa, donde quieren averiguar si Tere «se muere por él o era cosa de coquetería» (p. 76). La hipocresía de la chica es sorprendente. Se hace la inocente. Dice que no sabe que Cuéllar la quiere, lo cual es prácticamente imposible dado que éste la ha perseguido sin cesar durante dos meses. Luego, finge no saber por qué le llaman Pichulita. Seguramente lo sabe, pero lo oculta. La escena se desarrolla de la siguiente manera:

¿Cuéllar?, sentadita en el balcón de su casa, pero ustedes no le dicen Cuéllar sino una palabrota fea, balanceándose para que la luz del poste le diera en las piernas, ¿se muere por mí?... Y Mañuco anda Teresita, que fuera franca, a calzón quitado, ¿no se daba cuenta cómo la miraba? Y ella ay, ay, ay, palmo-teando, manitas, dientes, zapatitos, que miráramos, ¡una mariposa!, que corriéramos, la cogiéramos y se la trajéramos. La miraría, sí, pero como un amigo y, además, qué bonita, tocándole las alitas, deditos, uñas, voccecita, la mataron, pobrecita, nunca le decía nada. Y ellos qué cuento, qué mentira, algo le diría, por lo menos la piropearía y ella no, palabra, en su jardín la haría un huequito y la enterraría, un rulito, el cuello, las orejitas, nunca, nos juraba. Y Chingolo ¿no se daba cuenta acaso cómo la seguía?, y Teresita la seguiría pero como amigo, ay, ay, ay, zapateando, puñitos, ojazos, no estaba muerta la bandida ¡se voló!, cintura y tetitas, pues, si no, siquiera le habría agarrado la mano ¿no?, o mejor dicho intentado ¿no?, ahí está, ahí, que corriéramos, o se le habría declarado ¿no?, y de nuevo la cogiéramos: es que es tímido, decía

Lalo, tenla pero, cuidado, te vas a manchar, y no sabe si lo aceptarás, Teresita, ¿lo iba a aceptar? y ella aj, aj, arruguitas, frentecita, la mataron y la apachurraron, un hoyito en los cachetes, pestañitas, cejas ¿a quién? y nosotros cómo a quién y ella mejor la botaba, así como estaba, toda apachurrada, para qué la iba a enterrar: hombritos. ¿Cuéllar?, y Mañuco sí (pp. 76, 79).

Aquí la voz narradora no interviene en la acción. No la comenta ni la juzga. Sin embargo, como se verá más adelante, la intención moral está implícita en lo narrado. Para descubrir en qué consiste, es necesario examinar primero al protagonista femenino, Teresa. Aunque sus acciones revelan que es muy coqueta, egoísta y frívola, el estilo mismo del párrafo hace aún más patente su carácter. Se la descubre por medio de sustantivos que pertenecen a diversos aspectos de su cuerpo: deditos, uñas, cejas, zapatos, etc. Por su disposición artística estos mismos sustantivos adquieren un valor verbal. Cuando se relata: «ay, ay, ay, palmoteando, manitas, dientes, zapatitos», se la ve agitando las manos, sonriendo, y corriendo tras la mariposa. Se observa el mismo fenómeno en los siguientes ejemplos: «aj, aj, arruguitas, frentecita, la mataron» [arruga la frente]; «y ella no, palabra... un rulito, el cuello, las orejitas, nunca, nos juraba» [mueve fuertemente la cabeza negando lo dicho]; «para qué la iba a enterrar: hombritos» [se encoge de hombros]. El ojo de la voz narradora la contempla, siempre desde afuera, apuntando metódicamente cada gesto. Generalmente se supone que estos gestos son acciones realizadas en un impulso afectivo y así corresponden a una exteriorización de una emoción interior. No obstante, en el caso de Tere, parece que estos gestos, en el fondo estereotipados, se vuelven pura exterioridad. Son tan superficiales, artificiales y caprichosos como la chica misma.

La yuxtaposición de la persecución, la captura y la muerte de la mariposa con lo que está pasando entre los jóvenes sugiere dos interpretaciones muy interesantes. La imagen creada por la fusión de estos elementos funciona como una metáfora. Al principio, por la ambigüedad de los pronombres objetivos, Tere llega a confundirse sintácticamente con la mariposa: «la cogiéramos y se la trajéramos. La miraría... la mataron, pobrecita, nunca le decía nada». Así, por extensión, se afirmaría que mientras que ellos persiguen a la mariposa, ella es perseguida verbalmente por ellos, que quieren que les revele sus sentimientos verdaderos con respecto a Cuéllar. Al mismo tiempo, en un sentido más amplio, es perseguida por Cuéllar. Considerando la imagen de este modo, Tere adquiere, por asociación, algunas de las carac-

terísticas de la mariposa: es bella, rápida, voluble y caprichosa. No se deja atrapar por las preguntas de los chicos. En fin, ella no niega ni afirma nada.

No obstante, la interpretación de Tere-Mariposa es la más aparente. Mirado más de cerca, se nota que el paralelismo más rico e importante no es el de Tere-Mariposa, sino el de Cuéllar-Mariposa. Parece que inclusive Teresa confunde a Cuéllar con la mariposa: «¿a quién?... ¿Cuéllar? (p. 79)... Y Lalo ¿le parecía pintón?, y ella ¿Cuéllar?» (p. 80). La imagen Cuéllar-Mariposa hace posible que esta escena se transforme en un retrato en miniatura de toda la acción de la novela. Lo que pasa a la mariposa coincide simbólicamente con lo que pasa a Cuéllar. Examinada la escena desde este punto de vista se ve que empieza y termina con la misma preocupación de Tere: «pero ustedes no le dicen Cuéllar sino una palabrota fea» (p. 76). Y al final ella les pregunta: «Pero por qué tenía ese apodo tan feo» (p. 80). El tema de la mutilación está muy presente. Luego, dentro de la narración, la sutil disposición de las palabras hace que la mutilación de Cuéllar se vincule con el «apachurramiento» de la mariposa:

tenía pero, cuidado, te vas a manchar, y no sabe si lo aceptarás, Teresita, ¿lo iba a aceptar?... la mataron y la apachurraron... ¿a quién? y nosotros cómo a quién y ella mejor la botaba, así como estaba, toda apachurrada, para qué la iba a enterrar: hombritos. ¿Cuéllar?, y Mañuco sí (p. 79).

Como se sabe, muy pronto Tere abandona al protagonista, como si no fuera nada importante, para juntarse con otro, Cachito. Al final de la escena, Tere ve otra mariposa: «miren, la mariposita brillaba entre los geranios del jardín ¿o era otro bichito?, la punta del dedito, el pie, un taconcito blanco» (p. 80). ¿La mata? Esta actitud despiadada de la joven, compartida igualmente por los otros y en general, por la sociedad entera, facilita el tratamiento de Cuéllar en los términos de la mariposa, como un juguete más, una diversión más. Lo persiguen sin ninguna emoción verdadera, juegan con él, lo acarician caprichosamente y luego lo matan. En Cuéllar, inocente en principio, se encuentran las características de la mariposa: su vulnerabilidad, su fragilidad y su amor por la libertad. Así la destrucción gratuita e insensata de la mariposa, un hecho en que todos participan, corresponde a la inevitable destrucción de Cuéllar.

## LOS DIMINUTIVOS

En los pasajes ya citados se destaca el abundante uso de diminutivos. Según los gramáticos, hay cinco clases de diminutivos, que pueden expresar desde el cariño hasta el desprecio. Aunque la frecuencia de diminutivos es muy alta en esta obra, ellos pertenecen casi exclusivamente a una sola clase, la del sufijo *-ito*, *-cito* y *-ecito* que se presta a formar apodos y ciertos giros cariñosos. Ramsey observa que este diminutivo ocurre con más frecuencia en la conversación de mujeres y de niños. Dice que en Hispanoamérica, por su recurrencia tan alta, llega a ser abusivo. Mientras que el sufijo designado *-ito* generalmente se aplica a sustantivos, en Hispanoamérica también se añade muy a menudo a adjetivos («qué formalito»), a participios («sentaditas») y a adverbios («alcanzan justito a la salida de las chicas... pataleando parejito») <sup>14</sup>.

Amado Alonso sugiere que el uso del sufijo *-ito* puede dividirse en dos grupos <sup>15</sup>. En primer lugar los *elocuentes* o *activos*, que sólo advierten la realidad de un objeto o su existir. Con éstos, algo que es pequeño lo definimos como pequeño. Por otra parte, hay los *estético-valorativos*, con los que el hablante se detiene en la representación afectivo-imaginativa, señalando su valor o lo valioso que el objeto le es. Con los *estético-valorativos* no importa que el objeto sea grande o pequeño, «lo empequeñecemos valorándolo sentimentalmente para rodearlo con nuestro afecto» <sup>16</sup>.

Sin embargo, esta definición de los *estético-valorativos* es incompleta porque no incluye un aspecto muy importante. Cuando esta representación afectivo-imaginativa se interpone entre el sujeto (el hablante) y el fenómeno, la realidad objetiva de éste experimenta un cambio. A la vez que se empequeñece, se hace menos amenazante, más tratable, más dócil con respecto al locutor, quien, por su parte, se engrandece. A veces «el diminutivo pretende un rebajamiento del contrario o del obstáculo» <sup>17</sup>. Así, mediante esta representación imaginativa, se logra un tipo de falsificación psicológica de lo real.

<sup>14</sup> MARATHON MONTROSE RAMSEY: *A Textbook of Modern Spanish*, rev. Robert K. Spaulding (Nueva York: Rinehart & Winston, 1965), págs. 625-629.

<sup>15</sup> AMADO ALONSO: *Estudios lingüísticos* (Madrid: Editorial Gredos, 1967), páginas 180-181.

<sup>16</sup> RAÚL CASTAGNINO: *El análisis literario* (Buenos Aires: Editorial Nova, 1969), pág. 268.

<sup>17</sup> ALONSO, p. 167.

Posiblemente, la formulación más conocida de este recurso ocurre en *El Quijote*, cuando el intrépido hidalgo se enfrenta con dos enormes leones:

—Y ¿son grandes los leones? —preguntó don Quijote.

—Tan grandes —respondió el hombre que iba a la puerta del carro—, que no han pasado mayores, ni tan grandes, de Africa a España jamás... van hambrientos porque no han comido hoy; y así vuesa merced se desvíe; que es menester llegar presto donde les demos de comer.

A lo que dijo don Quijote, sonriéndose un poco:

—¿Leoncitos a mí? ¿A mí leoncitos, y a tales horas? <sup>18</sup>.

Cuéllar tampoco ignora esta posibilidad expresiva del diminutivo: «Poco a poco fue resignándose a su apodo y en Sexto año ya no lloraba ni se ponía matón, se hacía el desentendido y a veces hasta bromeaba, Pichulita no ¡Pichulaza ja ja» (p. 39).

En *Los cachorros* son los *estético-valorativos* los que predominan. Los críticos han aceptado que ellos recurran durante el período de la adolescencia del grupo porque entonces obedecerían, como se ha dicho, a un rasgo lingüístico del habla juvenil. Pero en esta obra se manifiestan como un fenómeno constante de la voz narradora desde el comienzo de la narración hasta el último párrafo.

Sabido es que los sentimientos auténticos de las personas se transparentan a través de ciertos detalles de las formas lingüísticas que ellas emplean y que muchas veces lo que se alcanza al oyente sensible tiene menos que ver con el significado corriente de la palabra que con la intención consciente o inconsciente del hablante <sup>19</sup>. Teniendo en cuenta

<sup>18</sup> MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA: *Don Quijote* (Madrid: Espasa Calpe, S. A., 1957), V, págs. 304-305. Respecto a esta cita cervantina, en el estudio antes mencionado, pág. 167, Alonso advierte: «Este esquema idiomático es hoy todavía productivo: ¡capitancitos a mí!, ¡toritos a mí!, ¡sermoncitos a mí!, ¡calcalitos a mí! Encierra un contrarreto.»

<sup>19</sup> Esta misma tendencia a la representación minuciosa del lugar común como una constante en el lenguaje, la acción y la caracterización del personaje, aunque con un propósito más serio que la mera documentación naturalista, hace recordar un comentario dedicado a la producción de Nathalie Sarraute: «She depicts a humanity of commonplaces...suggests the existence, beneath the banal appearances, of an 'underworld' of frenetic and swarming life which she believes to be the real world of human relations. It is this that forms the tissue of the novel, so that, speech having been given to man in order to disguise his thought, there exists beneath the surface of communication a 'sub-conversation' (gestures that contradict the words said, silences, *sous-entendus*, inflections, posi-

esto, es interesante que Julio Ortega sostiene que aquí se trata de «un curioso balbuceo... una contradicción entre la edad de los personajes y el tono de habla que sigue siendo idéntico, tan andrógino o asexuado como en la infancia... una especie de infantilidad permanente» que demuestra la falta de tránsito de la adolescencia a la edad adulta y social<sup>20</sup>. Sin embargo, Ortega no menciona explícitamente las raíces psicológicas de este fenómeno lingüístico, indicando que el uso del diminutivo es típico sobre todo del habla mirafloresina.

L. A. Díez apoya la tesis de Ortega y agrega que el habla de este grupo social

is easily identified by other Peruvians because of this double characteristic: the use of diminutives and the particular *melosidad* of its intonation. It reflects faithfully the idiosyncrasy of the people who use it; they are like a sheltered large family, living much outside the Nation's needs and reality. And this characteristic of a closely-knit family relationship which knows no discomforts or hardships, where caprices and whims are always indulged, accounts for the *mimosidad* and *melosidad* of its speech, which is as affected and snobbish as that of similar social groups in other countries. (Cf. Serrano Society of Madrid, in A. M. Lerá's *Bochorno*; Barcelona High Society as depicted by Juan Marsé in *Últimas tardes con Teresa*; the Mayfair and Knightsbridge Society portrayed in Evelyn Waugh's novels, etc.)<sup>21</sup>.

En las escenas en que Teresa habla con Cuéllar y con los otros la presencia masiva de estos diminutivos (naricita, manitas, zapatitos, deditos, taconcito, carcajadita, etc.) es una exaltación de la forma cariñosa del sufijo *-ito*. Este detalle menudo del estilo colorea en un

---

tions, facial expressions), which is true communication. Far from limiting oneself to appearances, it is these appearances that must be penetrated and whose real meaning and lines of force must be shown... For her, not only do men not act according to reason or their principles; they have not even succeeded in conquering their individuality. What interests her is the common tissue of their existence, the gross relations (of adaptation, aggressivity, defence), or the subtle and inexpressible relations they have with the world and between themselves.» MAURICE NADEAU: *The New French Novel since the War*, trans. A. M. Sheridan Smith (Nueva York: Grove Press, 1969), pág. 133.

<sup>20</sup> ORTEGA, pág. 68.

<sup>21</sup> LUIS ALFONSO DÍEZ MARTÍNEZ, «Style and Technique in the Novels and Short Stories of Mario Vargas Llosa in Relation to Moral Intention» (disertación inédita), Kings College, Londres, 1969, pág. 319.



sentido emotivo lo narrado. A la vez que le da un tono indulgente, se transparentan la hipocresía y el esnobismo de la chica.

En el párrafo que cierra la novela se observan precisamente las características ya señaladas. Para juzgar bien el efecto de este último comentario, es necesario apuntar las líneas que lo introducen:

se había matado, yendo al Norte, ¿cómo?, en un choque, ¿dónde?, en las traicioneras curvas de Pasamayo, pobre, decíamos en el entierro, cuánto sufrió, qué vida tuvo, pero este final es un hecho que se lo buscó.

Eran hombres hechos y derechos ya y teníamos todos mujer, carro, hijos que estudiaban en el Champagnat, la Inmaculada o el Santa María, y se estaban construyendo una casita para el verano en Ancón, Santa Rosa o las playas del Sur, y comenzábamos a engordar y a tener canas, barriguitas, cuerpos blandos, a usar anteojos para leer, a sentir malestares después de comer y de beber y aparecían ya en sus pieles algunas pequitas, ciertas arruguitas (pp. 102, 105).

Desde el punto de vista de estos personajes, ya adultos, el empleo de estos diminutivos corresponde a la manera como debe hablar un miembro de su clase social. Es para ellos el 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. Tal como la muerte de Cuéllar, en el fondo, no era nada.

Pero desde el punto de vista del lector, la actitud social de estos seres es despreciable porque no encierra ningún sentido de responsabilidad frente al mundo y al prójimo. Para ellos la vida nunca puede ser compleja ni trágica. Por eso la inserción de abundantes diminutivos tiene un papel fundamental revelando sutilmente la psicología de esta clase.

#### LA COMPLEJIDAD VERBAL

En cuanto a la complejidad verbal de *Los cachorros*, Emilio Pacheco ha hecho la siguiente observación:

nos introduce... mediante una intensidad sin pausa ni fisura; al grado de que todo el libro parece una sola frase alternativamente

irónica, tierna, cruel, compadecida, inmutable; una frase que absorbe diálogos y acciones<sup>22</sup>.

Esta observación exige un análisis más detenido. El elemento estilístico que produce el efecto anotado por Pacheco es el uso de la parataxis como base estructural de la narración:

También a ellos, Cuéllar, que al comienzo nos cuidábamos, cumpa, comenzó a salirseles, viejo, contra nuestra voluntad, hermano, hincha, de repente Pichulita y él, colorado, ¿qué?, o pálido ¿tú también, Chingolo?, abriendo mucho los ojos, hombre, perdón, no había sido con mala intención (p. 38).

La parataxis consiste en un tipo de unidad en que los elementos están más yuxtapuestos que trabados. La unidad paratáctica se opone a la hipotáctica en cuanto las conjunciones, que expresan relaciones coordinadas y subordinadas, permiten distinguir matices más numerosos. La hipotaxis es, por esto, un medio expresivo más intelectual que la yuxtaposición. Al suprimir las conjunciones que tienen un papel coordinante y subordinante se engendra una unidad asintética, es decir, paratáctica, en la que las relaciones, antes precisadas por las conjunciones, se hacen más difíciles de reconocer.

La expresión paratáctica es típica del lenguaje infantil y del lenguaje hablado donde hay que apelar a todos los recursos fonéticos y hasta mímicos para dar a conocer la clase de relación que se desea establecer<sup>23</sup>. Aquí la estructura paratáctica de la narración hace que el lector participe, agregando lo que la entonación y la mímica le habrían suministrado. Dado que la parataxis es un procedimiento básico del lenguaje hablado, juvenil y popular y, por consiguiente, de la literatura oral, se adapta perfectamente bien a esta obra porque mediante ella se intensifica su carácter de crónica oral<sup>24</sup>.

A la vez resulta que la expresión se hace más rápida, más espontánea y menos intelectual. Sin embargo, hay que recordar que no sólo se trata aquí de transmitir directamente la realidad ficticia de estos seres, porque el estilo paratáctico también añade un aspecto poético a la narración. Como ha observado Gili y Gaya:

<sup>22</sup> PACHECO, pág. 27.

<sup>23</sup> SAMUEL GILI Y GAYA: *Curso superior de sintaxis española* (Barcelona: Vox, 1971), pág. 270.

<sup>24</sup> Véase EDMUND DE CHASCA: *El arte juglaresco en el «Cantar del Mio Cid»* (Madrid: Editorial Gredos, 1967), pág. 21.

El lenguaje poético se desliga de la trabazón lógica del pensamiento, se atiene a la intuición y usa el período yuxtapuesto, o sencillamente coordinado, mucho más a menudo que la prosa; no porque se retrotraiga a un estado infantil o primitivo, sino porque desborda el engranaje del lento razonar. Desde antiguo aconsejan los preceptistas evitar en poesía numerosas conjunciones propias del estilo lógico-discursivo<sup>25</sup>.

Aunque la mayoría de las conjunciones coordinadas y subordinantes han desaparecido en esta narración, existe una cuya presencia es una constante de su estructura: la y. Un ejemplo de esta construcción polisindética ocurre en la cita siguiente, que consta de un solo período:

Quique Rojas tenía una hembrita mayor que él... y el domingo Mañuco los vio entrar juntos... y a la salida ella estaba despeinadísima... y, por supuesto, estaban tirando plan, y tú, Lalo... y tú Pichulita... y a Mañuco le gustaba... y Choto iba a pagar... y la cartera se le cayó y tenía una foto... y tú Pichulita ¿te mueres por alguien?, y él no... y tú y tú, ja ja (pp. 39-40).

Es interesante que esta misma conjunción es la primera que aparece en el lenguaje del niño: «En estas primeras fases del lenguaje la conjunción y sirve además para expresar muchas relaciones que más tarde se expresarán con otros medios; p. ej.: *pegaba y era malo* (porque); y (ha) *entrado* y (ha) *gritado* (cuando); *un hombre y es muy feo* (que)»<sup>26</sup>.

Fuera de lo que significa como imitación del lenguaje popular e infantil, el efecto de los períodos polisindéticos es el de una intensificación de sumandos, el de una enumeración ilimitada de elementos que por su posición llegan a ser casi iguales. Se dan como una simple combinación copulativa sin que uno de ellos se destaque demasiado. No obstante, a veces, el último miembro de la enumeración se resalta por su colocación al final o por el empleo de expresiones ponderativas que se le anteponen.

La nivelación de los elementos de la cláusula causada por la profusión de esta conjunción produce un efecto muy sugerente en uno de los pasajes claves de la novela. En el penúltimo párrafo del libro

<sup>25</sup> GILI Y GAYA, pág. 273.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pág. 276.

se relata la muerte de Cuéllar, un hecho que durante toda la narración el lector ha esperado como algo inevitable: «lo defendíamos pero no escarmienta con nada, decíamos, en una de éstas lo van a matar» (p. 65); «quisiera tener un revólver... ¿para matarnos?, sí y lo mismo... a ti y a mí» (pp. 60, 65); «Te matarás... no hagas locuras» (u. 97). Sabe que va a morir e inclusive piensa que puede ser en un accidente. Sin embargo, cuando por fin se narra cómo murió, el lector no comprende. Sorprendido, tiene que releer el párrafo porque su muerte aparece como un elemento más en esta enumeración polisindética de hechos triviales. El párrafo, que consiste en un largo período paratáctico, comienza así:

Desde entonces nos veíamos poco y cuando Mañuco se casó le envió parte de matrimonio sin invitación, y él no fue a la despedida y cuando Chingolo regresó de Estados Unidos casado con una gringa bonita y con dos hijos que apenas chapurreaban español, Cuéllar ya se había ido a la montaña, a Tingo María a sembrar café, decían, y cuando venía a Lima y lo encontraban en la calle, apenas nos saludábamos, qué hay cholo, cómo estás Pichulita, qué te cuentas viejo, ahí vamos, chau, y ya había vuelto a Miraflores, más loco que nunca, y ya se había matado, yendo al Norte, ¿cómo?, en un choque, ¿dónde?, en las traicioneras curvas de Pasamayo, pobre, decíamos en el entierro, cuánto sufrió, qué vida tuvo, pero este final es un hecho que se lo buscó (p. 102).

La sorpresa del lector al comprender que de veras se trata de la muerte de Cuéllar se debe a que este dato está colocado dentro de una fórmula paralela: «y ya había vuelto... y ya se había matado». La intrascendencia del hecho anterior, junto con el adverbio «ya», confunde al lector. Espera otra cosa. Irónicamente, el único elemento de este período que se destaca es «pero este final es un hecho que se lo buscó». Sutilmente la disposición de la cláusula recalca precisamente la actitud despiadada de los personajes. Para ellos la muerte de Cuéllar no importa. Aquí, como en los casos anteriores, la complejidad verbal de lo narrado no es nada gratuita porque está íntimamente vinculada al contenido.

En el último párrafo, la nivelación provocada por la estructura paratáctica del período ha suscitado el siguiente comentario muy revelador de la psicología de estos cochorros: «Los automóviles son tan

importantes como los hijos. Lo indica el párrafo final del relato»<sup>27</sup>. Se refiere al pasaje: «Eran hombres hechos y derechos ya y teníamos todos mujer, carro, hijos que estudiaban» (p. 105).

## EL TIEMPO

Esta obra no manifiesta ninguno de los desplazamientos temporales tan frecuentes en la estructura de *La ciudad y los perros* y *La casa verde*. El relato, como ha dicho Pacheco, parece una sola frase en que se narra en orden cronológico toda la acción. Otro elemento estilístico que distingue esta obra de las anteriores reside en la enorme discrepancia entre la *fábula* y el *sujet*. Es decir, entre el tiempo comprendido por la acción narrada, el tiempo narrativo y el tiempo de lectura, estos dos últimos calificados de *reading-time* o *experienced time* por Wellek y Warren<sup>28</sup>. En *Los cachorros* se reduce un transcurso real bastante amplio (unos veinticinco años) a un tiempo narrativo y de lectura muy breve.

La notoria condensación cronológica presente en *Los cachorros* difiere mucho de la compleja modelación temporal dominante en *La ciudad y los perros*, *La casa verde* y *Conversación en la Catedral*. Allí impera un tratamiento polifacético y minucioso del fluir temporal. En esas novelas, perspectivizadas por una multiplicidad de puntos de vista fragmentarios, el tiempo es sumamente maleable, dotado de una flexibilidad casi mágica: se detiene, se acelera, se repite, desdoblándose para engendrar simultaneidades de diversos planos temporales. Esa ductilidad del tiempo hace posible que una escena esté caracterizada por una morosidad opresiva mientras que otra se desarrolle con una rapidez abrumadora.

Pero en *Los cachorros* el tiempo es inflexible. No se presta a las modificaciones antes mentadas, siguiendo, más bien, un curso fatal desde la vida hasta la muerte, sin desviarse ni detenerse nunca. No hay salida ni escapatoria posibles. El tiempo corre implacablemente.

El lector siempre está consciente de este rápido fluir temporal. El

<sup>27</sup> FIGUEROA AMARAL, pág. 406.

<sup>28</sup> RENÉ WELLEK y AUSTIN WARREN: *Theory of Literature*, 3.<sup>a</sup> ed. (Nueva York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1965), págs. 218-219: «Fable-time is the total period spanned by the story. But 'narrative' time corresponds to 'sujet': it is reading-time, or 'experienced time', which is controlled, of course, by the novelist, who passes over years in a few sentences, but gives two long chapters to a dance or tea-party.»

transcurso narrativo de *Los cachorros* está marcado por el uso intensísimo de giros verbales que recalcan e intensifican el inexorable flujo del tiempo.

Todavía... esa semana... sólo volvió después de las Fiestas Patrias... por ese tiempo... casi al mismo tiempo... salíamos a las cinco en punto... cuando andábamos en Tercero de Media... en Cuarto de Media... En Quinto de Media... pero en el verano... en la fiesta de promoción... al año siguiente... Pero las semanas corrían... así terminó el invierno, comenzó otro verano... ya se había vuelto... y ya se había matado.

Otro procedimiento que contribuye a la rapidez y, por consiguiente, a la intensidad del movimiento narrativo es la supresión de los nexos verbales (dijo, preguntó, respondió, observó, etc.) que suelen introducir el diálogo directo. Además de este recurso acelerador, hay otro muy parecido que consiste en varias combinaciones de interrogaciones.

A veces está basado en un diálogo donde hay una serie de preguntas que los personajes se hacen alternativamente: «¿Lo había hecho para que lo viera Teresita Arrarte?, sí, ¿para dejarlo mal al enamorado?... ¿Por qué se pondría el mar tan bravo en Semana Santa?, decía Fina, y la China de cólera porque los judíos mataron a Cristo, y Choto ¿los judíos lo habían matado?, él creía que los romanos» (p. 85).

Otras veces resulta ser, más que un diálogo, un monólogo angustiado porque solamente se oyen las preguntas. La ausencia de respuestas hace aún más patente el aislamiento de Cuéllar. En la escena que sigue el protagonista trata de averiguar lo que varios médicos han dicho en sus cartas relativo a su cura:

en qué maldita hora vino Teresita al barrio, y Chingolo él se había conformado y ahora está desesperado y Mañuco pero a lo mejor más tarde, la ciencia adelantaba tanto ¿no es cierto?, descubrían algo y Lalo no, su tío el médico le había dicho no, no hay forma, no tiene remedio y Cuellar ¿ya papá?, todavía, ¿de París mamá?, ¿y si de repente en Roma?, ¿de Alemania, ya? (p. 73)<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Díez, pág. 313, emplea el término de *punteado interrogativo* para referirse a «the spates of short interrogatives that are so often used in the narrative».

## SUMARIO DEL ESTILO

En resumen, este análisis del estilo revela que el empleo de tan variados y complejos procedimientos técnicos no representa, de ningún modo, un mero alarde de virtuosismo, porque se ajustan perfectamente al contenido, complementándolo y profundizándolo. En el caso de *La ciudad y los perros* se podría hablar de la intromisión de estos mismos recursos dentro de la narración, por ejemplo, en el monólogo interior del Boa. Pero la elaboración narrativa se realiza sobre una base lingüística más bien tradicional. En *La casa verde*, obra inmediatamente anterior a *Los cachorros*, estos procedimientos estilísticos adquieren un carácter más fundamental. Sin embargo, parece que las situaciones en sí no exigen forzosamente este tratamiento. Allí las técnicas narrativas tienden a reducirse a fórmulas lingüísticas bastante rígidas superpuestas a una materia narrada que en el fondo sigue siendo bastante tradicional. Al leer *La casa verde* existe la posibilidad de que el lector, consciente o no de esta base tradicional, reconstituya la novela en términos tradicionales, lo cual implica que él se coloca a cierta distancia de la materia narrada y la considera con cierta objetividad.

Al llegar a *Los cachorros* se nota que las fórmulas verbales parecen ser más libres y complejas. Aquí para entender lo que está pasando, el lector tiene que entregarse a la lectura, *desvaneciéndose* dentro de ella, sin que esté consciente de la elaboración técnica. Inclusive se podría afirmar que en esta obra, más que en ninguna otra de Vargas Llosa, la elaboración artística forma parte íntegra e inseparable de su estructura. Por lo tanto, el verdadero sentido de la obra se revela exigiéndole al lector no detenerse en la acción misma, no dejarse engañar por las banales apariencias verbales de los lugares comunes. Aquí es imprescindible penetrarlas porque, como se ha comprobado, una gran parte del mensaje de esta novela se expresa precisamente mediante estos procedimientos estilísticos. El que no haya buceado más allá de la superficie verbal de sus palabras para encarar las relaciones sutiles y casi inexpresables del lenguaje mismo, nunca podrá entender el significado de *Los cachorros*.

R. M. FRANK

University of Iowa (EE. UU.)