

## INTRODUCCIÓN

¿Cómo se manufactura, histórica y culturalmente hablando, un «clásico literario»? ¿Qué hace que un libro de ficción o uno de poemas resulte ampliamente aceptado como una valiosa obra de creación literaria, reciba la atención de los críticos y el fervor de miles —si no millones— de lectores y se convierta en un referente obligatorio para quienes se encargan de establecer los cánones literarios? Indudablemente existen factores intrínsecos al contenido del libro —aunque estos distan mucho de ser «obvios» o incuestionables— que hacen *posible* su conversión en una obra duradera e influyente. Se trata de valoraciones de carácter estético y cultural que son el producto acumulado de siglos de experiencias y debates y que sirven de referente para calificar ciertos productos literarios como «obras maestras» o «clásicas». Pero el proceso de hechura de estas obras incluye siempre, además, componentes extra literarios, es decir, ellas se producen al interior de una compleja trama de situaciones personales y sociales, oportunidades y coincidencias, redes intelectuales y de negocios, cambios políticos y factores estrictamente materiales, intentos de control y formas de resistencia a ellos: reconstruir el proceso que va del período generalmente silencioso de la creación a la publicación, lectura y eventual consagración de una obra literaria ofrece la oportunidad de adentrarnos en los mecanismos culturales, políticos, económicos y sociales que informan

el lugar del escritor en la sociedad y el impacto de esta sobre su obra y su trayectoria como creador.

Los libros, como toda creación humana, tienen también su historia. Por eso, reconstruir los múltiples avatares por los que atraviesan los autores y sus obras debería constituir un elemento central en todo intento de estudiar la evolución de la creación intelectual y literaria a lo largo del tiempo. En su notable estudio sobre la *Encyclopédie*, el historiador Robert Darnton plantea una serie de preguntas que buscan «disipar algo de la oscuridad que rodea la historia de los libros»: «La base material de la literatura y la tecnología de la producción de esa base, ¿tuvieron influencia sobre la sustancia y la difusión? ¿Cómo desempeñó su función el mercado literario? ¿Y cuál era el papel de las editoriales, los vendedores de libros, los viajantes y otros intermediarios dentro de la comunicación cultural?» (Darnton, 2006, p. 1)<sup>1</sup>.

*La ciudad y los perros*, la primera novela de Mario Vargas Llosa, resulta un caso en muchos sentidos excepcional que nos ofrece la posibilidad de apreciar en detalle ese proceso de manufactura antes descrito. La primera edición del libro fue publicada por la editorial Seix Barral de Barcelona en 1963 (Vargas Llosa, 1963). Considerada por muchos como el punto de partida del llamado *boom* de la literatura latinoamericana, ha cumplido medio siglo convertida en una obra canónica. La publicación en 2012

---

<sup>1</sup> Hay estudios de diversa envergadura sobre distintos libros que han tenido un impacto notable en la historia y que acometen varias de estas cuestiones. La historia del *Ulises* de James Joyce constituye uno de los casos más fascinantes en la literatura universal. Las escaramuzas con la censura, la historia de las numerosas ediciones pirata y la fijación misma del texto constituyen aspectos de la biografía de ese libro que han merecido la atención de los estudiosos. Véase, por ejemplo, Arnold, 2004 y Birmingham, 2014, para una reconstrucción detallada de esas peripecias, y Vanderham, 1998, para un estudio más específico sobre la relación entre Joyce y la censura. Un caso distinto pero igualmente fascinante es la historia del llamado «Libro rojo de Mao», cuya primera edición se publicó en 1964 y a cuya historia y difusión, tanto en China como en el resto del mundo, se le ha dedicado un reciente volumen de ensayos (Cook, 2014). Ver también la breve y sugerente biografía de *El Capital* de Marx escrita por Francis Wheen (2006).

de una «Edición conmemorativa del cincuentenario» (Vargas Llosa, 2012a) por parte de la Asociación de Academias de la Lengua Española coronó de alguna manera el proceso de consagración de una novela culminada cuando su autor contaba con apenas 26 años de edad. *La ciudad y los perros* irrumpió en el escenario literario hispanoamericano y mundial con una fuerza realmente arrolladora. Construida con técnicas literarias que rompían esquemas convencionales, introdujo en la literatura peruana e hispanoamericana una serie de temas —la adolescencia, la iniciación sexual, la violencia y el abuso al interior de los colegios y academias, las formas de socialización masculina y, sobre todo, el autoritarismo y la mentalidad militar— que habían sido escasamente tratados hasta entonces. «Es la más extraordinaria novela sobre la adolescencia que se ha escrito entre nosotros», sentenció el escritor mexicano Carlos Fuentes en una temprana valoración (Fuentes, 1964, p. IV). En el caso de la literatura peruana fue el hito más importante del giro urbano en la narrativa, que había estado prácticamente dominada hasta la década de 1950 por el indigenismo y los relatos ambientados en los Andes<sup>2</sup>. Pero si *La ciudad y los perros* fue vista desde el comienzo como una obra maestra se debió en gran parte a la singular destreza con que abordó una serie de dilemas morales que, aunque parecen referirse solo al mundo militar y masculino, son en realidad universales. Quizás ha sido el escritor español Javier Cercas quien mejor ha formulado la pregunta clave que se desprende de esta novela: «Formulada con expeditiva tosquedad, la pregunta podría ser esta: ¿basta la fidelidad sin fisuras a una determinada escala de valores para actuar correctamente, para alcanzar algún tipo de decencia moral, alguna clase de salvación ética?» (Cercas, 2012a, p. 495)<sup>3</sup>. En otras palabras, ¿no tenemos acaso que enfrentarnos constantemente los seres humanos a situaciones

---

<sup>2</sup> Antonio Cornejo Polar le llama «neo-realismo urbano» a esta tendencia que, señala, fue iniciada por Enrique Congrains Martin y Julio Ramón Ribeyro (Cornejo Polar, 1965).

<sup>3</sup> Habría que añadir que el mismo Cercas ha explorado las dimensiones morales de la conducta humana en situaciones límite en novelas como *Soldados de Salamina* (2001), *Las leyes de la frontera* (2012b) o *El impostor* (2014).

en las cuales nos vemos obligados a apartarnos de nuestra propia escala de valores para poder sobrevivir o sacar adelante determinados objetivos o logros? ¿Podríamos realmente soportar nuestra existencia si tuviéramos que actuar todo el tiempo sobre la base de un respeto absolutamente riguroso a nuestras propias convicciones? *La ciudad y los perros* resulta, así, un espejo frente al cual el lector confronta sus dudas y dilemas al tiempo que desnuda las hipocresías y falsedades de la sociedad, especialmente aquellas del mundo familiar y militar. La combinación de una técnica narrativa seductora, el eficaz ensamblaje de historias paralelas y entrecruzadas, la maestría con que trazó personajes que el lector difícilmente olvidaría y el planteamiento de profundos dilemas morales que nos afectan en nuestra existencia cotidiana hicieron de *La ciudad y los perros* un clásico instantáneo y una novela que ha mantenido su vigencia por más de medio siglo.

Las historias narradas en la novela reconstruyen las vicisitudes de un grupo de cadetes que cursan estudios en una institución militar de educación secundaria, el Colegio Militar Leoncio Prado (a partir de ahora, CMLP), en el distrito de La Perla, cerca de Lima. No es este el lugar para resumir el contenido del libro o intentar siquiera recoger algunas de las varias historias entrecruzadas que arman la trama de la novela. El eje central del relato gira alrededor de un grupo de cadetes («el círculo») que se organiza tanto para resistir los abusos de los cadetes más antiguos como para intentar obtener ventajas de las múltiples violaciones al reglamento que se producen cotidianamente. Historias de lealtad y traición se suceden dentro y fuera de este grupo, y la novela alcanza su clímax dramático con la muerte de uno de los cadetes, «el esclavo», a la que siguen la investigación del incidente y las acusaciones y silencios, tanto individuales como institucionales, con que se intenta enfrentar la crisis desatada por esa muerte. La novela recrea el mundo autoritario y a la vez permeable de las instituciones educativas y militares, así como las ambigüedades y contradicciones que rodean siempre las relaciones de poder y jerarquía al interior de ellas. Al mismo tiempo, al dejar abiertas una serie de preguntas —la central, como bien se sabe, aquella sobre si la muerte del esclavo fue

accidental o intencional— la novela produce en el lector una inquietud que lo lleva a interactuar con el relato y a plantearse una y otra vez como propios los dilemas que los distintos personajes enfrentan.

Su influencia ha sido enorme y su impacto duradero. La novela ha sido traducida a más de treinta idiomas y no ha dejado de reeditarse en español desde que apareció por primera vez en 1963. Fue un hito decisivo en la trayectoria personal del futuro premio Nobel así como en el despegue y consolidación del llamado *boom* de la literatura latinoamericana, un fenómeno que es a la vez ampliamente conocido y muy difícil de precisar y definir. Se suele atribuir al académico chileno Luis Harss la invención intelectual del *boom* como fenómeno más o menos identificable<sup>4</sup>, pero fueron Carlos Fuentes y Ángel Rama quienes hicieron los primeros intentos de delinear, en 1964, los cambios que se estaban produciendo en la literatura latinoamericana. En un ensayo titulado «La nueva novela latinoamericana», Fuentes trazó las líneas maestras del proceso por el cual «el escritor latinoamericano deja de ser un ente pintoresco y regional para situarse frente a la condición humana» (Fuentes, 1964, p. V). Fuentes estudia a Vargas Llosa y Cortázar pero también a Alejo Carpentier, dejando en claro que lo que luego se llamaría el *boom* tenía sólidos antecedentes en escritores como Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, Ernesto Sabato y otros. Años después, en 1969, Fuentes publicaría una versión más extensa de ese ensayo con el título ligeramente modificado para incluir a representantes de la literatura española y con nuevas secciones sobre Gabriel García Márquez y Juan Goytisolo (Fuentes, 1969). También en 1964 el crítico uruguayo Ángel Rama coordinó un número especial de la revista cubana *Casa de las Américas* sobre la novela latinoamericana que incluía su ensayo «Diez problemas para el novelista latinoamericano» y colaboraciones de Cortázar, Fuentes, Onetti, Vargas Llosa y otros, un hito que no siempre se tiene en cuenta al trazar la genealogía del *boom*. Harss, por su parte, publicaría

---

<sup>4</sup> De hecho, se le atribuye a Harss la paternidad del término mismo, *boom*, para referirse al fenómeno en cuestión. Sobre esto véase Ayén, 2014, pp. 524-525.

en 1966 *Los nuestros*, un libro que recogió semblanzas y entrevistas con algunos de los autores claves del *boom*, así como con algunos de los predecesores, y en el que proclamó que «la tarea de nuestra narrativa actual [es] ser índice, imagen y presentimiento de transformaciones profundas que están reestructurando los fundamentos de nuestra sociedad» (Harss, 1966, p. 45). Harss, empero, también expresó sus reservas, sugiriendo que se trataba de «un fenómeno [...] que tiene más que ver con una revolución editorial y publicitaria que con un verdadero florecimiento creativo» (Harss, 1966, p. 463).

Qué fue exactamente el *boom* sigue siendo motivo de controversia académica y los intentos por definirlo están casi siempre afectados por una cierta arbitrariedad, como sostuvo Ángel Rama (2005, p. 162). El crítico John Beverley sugirió que había hasta cuatro maneras de entender el *boom*: un pequeño grupo de cuatro o cinco autores; un grupo mayor de diez o quince escritores que se incorporaron a la literatura occidental; una generación completa de escritores que producían y publicaban en distintos lugares; o como «síntoma de un proceso de cambio» que abarca la década de 1960 y afecta no solo la literatura sino también las ciencias sociales, el cine o la música (Garrels, 1981, pp. 293-294). El propio Vargas Llosa expresó su desconcierto al momento de definir qué era precisamente el *boom*:

Lo que se llama *boom* y que nadie sabe exactamente qué es —yo particularmente no lo sé— es un conjunto de escritores —tampoco se sabe exactamente quiénes, pues cada uno tiene su propia lista— que adquirieron de manera más o menos simultánea en el tiempo cierta difusión, cierto reconocimiento por parte del público y de la crítica. Esto puede llamarse, tal vez, un accidente histórico, pero la mayoría de críticos e historiadores coinciden en que se trató de un fenómeno literario, comercial y político [...]. No se trató en ningún momento

de un movimiento literario vinculado por un ideario estético, político o moral<sup>5</sup>.

En todo caso, gracias al *boom*, un grupo de escritores latinoamericanos (todos hombres, como han enfatizado estudiosas como Jean Franco y Diana Sorensen) saltó a la palestra internacional, algunos desde España, otros desde París y otros desde América Latina, en virtud de una serie de obras innovadoras, el prestigio y autoridad que les otorgaba el hecho de vivir o publicar en Europa, el creciente interés por América Latina en el mundo —especialmente luego de la revolución cubana— y las acertadas políticas de marketing impulsadas por las editoriales que publicaban sus libros. Carlos Barral, el editor catalán que tuvo un protagonismo central en este fenómeno, escribe en sus memorias —con evidente exageración eurocéntrica— que «a partir de la concesión del premio [se refiere al premio Biblioteca Breve de 1962], por unanimidad, al desconocido Mario Vargas Llosa, aquella llamada editorial se convirtió en el eje de una política de descubrimientos y de reconocimientos de escritores publicados en el secreto de la provincia y hasta entonces condenados al ergástulo de las estrechas glorias municipales» (Barral, 2001, p. 572)<sup>6</sup>. Algunos estudiosos han cuestionado precisamente la idea de que se trató de un movimiento forjado exclusivamente en Europa. El crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal declaraba enfáticamente en 1972 que «el *boom* empieza realmente en América Latina» (Rodríguez Monegal, 2003, p. 109) y, como ha observado Nora Catelli, libros fundamentales como

---

<sup>5</sup> Citado en Rama, 2005, pp. 167-168. He introducido pequeños cambios de puntuación en esta y otras citas para facilitar su lectura y mantener la consistencia en el estilo del libro (por ejemplo, he uniformizado los títulos de libros en las citas, poniéndolos en cursivas).

<sup>6</sup> Vargas Llosa otorga a Barral un lugar central en el desarrollo del *boom* («Sin el apoyo de Carlos Barral —hubo otros, claro, pero él fue un verdadero pionero— el *boom* no hubiera tenido la difusión y el reconocimiento que merecía») y subraya la importancia de la experiencia europea: «Europa jugó un rol extremadamente importante pues fue el punto de encuentro en el que todos [los escritores del *boom*] pudimos encontrarnos, leernos y hacernos amigos» (Vargas Llosa & Oviedo, 2000, p. 6).

*Cien años de soledad* de García Márquez, casi toda la obra de Cortázar durante la década del *boom* e incluso los libros de Harss y Fuentes antes mencionados fueron publicados en Buenos Aires y México, no en Europa (Catelli, 2010). En su monumental libro sobre el *boom*, Xavi Ayén (2014) dedica con justicia numerosas páginas a la trayectoria personal y editorial de los escritores en La Habana, Buenos Aires y México, aparte de Barcelona y París.

Los estudiosos suelen enfatizar, correctamente, el impacto decisivo que tuvo la revolución cubana en el desarrollo de este fenómeno cultural y literario, tanto por el interés general sobre América Latina que ella trajo consigo como por el hecho de que la gran mayoría de los escritores vinculados al *boom* simpatizaron con ella por lo menos hasta bien entrada la década de 1960 (Martin, 2008, p. 481). Según Claudia Gilman, la revolución cubana actuó como «disparadora de la voluntad de politización intelectual», un fenómeno que contagió también a los escritores, y La Habana habría sido «la capital aglutinante» de dicho fenómeno (Gilman, 2003, pp. 61, 88). Utilizando una metáfora que se volvió común para referirse a los miembros del *boom*, Gilman subraya que Cuba fue «el epicentro de la formación de la familia intelectual latinoamericana de los años 60» (p. 113)<sup>7</sup>. El proceso, de hecho, marchaba en dos direcciones: los intelectuales latinoamericanos sintieron el «llamado» de la revolución y, por lo general, se sintieron solidarios con ella; por su parte, el régimen cubano percibió desde muy temprano la necesidad de promover y acoger el quehacer intelectual y literario latinoamericano como parte de la creación de un nuevo orden cultural y político en la región. De hecho, habría que considerar dentro de la contraparte latinoamericana del *boom* a una institución como Casa de las Américas (fundada en abril de 1959,

---

<sup>7</sup> Según Xavi Ayén, «la fraternal solidaridad con la Revolución cubana afectaba no solamente a los escritores, sino también a editores y críticos de todo el orbe hispanohablante, de Carlos Barral a Ángel Rama. La Habana es fundamental para entender por qué el *boom* funciona como una sólida hermandad [...] se convierte en el aglutinador emocional de los escritores latinoamericanos de todo el mundo hasta 1971» (Ayén, 2014, p. 357).



solo unos meses después del triunfo de la revolución), los premios que estableció y la revista del mismo nombre, que empezó a publicarse en 1960, habida cuenta del papel que jugaron en la difusión de muchos de estos autores, quienes además formaron parte del consejo de redacción de la revista y del jurado de los premios en distintos momentos<sup>8</sup>.

Parte de dicho fenómeno fue también la aparición en América Latina de un nuevo y más vasto público lector, politizado y ávido por consumir obras que expresaran (o cuestionaran) de manera más relevante las complejas variantes de eso que se llama la identidad latinoamericana, o simplemente deseoso de formar parte de la comunidad de lectores y consumidores «modernos». Para García Márquez, por ejemplo, más que un *boom* de escritores se trató en realidad de un *boom* de lectores (García Márquez & Vargas Llosa, 1968, pp. 31-22)<sup>9</sup>. Los varios «vectores de difusión» («*vectors of dissemination*») —como llama Sorensen a las editoriales, instituciones culturales estatales, universidades, grupos de estudio, revistas y suplementos— fueron cruciales para generar entre esos lectores la ansiedad por «estar al día», una condición que, a su vez, hizo posible (quizás incluso necesaria) la emergencia de ese grupo de escritores que eran capaces de producir novelas y libros para satisfacer esas demandas y expectativas (Sorensen, 2007, pp. 109-111).

Hay un virtual consenso en considerar que los cuatro autores centrales del *boom* fueron Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar y Carlos Fuentes. Un quinto, José Donoso, es quizás más reconocido como cronista del *boom* que como integrante del grupo central del mismo (Donoso, 1998), pero suele ser mencionado en los recuentos del fenómeno junto a otros autores contemporáneos como

---

<sup>8</sup> En su trabajo sobre la revista *Casa de las Américas*, la académica cubana Luisa Campuzano afirma que «el hecho literario más importante de los sesenta —y hoy podemos decir de toda la segunda mitad del siglo— en nuestro Continente [fue] la nueva novela latinoamericana» (Campuzano, 2001, p. 42).

<sup>9</sup> Claudia Gilman se refiere al idilio entre escritores y lectores y la «explosión editorial» que tuvieron lugar en la década de 1960 (Gilman, 2003, p. 88).

Guillermo Cabrera Infante, Manuel Puig y Jorge Edwards. Escritores de generaciones anteriores como Juan Carlos Onetti, Augusto Roa Bastos o Alejo Carpentier son también incluidos en las historias del *boom* en su condición de antecedentes o pioneros. Hubo, de hecho, lo que Diana Sorensen ha llamado una «ansiedad de pertenecer» a ese movimiento por parte de escritores de varios países e incluso de distintas generaciones (Sorensen, 2007, p. 145). La amistad entre los autores centrales del *boom* contribuyó decisivamente a crear la imagen de un grupo de escritores que compartían preocupaciones literarias y políticas y pertenecían a, o tenían cercanía con, ciertas redes y grupos de influencia como los jurados de premios literarios, los críticos y los editores más importantes del mundo hispanohablante. Claudia Gilman lo ha expresado con claridad: se trataba de una trama «lo suficientemente poderosa como para producir efectos tanto sobre las modalidades de la crítica profesional como sobre las alianzas y divergencias e incluso consagraciones literarias» (Gilman, 2003, p. 104). Luis Harss recuerda que entre ellos mismos se llamaban «la mafia» y los describe como «una especie de trenza de escritores dispersos por México, París, Buenos Aires. Se leían los unos a los otros, y se admiraban» (Martínez, 2008). Un momento particularmente simbólico se dio en agosto de 1967: la editorial Sudamericana acababa de publicar, hacía pocos meses, la novela más exitosa del *boom*, *Cien años de soledad*. Los avisos publicitarios colocados en varias revistas incluían sendos comentarios de Carlos Fuentes, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa<sup>10</sup>. Si el *boom* nació en 1963, fue en 1967 que alcanzó su máximo apogeo: ese mismo año se otorgó el Premio Rómulo Gallegos a Vargas Llosa por su novela *La Casa Verde*. De hecho, premios como el Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral en Barcelona, el Rómulo Gallegos de Venezuela, el Premio Primera Plana de Argentina o el Premio Formentor ayudaron a promocionar autores y libros y a dotarlos de un prestigio literario que atravesaba fronteras geográficas y auspiciaba la proliferación de traducciones y ediciones en

---

<sup>10</sup> Ver por ejemplo el aviso que apareció en la revista *Mundo Nuevo*, 14, agosto de 1967.

múltiples países e idiomas. Como ha subrayado Sorensen, los autores del *boom* también compartían un ansia de «reconocimiento, fama e incluso gloria», cuya consecución requería «asociaciones con otros hombres que poseían autoridad» («*partnerships with other authoritative males*») (Sorensen, 2007, p. 157).

Vargas Llosa era el más joven de los cuatro personajes centrales del *boom* y, aunque Fuentes había publicado *La región más transparente* en 1958 y *La muerte de Artemio Cruz* en 1962, y *Rayuela* de Cortázar apareció también en 1963, unos meses antes que *La ciudad y los perros*, hay un cierto consenso en señalar a esta última como la obra fundacional del *boom*, sobre todo por la manera tan rápida y convincente en que se convirtió en un éxito de ventas y crítica y su joven autor en una verdadera celebridad literaria e intelectual. La importancia de esta novela en el escenario literario y cultural español, latinoamericano y mundial va mucho más allá de sus méritos estrictamente literarios. Esta es una razón suficiente para tratar de entender los múltiples factores y condicionamientos que hicieron posible su consagración.

La calidad del libro no es la única razón que explica ese éxito inicial y su continua influencia a lo largo de los últimos cincuenta años: editores, críticos literarios, lectores e incluso censores jugaron también un papel importante. La biografía personal del autor fue también, sin lugar a dudas, un factor decisivo: el hecho de ser un escritor residente en Europa y que la novela fuera premiada y publicada en España contribuyó notablemente a abrir el camino para su consagración. Vargas Llosa y su libro se beneficiaron de lo que Nicola Miller ha llamado «validación cultural», es decir, el prestigio que acarrea ser premiado y publicado en un país del centro, no de la periferia (Miller, 1999, p. 29). Como ha sostenido Nora Catelli, España colocó a los autores del *boom* «en un entramado de traducciones y de irradiación de eficacia internacional colectiva hasta ese momento inédito en la vida literaria americana». Estos autores, varios de los cuales ya habían publicado obras importantes en sus respectivos países, adquirirían una «visibilidad transatlántica» de la que carecían anteriormente (Catelli, 2010,

pp. 712, 714). Está de por medio, además, la noción —asumida y diseminada explícitamente por muchos de los escritores del *boom*— de que quienes viven fuera de sus países tienen una mejor perspectiva sobre sus propias realidades o, como lo dijo Carlos Fuentes en 1966, la literatura latinoamericana «existe y va adelante gracias a sus emigrados» (Fuentes, 1966, p. 8). El aura que rodeaba a los escritores del *boom* tenía sus orígenes en tradiciones y valoraciones ampliamente arraigadas pero también en la propia conciencia que ellos tenían sobre su ubicación en la geografía política y cultural del momento y la forma en que la irradiaban en entrevistas, reseñas, manifiestos, ensayos y actuaciones públicas.

Conviene ubicar tanto al libro de Vargas Llosa como al fenómeno conocido como el *boom* dentro de lo que Pascale Casanova ha llamado la «república mundial de las letras», ese espacio globalizado en el que el «valor literario» se crea y se intercambia sobre la base de «jerarquías y violencias», es decir, de mecanismos que tienen que ver con el mercado y la política tanto como con los valores propiamente estéticos de las obras (Casanova, 2001, p. 24). Nociones como «prestigio», por ejemplo, deben ser examinadas al interior de un conjunto de condicionantes que Casanova resume adecuadamente:

El «prestigio literario» tiene también sus raíces en un «medio» profesional más o menos numeroso, un público restringido y cultivado, el interés de una aristocracia o de una burguesía ilustrada, cenáculos, una prensa especializada, colecciones literarias rivales y prestigiosas, editores afanados, descubridores reputados —cuya reputación y autoridades pueden ser nacionales o internacionales— y, por descontado, escritores célebres, respetados y que se consagren por entero a su tarea de escritura (Casanova, 2001, p. 28).

Así, el «capital» cultural que determinados autores y libros adquieren y disfrutan se forja dentro de un conglomerado de «instituciones literarias, académicas, jurados, revistas, críticas, escuelas literarias, cuya legitimidad se mide por su número, su antigüedad y la eficacia del reconocimiento

que decretan» (Casanova, 2001, p. 29). La existencia de «indicadores culturales» (número de ediciones y traducciones, volúmenes de ventas, visibilidad en la prensa) contribuye al otorgamiento de «valor» y «prestigio» a ciertos productos literarios y culturales. Como veremos en los capítulos subsiguientes, la transformación de una novela como *La ciudad y los perros* y un autor como Vargas Llosa en «clásicos» de la literatura peruana, latinoamericana y universal tiene que ser explicada en función de varios de esos elementos mencionados por Casanova. Uno de ellos fue el hecho de que se trató de una novela premiada y publicada en Europa, específicamente en Barcelona, una ciudad que, según la propia Casanova, «acumula, durante el período franquista, una reputación de tolerancia política y un gran capital intelectual», si bien, a diferencia de París (la gran capital de la literatura mundial según la autora), «la capital catalana desempeña el papel de capital literaria en un plano estrictamente nacional o, más extensamente, lingüístico, si se incluyen los países latinoamericanos» (Casanova, 2001, pp. 41-42)<sup>11</sup>. La obtención de un premio importante y la posterior publicación de *La ciudad y los perros* en Barcelona y el hecho de que su autor viviera en París en esos años no constituyen hechos triviales en su camino hacia la fama literaria.

Por otro lado, el carácter «realista» de la novela, resaltado en innumerables entrevistas al autor, la publicidad y las reseñas y comentarios de críticos literarios, contribuyó también a su difusión y recepción, tanto positiva como negativa. Como todos saben el escenario de la trama central de la novela, el CMLP, realmente existía y el autor no hizo ningún esfuerzo por disfrazarlo, ni siquiera utilizando un nombre ficticio, pese a que alguien así se lo recomendó<sup>12</sup>. Además, dado que el autor había estudiado en dicho colegio se asumió que la novela «recreaba» de una manera bastante

---

<sup>11</sup> Para una crítica inteligente del libro de Casanova desde la perspectiva de la literatura latinoamericana véase Franco, 2008.

<sup>12</sup> Se trata de José Ma. Valverde, crítico literario español cuya participación en esta historia resultó, como veremos más adelante, central (Valverde, 1973, p. 84). Valverde, aparte de recomendar el cambio del nombre del colegio militar, también sugirió el título «Juventud,

fiel la vida «real» de los cadetes del CMLP. Finalmente, la presentación misma del libro y los varios elementos paratextuales que se agregaron (una foto del CMLP y un mapa de Lima y Callao señalando su ubicación geográfica, por ejemplo) sugerían a los lectores que la novela reconstruía una historia «verídica». Aunque Vargas Llosa aclaró muchas veces que, si bien el punto de partida estaba en las experiencias vividas por él en el CMLP, se trataba de un libro de ficción, él mismo proyectaba a veces, quizás sin quererlo, cierta ambigüedad al proclamar, por ejemplo, que su libro no era «falaz». Gran parte de las vicisitudes por las que atravesó el libro y que reconstruiremos en este ensayo tienen su origen en este carácter decididamente realista de la novela.

Mucho se ha escrito sobre este libro y no es mi intención abordar una vez más el contenido de la novela desde el punto de vista de la crítica literaria<sup>13</sup>. Tampoco intento duplicar el esfuerzo de Sergio Vilela, quien investigó acuciosamente las relaciones entre el texto de *La ciudad y los perros* y los personajes y situaciones «reales» que ocurrieron en el CMLP y que pudieron haber servido al novelista como materia prima (Vilela, 2003). Mi objetivo es diferente y se ubica dentro de lo que podríamos llamar la historia cultural del libro: reconstruir las peripecias —editoriales y de otro tipo— que rodearon la novela de Vargas Llosa antes de alcanzar el status de obra canónica de que hoy disfruta y echar luz sobre los condicionantes (aquello que Casanova llama «las trabas y jerarquías», «la desigualdad de los intercambios» y la «violencia invisible» del mundo literario) que moldearon su evolución como artefacto cultural, incluyendo su escritura, producción, circulación y recepción (Casanova, 2001, pp. 64-65). Al hacerlo, aspiramos también a iluminar distintos aspectos del escenario

---

divino tesoro». No se trató ciertamente del más atractivo de los varios títulos sugeridos al autor por diversos amigos y lectores de su manuscrito.

<sup>13</sup> La bibliografía crítica sobre *La ciudad y los perros* es inmensa. Permítaseme citar solo algunos trabajos a manera de referencia: Oviedo, 1970, pp. 80-121; Castro-Klarén, 1992, pp. 21-39; Nettel, 2011; y Martin, 2012.

cultural y político tanto de España como del Perú de comienzos de la década de 1960.

El proceso de redacción de la novela, los intentos de Vargas Llosa por colocarla en alguna editorial europea o latinoamericana, sus conexiones con críticos y escritores que ayudaron a generar interés en el libro y, especialmente, el caso algo fortuito de que el libro cayera en manos de Carlos Barral, serán examinados minuciosamente para reconstruir el derrotero que culmina con la obtención del Premio Biblioteca Breve y la posterior publicación por Seix Barral en 1963. Se ha enfatizado con justicia la importancia de la obtención de dicho premio y los amplios merecimientos que tenía la novela para resultar premiada. Lo que se conoce menos son los tejes y manejes internos, especialmente por parte de Barral, para lograr, primero, convencer a Vargas Llosa de someter su novela al concurso y, segundo, para que la novela sea admitida y luego premiada.

Otro de los temas que abordaremos en este ensayo es el proceso de negociación que se llevó a cabo entre la censura franquista por un lado y Vargas Llosa y su editor, Carlos Barral, por otro, una historia que ha sido contada muchas veces pero de manera incompleta e incluso sesgada. Como bien se sabe, la dictadura establecida en España desde 1939 impuso una rígida censura editorial que, a comienzos de la década de 1960, empezó a flexibilizarse dentro de un esfuerzo del régimen por presentar un rostro menos represivo y autoritario y vender la imagen de una apertura modernizante que incluía, entre otras cosas, una promoción del turismo y la inversión extranjera y que, en el terreno de la cultura, buscaba legitimarse publicando cada vez más autores extranjeros (sobre todo latinoamericanos), incluyendo algunos que eran poco amigos del franquismo. La «historia oficial» de *La ciudad y los perros* sostiene que la publicación del libro se debió, sobre todo, a la tenaz batalla que dio el editor Carlos Barral, una batalla en la cual fue muy poco lo que se cedió y que los cambios introducidos a exigencia de los censores fueron luego revertidos por Barral en sucesivas ediciones de la novela, de modo que la versión final resultó siendo la original. Como mostraremos más adelante,

la primera premisa requiere de matices importantes, pues el papel del jefe de la oficina de censura Carlos Robles Piquer y del crítico literario José Ma. Valverde dentro del proceso que condujo a la aprobación y publicación de la novela en 1963 fue absolutamente crucial, mientras que la versión que señala que el texto original y completo de la novela fue recuperado a partir de la segunda edición del libro resulta del todo falsa. Más que una historia de resistencia heroica frente a la censura, presentamos aquí una narrativa compleja llena de luces y sombras que revela una mezcla de pragmatismo y acomodación con el franquismo antes que su rechazo frontal.

Este ensayo reconstruye también las vicisitudes por las que atravesó el libro una vez publicado, primero en Barcelona en octubre de 1963 y poco menos de un año después en Lima. *La ciudad y los perros* tuvo una recepción calurosa entre lectores y críticos tanto en España como en el Perú pero, como es ampliamente conocido, fue objeto de comentarios hostiles, amenazas e incluso una supuesta quema de ejemplares en el patio del CMLP. Esta recepción mixta de la novela en el Perú estuvo de alguna manera marcada por varias circunstancias: la existencia de una pequeña pero influyente red de críticos literarios que eran, además, amigos cercanos de Vargas Llosa, quienes se encargaron de resaltar la calidad del libro y colocarlo en el centro de atención de los circuitos culturales de la capital peruana; la tenacidad y habilidad de un editor, Manuel Scorza, que contribuyó decisivamente a la masiva difusión del libro y cuya actuación ha sido generalmente omitida en las reconstrucciones que se han hecho de la historia editorial de la novela<sup>14</sup>; la presencia de una dictadura militar que gobernó el país entre 1962 y 1963 y tensó el ambiente político que se vivía al momento de la publicación; una cultura autoritaria estrechamente vinculada a sectores militares y religiosos que veían en libros como

---

<sup>14</sup> Ninguna de las notas que acompañan la edición conmemorativa de 2012, por ejemplo, menciona a Scorza. Sí lo hizo el historiador y director de la Biblioteca Nacional, Ramón Mujica Pinilla, en su intervención en el homenaje a los cincuenta años de la novela realizado en Lima, aunque sin ofrecer demasiados detalles sobre la participación de Scorza en la publicación de la edición peruana del libro (Mujica Pinilla, 2013, p. 14).



este supuestas amenazas contra los valores tradicionales y el *statu quo*; y finalmente el nerviosismo de las élites políticas y militares respecto al crecimiento de los movimientos guerrilleros y las movilizaciones campesinas, lo cual trajo como consecuencia una mayor susceptibilidad frente a posturas que se consideraban críticas del orden establecido. El episodio más conocido y que ha pasado a formar parte de la leyenda que rodea a *La ciudad de los perros*, la supuesta quema de ejemplares en el patio del CMLP, será también revisado a la luz de nuevas evidencias. Y finalmente, aunque de manera colateral, la novela de Vargas Llosa se vio también inmersa en el complejo entramado de la guerra fría cultural, como veremos en el capítulo 5. En suma, la reconstrucción de los aspectos no estrictamente literarios de la novela puede echar luces sobre la trayectoria de la misma y su ubicación en el imaginario colectivo, al tiempo que nos ayuda a entender las complicadas relaciones entre el éxito de una empresa literaria y los contextos políticos y culturales en que ella se desarrolla.

Quisiera cerrar esta introducción con una breve digresión personal. Leí por primera vez *La ciudad y los perros* cuando tenía unos quince años —es decir, casi la misma edad de los protagonistas centrales de la novela— y, como le ha ocurrido a tantos otros lectores, sus personajes y episodios quedaron grabados fuertemente en mi imaginación. La he releído varias veces a lo largo de los años y, a diferencia de lo que sucede con otros libros, mi valoración no ha decaído, aunque no creo que sea la mejor novela que ha escrito Vargas Llosa (para mi gusto, ese lugar lo ocupa *Conversación en La Catedral*). Por otro lado, he seguido desde mi adolescencia la carrera literaria y política de Vargas Llosa con admiración pero también, en no pocas ocasiones, con distancia y hasta con profundo rechazo hacia algunas de sus posturas ideológicas y políticas. Me considero un lector fiel pero crítico de su obra y discrepo con muchas de sus ideas políticas, incluyendo su apasionada y a ratos dogmática defensa del libre mercado, sus opiniones arbitrarias y con tan pocos matices sobre los nacionalismos y los movimientos étnicos, su rechazo a considerar que el Estado puede (y a mi juicio, debe) desempeñar un papel fundamental

en la regulación de determinados aspectos del quehacer social, su visión elitista y jerárquica de la cultura (reflejada, por ejemplo, en su fallido ensayo *La civilización del espectáculo*<sup>15</sup>) y su visión restrictiva de la democracia como modelo político. Por el contrario, comparto su defensa de los derechos de los inmigrantes y las minorías culturales, su postura en favor de los derechos de los homosexuales, su crítica implacable de las dictaduras —incluyendo, en el caso peruano, el execrable régimen fujimorista— y su apasionada (aunque también selectiva) defensa de la libertad como una conquista de la humanidad. Pese a las discrepancias que tengo con algunos de sus puntos de vista, reconozco y aprecio su independencia como intelectual, tanto cuando era un compañero de ruta de la izquierda en la década de 1960 y parte de la de 1970, como cuando abrazó, a partir de la segunda mitad de la década de 1970, posturas conservadoras, ofreciendo en ambos casos puntos de vista incómodos y heterodoxos (Aguirre, 2013). Si algo ha permanecido constante a lo largo de su extensa trayectoria es el hecho de ser un intelectual independiente que no rehúye la polémica y que, equivocado o no, dice lo que piensa aunque ello le acarree diatribas e insultos. La lectura de sus novelas y ensayos ha enriquecido mi formación intelectual, aun en los casos en que me irritaban o decepcionaban. Este libro es un intento de echar luz sobre algunos aspectos poco conocidos de la trayectoria literaria y política temprana de un escritor e intelectual público a quien respeto como lector y al que ahora me acerco como historiador.

---

<sup>15</sup> Vargas Llosa, 2012b. Sobre este ensayo, véase la excelente reseña de Marcel Velázquez (2012).