



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Vásquez Villanueva, S. (2000). *La simbología social en la narrativa de C.E. Zavaleta* [Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS DE LA UNMSM

Título:

La simbología social en la narrativa de C.E. Zavaleta

Autor:

Salomón Vásquez Villanueva

Año:

2000

**Lugar de
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de
tesis:**

Maestría

**Palabras
claves:**

Carlos Eduardo Zavaleta, simbología, evolución, narrativa peruana.

**Referencia
en
APA 7ma. ed.**

Vásquez Villanueva, S. (2000). *La simbología social en la narrativa de C.E. Zavaleta* [Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

Resumen

La tesis aborda la simbología social en la narrativa de Zavaleta, lo que cataloga como un aspecto de gran utilidad para poder analizar e interpretar los mundos creados en sus textos. En el primer capítulo extiende el marco teórico que utiliza y una síntesis historiográfica de la sociedad peruana. En el siguiente capítulo abarca el panorama general de la narrativa del autor de interés, con el fin de estudiar su evolución y el estado de la simbología social. Por último, en el tercer capítulo analiza la simbología de la expiación de la culpa como una válvula de escape y la imposición del otro, realizado desde un análisis temático-estilístico de los cuentos.

Palabras Clave: Carlos Eduardo Zavaleta, simbología, evolución, narrativa peruana.



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
Universidad del Perú – DECANA DE AMÉRICA

ESCUELA DE POST-GRADO
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS
UNIDAD DE POST-GRADO



LA SIMBOLOGÍA SOCIAL EN LA NARRATIVA
DE C.E. ZAVALETA

Tesis para optar el Grado Académico de
MAGISTER EN LITERATURA PERUANA Y LATINOAMERICANA

Presentado por:

SALOMÓN VÁSQUEZ VILLANUEVA

Lima - Perú
2000



**A mi dulce esposa Madeleine, por su abrigo
y fuerza de mujer, y a mis queridos hijitos:
Axel, Acbali y Acbiel, la razón de mi vida.**



AGRADECIMIENTOS

Luego de este largo esfuerzo, llegamos a un final feliz, porque creemos que –a pesar de las enormes y diversas limitaciones– hemos arribado a la materialización de nuestros sueños: la culminación de la tesis.

El volumen de nuestro agradecimiento tiene varios destinatarios, los cuales han sido muy importantes y decisivos para el caso. En primer lugar, agradecemos a Carlos Eduardo Zavaleta – verdadero maestro, amigo, escritor y consejero – por su oportuna colaboración y por su gentil y esmerada atención, merced a las frecuentes gestiones tuyas tuvimos acceso a sus charlas, entrevistas, conferencias y otras intervenciones, además nos ha facilitado la bibliografía pertinente; gracias por los diálogos sostenidos con él mismo.

Por otro lado, sería injusto si no dedicamos algunas líneas para expresar nuestra complacencia a Miguel Ángel Huamán Villavicencio, nuestro agradecimiento bastante profundo, emotivo y sincero, por su excelente asesoría, por su exigencia sin límites, rigurosidad y paciencia, por su calidad académica, su pujante e influyente espíritu de investigador y maestro.

Gracias también a los miembros del jurado, quienes –con la calidad y docencia que a ellos les caracteriza– nos sugirieron acertadamente introducir algunos aspectos teórico narrativos en la tesis. Finalmente, debemos agradecer a la Unidad de Post Grado, en la persona del Dr. Félix Quezada, por su gestión y trabajo esmerado al frente de la misma.



CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	4
Capítulo I	
LA NARRATIVA, SIMBOLOGÍA Y SOCIEDAD PERUANA	
1. Narración, historia y discurso: su relación narrativa	21
2. La narración como acto socialmente simbólico	24
3. Narrativa, sociedad peruana y simbología	28
Síntesis de la sociedad peruana	28
Proceso de la narrativa peruana	31
La narrativa peruana en la visión de sus propios protagonistas.....	38
Los mensajes culturales y narrativos en las antologías	44
4. La simbología en la narrativa	46
Capítulo II	
LA NARRATIVA DE C.E. ZAVALETA Y LA SIMBOLOGÍA SOCIAL	
1. Panorama general de la cuentística de Zavaleta	49
Nacimiento, extensión y significación	49
Temas, escenarios y personajes zavaletianos	62
La violencia: uno de los temas más principales.....	63
La enfermedad y la muerte: dos continuos narrativos.....	68
Amor filial y conyugal, entre otros	70





La capital, el regionalismo y el fenómeno de migración	71
Los escenarios: existentes narrativos	73
La configuración de sus personajes: los otros existentes narrativos.....	74
El narrador, el relato, la técnica, la persona, la voz y el tiempo	78
2. La simbología social en la narrativa de Zavaleta	84
Capítulo III	
HACIA LA INTERPRETACIÓN DE LA SIMBOLOGÍA SOCIAL	
1. La expiación de la culpa: una válvula de escape para los existentes narrativos..	101
2. La imposición del otro en las dicotomías y tricotomías narrativas.....	105
Las dicotomías en los existentes personajes	106
Las tricotomías en los existentes personajes	108
Las dicotomías en los existentes escenarios	109
CONCLUSIONES	
En torno de la contribución narrativa de Carlos Eduardo Zavaleta	111
En torno de la simbología	114
BIBLIOGRAFÍA	120



INTRODUCCIÓN

Carlos Eduardo Zavaleta (Caraz, Ancash, 1928) es un escritor fundamental en el proceso de la literatura peruana. A los veinte años de edad (1948) se encuentra definitivamente con la literatura, ha publicado numerosos textos narrativos, muchos de los cuales se exhiben en la vitrina de la exposición literaria: *La batalla* (1950), *Cristo Villenas* (1955), *Vestido de luto* (1961), “Juana la campa te vengará” (1960), “Mamá Alba” (1964), entre otros. Por ello, Zavaleta aparece como un narrador de vasta y significativa producción en el panorama de la tradición literaria.

Más de medio siglo ha incursionado en la novela y el cuento con mucha solvencia. Merced a lo cual se ha hecho acreedor de algunos premios.¹ En 1947, Carlos Eduardo gana los Juegos Florales convocados por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, con su primera novela *El cínic*o. Recibe en dos oportunidades el Premio de Fomento a la Cultura “Ricardo Palma” (1952 y 1961), obtiene también el Premio de Ensayo “Manuel González Prada” (1959), igualmente los premios de cuento del diario “La Prensa” (1953) y de la revista “Cuadernos por la Libertad de la Cultura” (París, 1965). Ha sido finalista del Premio de Novela “José María Arguedas” (1973). Diez años después, la Municipalidad de Lima le otorga el Primer Premio de Novela (1983), en mérito a su *Un joven, una sombra*, novela que fuera publicada posteriormente (1992) por el municipio.²

Asimismo, le ha sido otorgado el premio de Periodismo “Bausate y Mesa” (1984).

¹ Los datos referidos a los premios y a la fundación de revistas culturales han sido extraídos de “El gozo de las letras”. Cf. C. E. Zavaleta. *El gozo de las letras*, Fondo Editorial 1997, Pontificia Universidad Católica del Perú.

² Cf. C.E. Zavaleta. *Un joven, una sombra*. Primer Premio de Novela, Municipalidad de Lima, 1992.



Además muchas instituciones culturales y académicas le tributaron singulares homenajes; por ejemplo, uno de los últimos se celebró el 25 de enero del año 2000, a las seis y treinta de la tarde, en la Biblioteca Nacional del Perú organizado por la misma entidad.

Su calidad de ensayista e investigador ha sido reconocida por la crítica que ve en la misma, así como en el caso de otros grandes autores, una faceta complementaria a su labor creadora. En relación a los estudios sobre Joyce y Faulkner, reunidos en un libro importante, Estuardo Núñez ha remarcado “su condición de conocedor de la literatura en lengua inglesa, de acucioso anotador de referencias y de informado comparatista, que ahora incrementa con lúcidas páginas la magnitud de su obra como virtuoso cultivador de la literatura”.³

Por si todo lo señalado fuera poco, Zavaleta ha fundado revistas culturales como “Centaurus” (1950-1951), “Letras Peruanas” (1951-1964), “Boletín Cultural Peruano” (1958-1964). Ha traducido del inglés al español diversos autores universales: T. S. Eliot, James Joyce, Ezra Pound.

La constante producción literaria e intelectual (ocho novelas, doce libros de cuentos, varios cuentos brevísimos, innumerables ensayos) proyecta la imagen de Carlos Eduardo como el escritor integral. Goza parcialmente del merecido reconocimiento de la crítica que lo califica consensualmente como el responsable de la renovación de la tradición narrativa peruana.

En 1948, sorprendió a propios y extraños, con la publicación de su novela corta *El cínico*, y a juicio de los especialistas dio “un paso adelante en la renovación de la narrativa peruana”.⁴ En la narrativa de Zavaleta se observa, al inicio, la fusión de la renovación, la innovación y la narrativa tradicional; ha sido calificado como el primer introductor de la técnica faulkneriana y joyciana en la narrativa peruana, se ha adelantado a los narradores peruanos de entonces, incluso a los más grandes de su generación. Domina la técnica del

³ Estuardo Núñez. *Presentación*. Cf. C.E. Zavaleta. *Estudios sobre Joyce & Faulkner*, p.10.

⁴ Estuardo Núñez, *Op. cit.* p. 9.



monólogo interior, su narrativa es poética.

Su verdadera labor de renovación y experimentación ha sido reconocida y subrayada por Alberto Escobar:

“En muy corto lapso la narrativa peruana adquirió un ritmo de experimentación, de aperturas y búsquedas que foguearon las preferencias de los autores tras una u otra vía, o en una y otra, según las etapas de la carrera creativa; pero que, en el caso de Zavaleta, constituyen un mosaico, en el cual como en un prisma asoma la gama de luces y colores en que se disocian las sociedades nuestras, sus contrastes y mitos colectivos”.⁵

En este sentido, “ha tenido una gran influencia en la evolución posterior de los géneros narrativos en el Perú. Gran lector de Faulkner y de Joyce, Zavaleta introdujo las nuevas técnicas del relato en nuestro medio, principalmente el monólogo interior”.⁶

La conocida, prestigiada y famosa Generación del 50, de conformidad con la edad de sus integrantes, queda conformada por tres promociones: la primera la integran quienes han nacido entre 1925 y 1926; la segunda, los nacidos entre 1926 y 1930; la tercera entre 1931 y 1935. Carlos Eduardo Zavaleta forma parte de la segunda promoción.⁷

La Generación del 50 cuenta con narradores de gran valía, presencia cultural y amplia significación, quienes han aportado mucho a la renovación del proceso narrativo en la literatura peruana. Han importado, aun ensayado y experimentado frecuentemente nuevos procedimientos, técnicas, incluso ha creado un mundo complejo e interesante de simbologías; los relatos de esta generación han terminado la virginidad de ciertas realidades, han cambiado las circunstancias, los enfoques, etc. Se rinde culto a la muerte en calidad de símbolos que representan la pérdida de las ilusiones y de la derrota, cuyas evidencias se hallan en algunos títulos: *Vestido de luto*, de Zavaleta, y *No una, sino muchas muertes*, de Congrains. *El Traslado* de Eleodoro Vargas Vicuña, no queda al margen otro cuento de este último: *Sequia*

⁵ Alberto Escobar. *Patio de letras* 3, p. 365.

⁶ Washington Delgado. *Historia de la literatura republicana*, p. 159.

⁷ Miguel Gutiérrez. *La generación del 50: un mundo dividido*, p. 50.



nomás.⁸

A Zavaleta la crítica literaria lo reconoce como principal representante de la generación del 50, no hay duda alguna al respecto. “Tenemos la mayor convicción que C.E. Zavaleta por la sostenida [sic] continuidad de su obra, por su aporte a la modernización general de la prosa de ficción del Perú y por la excelencia de algunos de sus textos constituye uno de los narradores más importantes de la Generación del 50 y de la narrativa peruana en general”.⁹

Alberto Escobar subraya su pertenencia a la Generación del 50, su depurado crédito de narrador, su capacidad de investigador, su conocimiento y su experiencia con los pueblos, su calidad de hombre:

“Carlos Eduardo Zavaleta es un escritor peruano que pertenece a la generación de los años cincuenta y tiene en su haber varios libros de cuentos y novelas, los que le han depurado un legítimo crédito de narrador, pero, además, es un estudioso que se resiste a ser yugulado por el funcionario o el artista, y, por suerte, también es un hombre franco, cordial, enamorado de las letras y de sus tareas como Consejero Cultural, amén de ser un convencido de las avenidas que la cultura franquea en el conocimiento de los pueblos y el respeto entre los hombres y mujeres de todas las naciones”.¹⁰

Por otro lado, Zavaleta es reconocido como uno de los impulsores de la llamada narrativa urbana y la superación del indigenismo. Al respecto, Washington Delgado, por su parte, sostiene que “hacia 1950 un grupo de narradores que muestran por un lado la decadencia de la novela indigenista e inician, por otro, el tratamiento de los temas urbanos. Cuatro son sobre todo los escritores más importantes de este momento: Eleodoro Vargas Vicuña, Carlos Eduardo Zavaleta, Julio Enrique Congrains y Julio Ramón Ribeyro”.¹¹

Otros estudiosos resaltan los logros de la narrativa moderna en contraposición con la anterior:

“Sólo sobre esta base tradicional [la narrativa indigenista] la literatura peruana logra

⁸ Loc. cit.

⁹ Miguel Gutiérrez, Op. cit. p. 109.

¹⁰ Alberto Escobar. *Patio de letras* 3, p. 364.

¹¹ Cf. *Historia de la literatura republicana*, p. 159.



su madurez en la obra de los escritores de la nueva narrativa urbana: Carlos Eduardo Zavaleta, Mario Vargas Llosa, Julio Ramón Ribeyro y Alfredo Bryce. A partir de cuya producción la novela y el cuento peruanos consiguen su consolidación como géneros que permiten la difusión más allá del reducido circuito editorial nacional”.¹²

Sin embargo, a pesar del paulatino y cada vez mayor atención que suscita su obra, aún no se ha intentado una lectura global, integral, profunda y sistematizada de su producción narrativa. Ni se ha ahondado en la precisión de su contribución a la narrativa peruana. Tal vez lo vasto y, editorialmente, el localismo de su producción hayan atentado contra la precisión esperada; este fenómeno no lo experimentó Mario Vargas Llosa, quien a toda luz es el ejemplo opuesto al caso de Carlos Eduardo Zavaleta. “Los tropiezos de orden editorial y de distribución amplia impidieron, sin embargo, que las obras de Zavaleta, Ribeyro, Vargas Vicuña y Congrains fueran conocidas con rapidez en el ámbito sudamericano”.¹³

Asimismo la permanente e infatigable búsqueda y transformación de su proyecto escritural constituye el gran impedimento para la precisión de su contribución. No cabe duda alguna, en todo el proceso de su narrativa (desde los primeros cuentos hasta los últimos) encontramos una riqueza narrativa expresada en la diversidad temática, también técnica.

Zavaleta con gran acierto ha narrativizado temas diversos, ha experimentado técnicas, ha trabajado constantemente el psicologismo de los personajes; de este modo ha construido un vasto y complejo universo literario al cual muy pocos críticos han llegado. A Carlos Eduardo¹⁴ le interesa, le encanta el paisaje irreal, la vida intensa y desdichada de hombres, mujeres y niños, la lucha del hombre, la atmósfera densa, dramática, trágica, el psicologismo, el espíritu ordenado y científico, el alma individual, el espíritu misterioso e indescifrable del hombre, el tiempo y el espacio, las montañas, los ríos y el mar, los indios, las sirvientas, la aldea y la ciudad, las provincias y la capital, los temas urbanos y rurales, la niñez, la infancia,

¹²Miguel Ángel Huamán. *La narrativa peruana*, trabajo inédito, el mismo que será publicado en breve.

¹³Alberto Escobar, op. cit. p. 363.

¹⁴Cf. Roland Forgues. *Palabra viva*, p. p. 92-104.



el monólogo interior, la injusticia, el dolor, el abandono, la enfermedad, la muerte, lo civil y lo militar, la migración.

También, por cierto, se percibe amplia y objetivamente la limitación de la crítica que ha priorizado el enfoque parcial, el análisis y el comentario particulares a cada obra dejando de lado la mirada del conjunto que se constituye, efectivamente, en una riqueza cultural y literaria inagotables. La crítica tradicional además recurre con bastante frecuencia a lo biográfico, lo histórico, también a lo generacional. Así, por ejemplo, la mayor parte de esta crítica se ha quedado solamente en el nivel de reseñas, la constatación de los hechos sociales, políticos, culturales, la verificación de éstos en el texto literario; otro sector de la misma sólo lo ha ubicado en el espacio generacional; en cambio, no existen estudios críticos que respondan a una lectura global, profunda y sistematizada¹⁵.

La crítica general de la literatura da cuenta de que no se le ha dado la recepción merecida a la vasta producción narrativa, artística y ensayística de Carlos Eduardo, ni en el contexto nacional y ni en el hispanoamericano. Los estudios críticos para el caso nuestro no se han renovado, salvo honrosas excepciones, son más tradicionales, escasos y precarios. En efecto, aspiramos con éste sumarnos a los trabajos ya existentes sobre el vasto, complejo y novedoso universo narrativo de Carlos Eduardo Zavaleta.

Todavía hasta hoy día no ha sido precisada con claridad la contribución de la narrativa de Zavaleta en el proceso de la literatura peruana. En efecto, dialogamos en torno de las interrogantes que obligan la solidez de nuestro trabajo: ¿Cuál constituye la contribución de la narrativa de Carlos Eduardo Zavaleta al proceso social de la literatura peruana? Si Carlos Eduardo ha renovado la narrativa peruana, ¿en qué radica la renovación sustantiva que él encarna? ¿Cómo profundizar en el sentido de su propuesta discursiva?

¹⁵ La lectura global, profunda y sistematizada es nuestra propuesta, la desarrollamos en el capítulo tres de la tesis.



Creemos que una forma de avanzar en la solución de las interrogantes y en el conocimiento integral de la obra de Zavaleta es el ejercicio de una lectura global, profunda y sistematizada, preguntarnos por los elementos constantes y recurrentes que se manifiestan en sus relatos. Con este propósito hemos abordado la simbología social, muy importante para analizar e interpretar el universo de la narrativa zavaletiana, la cual es bastante rica, cultural y artísticamente. Si en la narrativa de Zavaleta hay una constante de elementos, ¿qué significados simbólicos formaliza en nuestra tradición literaria y cultural?

La simbología social nos interesa en gran medida, pues de conformidad con los nuevos enfoques ejercidos sobre la novela y el cuento, los cuales nos obligan abordarlos poniendo énfasis en la naturaleza simbólica más que en su función referencial o de reflejo, ello nos permite recuperar la visión de conjunto de la obra de Carlos Eduardo Zavaleta. La revisión de la bibliografía nos faculta confirmar que no ha sido abordado este aspecto. La crítica, sobre este particular, no ha asumido una acción orientada a compilarla, seleccionarla, clasificarla y corporeizarla.

Hemos clasificado la recepción de la narrativa de Carlos Eduardo Zavaleta en crítica práctica, historiográfica y académica¹⁶. En efecto, la consultada queda clasificada en los términos de crítica **práctica** (la que corresponde a las notas y apuntes periodísticos, cumple indudablemente una función informativa), **historiográfica** (o sea la crítica que se encarga de los aspectos y estudios generacionales, históricos, diacrónicos) y la **académica** cuya característica fundamente viene a ser el cuestionamiento, con ella llega la contribución crítica, los aportes a los estudios ya existentes. Esta última adolece de mayor amplitud, no se ha avanzado en su comprensión. Parece necesario e importante proponer un nuevo estado de

16 La crítica sobre la narrativa de Carlos Eduardo Zavaleta, según la propuesta nuestra, queda clasificada en práctica, historiográfica y académica. Corresponde a toda la consultada. Sin embargo, en la bibliografía de la tesis hacemos referencia, se registra, a la teórica; la cual, como su nombre lo indica, nos ha servido para desarrollar los fundamentos teóricos sobre los estudios de la narrativa y la simbología.



crítica: nuestra aspiración.

Constituyen parte del cuerpo de la crítica práctica, por ejemplo, Luis Antonio Meza¹⁷ (1998), con sus “Nuevas publicaciones”. Ricardo González Vigil¹⁸ (1997) quien hace un recuento literario sobre la poesía, el cuento y la novela. Jorge Cornejo Polar¹⁹ (1997), quien se limita solamente a dar cuenta del encuentro denominado “Narradores de esta América en Lima”, celebrado en la Universidad de Lima (noviembre, 1997), se deja constancia de la participación de Zavaleta, al lado de otras grandes personalidades de la literatura nacional y latinoamericana.

Por su lado, la crítica historiográfica está determinada fundamentalmente por las antologías. Así, *Las antologías del cuento en el Perú* contiene un trabajo que se encarga del estudio y recuento de las antologías, ha sido elaborado por Luis Fernando Vidal, en ellas no siempre está considerada la presencia de Zavaleta. ¿Quiénes sí lo han incluido en sus antologías del cuento peruano? Alberto Escobar ha seleccionado “La batalla”, “Venganza de indios”; Estuardo Núñez en *Cuentos* (1963), “El suelo es una flor”. Ambos críticos han seleccionado dichos cuentos porque son los más notables y porque tienen como común denominador los conflictos y la violencia.

Luis Jaime Cisneros en *Cuentistas modernos y contemporáneos* (1957) incluye a Zavaleta, al lado de Eleodoro Vargas Vicuña y Ribeyro, Clemente Palma, Ventura García Calderón, César Vallejo, José María Arguedas, entre otros; su presencia tiene el propósito de precisar que es un integrante del grupo de los maestros del cuento peruano contemporáneo. Se destaca en *Cuentos completos: Unas cuantas ilusiones, por C. E. Zavaleta*, a nuestro narrador como el escritor intelectual, serio, reflexivo; además se subraya la vocación indesmayable, la

¹⁷ Luis A. Meza. *Zavaleta, Bravo, Antologías*. En: El Comercio, Opinión, Lima, domingo 25 de enero de 1998.

¹⁸ Ricardo González Vigil. *Recuento literario de 1997*. En: El Comercio, Cultural, Lima, domingo 28 de diciembre de 1997.

¹⁹ Cf. Jorge Cornejo Polar. *Novelistas de esta América en Lima*. En: El Comercio, Opinión, Lima, sábado 20 de diciembre de 1997.



renovación constante, el realismo, el monólogo. La Embajada Cultural Peruana (1957) edita *Cuentos peruanos*, con la presencia de Ricardo Palma, Albújar, Valdelomar, Vallejo, Alegría, Arguedas, Vargas Vicuña, Zavaleta, Ribeyro. En 1963, “El cuervo blanco” y Carlos Eduardo Zavaleta son seleccionados e incluidos en la *Antología de cuento peruano*, de José Bonilla Amado.

Francisco Carrillo (1966) hace una antología con el título de *Cuento peruano (1904-1966)*, en la cual participa el cuento “Mamá Alba”. En *Lima en 10 cuentos* (1966) interviene “Cuervo blanco”. En 1971, en *Cuento peruano (1904-1971)*, “Mamá Alba”. Elías Taxa Cuadroz publica *La sierra en la narración peruana* (1967), donde Carlos E. Zavaleta y su cuento “Mamá Alba” participan juntos. Para José Miguel Oviedo, Zavaleta no puede estar ausente, tampoco “El Cristo Villenas”, así lo prueba su numérica antología: *Diez peruanos cuentan*, Montevideo, 1968. Eduardo Congrains Martín y su *Antología general de la prosa en el Perú* (1971) examinan el cuento “Yo salvé a Samuel” de C.E. Zavaleta.

Julio Ortega (1971) –por su parte, en *Imagen de la literatura peruana actual. 1968*–suscribe la presencia de Zavaleta representada en “Juana la campa te vengará”. Abelardo Oquendo en su *Narrativa peruana 1950-1970*, inscribe a Zavaleta y su cuento “Juana la campa te vengará”, subrayando la situación social y económica de los peruanos irresistible y vergonzosa.

Ricardo González Vigil celebra una antología del cuento con el título *El cuento peruano (1980-1989)*, en ella encontramos a Carlos Eduardo Zavaleta y el cuento *Hijos inquietos*, en la “Sección II: narrativa de ficción”, cuyo propósito sustantivo de la misma fue “confeccionar una antología del relato breve peruano anterior a 1979, una selección amplia que recogiera las muestras más diversas de nuestra narración breve”.²⁰

²⁰ Ricardo González Vigil. *El cuento peruano 1980-1989*, p. 11.



Alberto Escobar, Manuel Baquerizo, Santiago Soberón, Washington Delgado, Ricardo González, Iván Ruiz, Estuardo Núñez, Miguel Gutiérrez, Marco Martos, entre otros, integran la galería de los reconocidos críticos académicos. Los estudios artísticos, narrativos y literarios de los mencionados han arrojado luz al nuevo camino que se construye con el presente trabajo, algunos de los cuales son citados en los capítulos dos y tres de la tesis.

Hacer una lectura de la simbología social en la narrativa de Carlos Eduardo, exige descodificar los signos, los símbolos, las estructuras narrativas profundas, transitar por varios niveles del texto narrativo, caminar del nivel de la manifestación hasta el más profundo, significa encontrarse con los significados que vienen del conjunto de su obra, significa estudiarla en forma global.

Resulta muy importante caminar de la mano con Zavaleta y su narrativa desde el indigenismo hasta la novela urbana, con la finalidad de conocerlo en todo el proceso que él desarrolla. La lectura simbólica nos permite observar y analizar el proceso literario, desde el indigenismo esquemático hasta la narrativa urbana y la modernidad, obediente a la oportuna orden de cambios y experimentos artísticos y literarios. Así nos introducimos en el universo de los personajes que simbolizan el poder, la mediocridad, la justicia, la opresión, de modo singular y sustantivo, la expiación de la culpa y la imposición del Otro²¹; estas simbologías nos permiten interpretar la naturaleza del hombre en el campo y la ciudad, en los espacios: peruano, latinoamericano y universal. Los recursos y las técnicas de la simbología social otorgan este tipo de licencias, por la grandeza y el trabajo complejo que ellas significan en la creación literaria.

Luego de una lectura global, profunda y sistematizada de los cuentos de Carlos Eduardo Zavaleta, hemos seleccionado ocho libros de cuentos (de los dos volúmenes) y de

²¹ La expiación de la culpa y la imposición del Otro son temas simbólicos y sustantivos de nuestro trabajo, lo tratamos ampliamente en el capítulo tres.



cada uno de ellos dos cuentos, sumando un total de dieciséis, en virtud de su semejanza, la presencia de elementos comunes, reiterativos, recurrentes, específicamente se ha tenido en cuenta los personajes: padres, hijos, sirvientes. Hemos seleccionado solamente aquellos cuyos personajes actantes protagonizan en nombre de los padres, los hijos y los sirvientes, cuyos conflictos presentan una gran repercusión social. Los mismos que han sido configurados en forma muy acertada, revelando su naturaleza y condición de actores, sujetos o protagonistas, opositores o antagonistas, objetos, destinadores, destinatarios o beneficiarios, adyuvantes, agentes, pasivos o pacientes, decorativos, los mismos que ofertan características de recurrencia, primero, y segundo, a partir de estas características, construir el aparato crítico simbólico.

Así, por ejemplo, estos cuentos están poblados por personajes recurrentes: los padres, a veces los dos (padre y madre), otras solamente uno; los hijos varones y mujeres, cuyas acciones se desarrollan en total desacuerdo, antagonismo, un hermano se enfrenta al otro, especialmente el menor al mayor, si son solamente dos; si son tres, el intermedio hace de arbitro o juez. Los padres y los hijos se sostienen en el centro adverso y cubierto por un clima bastante hostil, muy pesado, asfixiante en gran manera, debido al antagonismo insostenible.

¿Qué lectura nos dejan los sirvientes en la narrativa de Zavaleta? Éstos son pasivos en algunos relatos, situaciones y casos; en otros, muy dinámicos; en algunos textos, los sirvientes resultan ser adyuvantes, al igual que los policías, siempre al servicio de los intereses particulares del sujeto, del dueño de poder económico y político. También forman parte de este universo social los indios, cuya función resulta decorativa en algunos relatos, mientras que en otros son altamente actantes, revolucionarios, amantes de la justicia, por la cual luchan, inclusive mueren defendiéndola.

Los escenarios han sido contruidos en medio de una diversidad de situaciones



complejas, conflictivas, singulares: la casa, la escuela, el colegio, la universidad, la oficina, la calle, la plaza, el campo, la ciudad, las provincias, la capital. Cada uno de estos escenarios exhiben protagonistas singulares y propios de cada hábitat. La atmósfera de estos escenarios se manifiesta tensa, demasiado asfixiante, dramática a la griega.

Algunos relatos cumplen fielmente la función reveladora del fenómeno migratorio. Narran el desplazamiento del hombre, de la sierra a la costa, hacia la gran Lima, del país a los Estados Unidos, hacia el viejo mundo. A la luz queda la renuncia a lo suyo. Los protagonistas estudian, trabajan, en ciertos casos; en otros, ni estudian ni trabajan. Los personajes narradores son homodiegéticos²² y heterodiegéticos²³, los relatos²⁴ (bien cortos o bien extensos) llegan en diferentes personas gramaticales: la primera, la segunda y la tercera del singular, muy poco en el plural.

Los temas recurrentes que tienen mayor dimensión son la muerte, la migración, la violencia, la cultura, la venganza, el trabajo, la redención, la adolescencia, la juventud, el sexo, la rebelión, el ultraje, el mestizaje, la servidumbre. El ultraje, la venganza, la violencia y la rebelión envuelven a los personajes en un clima y atmósfera bastantes pesados. Los personajes adolescentes y juveniles abundan, figuran muy bien caracterizados, configurados. La diversidad y la recurrencia de temas y personajes marcan la diferencia con el esquematismo del indigenismo.

El componente interpretativo de muchos cuentos suyos constituye la simbología social: el poder, la mediocridad, la justicia, la opresión, sostenidos y revelados particularmente en los personajes: padres, hijos, sirvientes, quienes son una constante. En este conjunto de existentes analizamos la expiación de la culpa y la imposición del Otro. Es una constante la presencia

²² El narrador homodiegético actúa como protagonista, participa como tal en la historia a más de narrar.

²³ Por su parte, el narrador heterodiegético no participa, no interviene en la historia.

²⁴ Los relatos de Carlos Eduardo Zavaleta son intradiegéticos y extradiegéticos.



del padre, la madre y los hijos en los cuentos de Zavaleta. También lo son los sirvientes, los indios.

El presente trabajo contiene pues la introducción, más tres capítulos, las conclusiones y la bibliografía. El capítulo I es denominado “Narrativa, simbología y sociedad peruana”, orientado a desarrollar comentarios y análisis sobre los elementos conceptuales que nos sirven de marco teórico y de contexto para entender la narrativa de Zavaleta, en una primera instancia; en una segunda, ofrecer la síntesis historiográfica de la sociedad peruana; por su lado en el capítulo II, “La narrativa de C. E. Zavaleta y la simbología social”, nos ocupamos del panorama general de la narrativa cuentística zavaletiana, en el sentido de intentar el estudio de su evolución narrativa y se pretende aprehender el hilo conductor que moviliza los relatos de la vasta producción de Carlos Eduardo; además el estado de la simbología social de narrativa de nuestro autor. El capítulo III constituye la esencia de la lectura e investigación, contiene la nueva propuesta: el ejercicio de una lectura global, profunda y sistematizada, lo hemos titulado “Hacia la interpretación de la simbología social”, en él explicamos los diferentes símbolos presentes en la obra y establecemos un diálogo con nuestra tradición cultural, abordamos la simbología de la expiación de la culpa como una válvula de escape y la imposición del otro, a partir del análisis temático-estilístico de los cuentos representativos.

Nuestro trabajo queda limitado a una cala que ofrece las características similares observadas en los cuentos, es decir, a un corte selectivo del universo narrativo el cual determina nuestra muestra. De *La batalla*, hemos considerado dos: “El peregrino” y “El ultraje”; de *Vestido de luto*: “La venganza de indios” y “Las dos cocineritas”; de *Muchas caras del amor*: “La camioneta de la alegría” y “Mi antigua sirvienta”; de *Niebla cerrada*: “Juana la campa te vengará” y “Caín y Abel”; de *Un día en muchas partes del mundo*: “De lejos, con cuidado” y “El nuevo jefe”; de *La marea del tiempo*: “Evelyn llamó de madrugada” y “El amo



ante el abismo”; de *Un herido de guerra*: “Un herido de guerra” y “La mujer del héroe”; de *Unas cuantas ilusiones*: “La guerra del niño” y “Santiago el mayor”; de *El padre del tigre*: el cuento del mismo nombre y “Pobre, pero con camisa limpia”.

La bibliografía general sobre nuestro autor es bastante escasa. La existente queda en el nivel de los informes periodísticos, salvo algunos pocos estudios realizados a modo de artículos y ensayos, otros contenidos en los llamados prólogos y presentaciones de sus libros. No existe respecto de la simbología social y en la perspectiva que el presente trabajo lo exige. En una palabra, Carlos Eduardo Zavaleta todavía no ha sido abordado en los términos de simbología social. Somos los primeros.

El universo de la literatura por su naturaleza singular y fenoménica es muy complejo, cuanto más compleja resulta la narrativa de Carlos Eduardo, tal característica obedece sobre todo a su vasta producción, su manifiesta vocación de infatigable experimentador e innovador. En efecto, la lectura global, profunda, sistematizada y comprometida con el análisis serio de los textos zavaletianos demanda pues la elaboración de todo un aparato crítico y por qué no innovador también. Por esta razón, la metodología empleada no se circunscribe solamente a un método sino que recurre a varios, entre los cuales citamos: la hermenéutica, la lectura temática, la narratología y la socio-crítica.



CAPÍTULO I

LA NARRATIVA, SIMBOLOGÍA Y SOCIEDAD PERUANA

Desde los tiempos más remotos de la historia de la humanidad, el hombre ha experimentado la necesidad de comunicarse con los demás y los suyos, jamás ha vivido aislado del resto. Siempre ha ejercido el papel de protagonista del proceso de la comunicación humana, en calidad de emisor y/o receptor; ha creado y utilizado medios y formas diversos para tal fin.

La comunicación (en sus dos formas particulares: escrita y oral) constituye el patrimonio exclusivo del hombre. La modernidad ha obligado la renovación y selección de los procedimientos, los modos o formas, los medios o instrumentos, las clases de la misma; así, por ejemplo, en la actualidad se habla además de la literaria y audiovisual. Comprende todo un proceso que compromete los aspectos: social, lingüístico, cultural y artístico.

Una forma de comunicación social, lingüística, cultural, literaria y artística equivale a relato, cuya naturaleza viene a ser el objeto de estudio de la teoría narrativa. Presupone la existencia mínima de dos elementos humanos: un dador²⁵ (el autor, escritor) y un beneficiario²⁶ (el lector). El relato, en este sentido, es conceptualizado como una actividad consustancial a la vida misma, a la existencia de la humanidad; consiste en narrar los acontecimientos reales o imaginarios, en “la representación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos, reales o ficticios, por medio del lenguaje, y más particularmente del lenguaje escrito”.²⁷ Nos

²⁵ Dador es tomado como emisor del proceso de comunicación literaria, es decir, tiene la equivalencia semántica de autor, escritor.

²⁶ Por su parte, el beneficiario viene a ser el receptor del proceso de comunicación, en la condición de lector.

²⁷ Gerard Genette. *Fronteras del relato*, p. 193.



permite desarrollar un proceso de diálogo con la sociedad, con nuestra tradición cultural.

Actualmente, los relatos son innumerables, inalcanzables. No nos interesa, sin embargo, el número, nos interesa “el aspecto singular, artificial y problemático del acto narrativo”²⁸, encontrar los límites del relato y no relato, las formas del relato y las formas del no relato.

¿Qué soportes posee el relato? ¿En qué géneros se halla? Sirven de soporte el lenguaje articulado u oral y escrito, la imagen (fija o inmóvil), el gesto y la combinación ordenada de todas estas sustancias; mito, leyenda, fábula, cuento, novela, epopeya, historia, tragedia, drama, comedia, pantomima, cuadro pintado, vitral, cine, tiras cómicas, noticias policiales, conversación²⁹, tienen la respuesta para la segunda pregunta.

El relato ha alcanzado una tremenda madurez y se ha adueñado potencialmente del tiempo y espacio, de la vida misma, vertiginosamente del hombre, los grupos y las clases sociales, la sociedad, las diferentes culturas. Relatar es sinónimo de narrar. Ofrece un conjunto de orientaciones: histórica, psicológica, sociológica, etnológica, estética, entre otras; posee su propia lengua general: el idioma convertido en objeto de estudio de la lingüística del discurso, constituye pues “una gran frase”, cuyos verbos nos presentan las marcas de tiempo, aspecto, modo, persona, número, y exige la aplicación de una lectura profunda.

El complejo universo del relato oferta la posibilidad de operar el análisis de los diversos niveles: fonético, fonológico, gramatical, contextual. Presenta “una jerarquía de instancias”, no quedan ausentes las relaciones narrativas; la naturaleza del relato exige, de este modo, el ejercicio de una lectura profunda y minuciosa con la finalidad de transitar los distintos niveles, obliga el ejercicio de una lectura global e integradora que nos posibilita

²⁸ Genette, loc, cit.

²⁹ Roland Barthes. *Introducción al análisis estructural de los relatos*. En: *Análisis estructural del relato*, p. 9.



arribar hacia la comprensión de los contenidos de aquéllos: los niveles.³⁰

Las narraciones tramitan los hechos sociales, culturales, literarios, constituyen el histórico patrimonio de las sociedades, el verdadero testimonio de la existencia del hombre y la sociedad, la memoria social, la política artística del escritor. La sociedad, por ello, goza de continuidad temporal, incluso espacial en ellas; han quedado las evidencias correspondientes y la articulación de los distintos tiempos: pretérito, presente y futuro. Bajo esta perspectiva, “esos significados de los relatos alegóricos son una dimensión persistente de los textos literarios y culturales precisamente porque reflejan una dimensión fundamental de nuestro pensamiento colectivo y de nuestras fantasías colectivas sobre la historia y la realidad”.³¹

Los griegos ya han discutido el asunto, especialmente Aristóteles y Platón. Los relatos han sido difundidos y leídos por doquier, concebidos como una forma de comunicación cultural, artística y literaria, empujando al hombre –poeta, cuentista, dramaturgo– hacia la asunción de dos actitudes: una mimética y otra diegética. “Para Aristóteles, el relato (diégesis) es uno de los modos de imitación poética (mimesis), el otro es la representación directa de los acontecimientos hecha por actores que hablan o actúan ante el público”³².

Así se establece la diferencia entre la poesía narrativa y la poesía dramática. Para los dos filósofos griegos –Platón y Aristóteles– lo dramático y lo narrativo presentan oposición, el primero es más imitativo que el segundo.

Para Platón, “el campo de lo que él llama *lexis* (o forma de decir, por oposición a *logos*, que designa lo se dice) se divide teóricamente en imitación propiamente dicha (mimesis) y el simple relato (diégesis). Por simple relato, Platón entiende todo lo que el poeta cuenta

³⁰ Cf. Roland Barthes, op. cit. p. 9-42.

³¹ Fredric Jameson, *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, p. 29.

³² Genette, op. cit., p. 193 y 194.



‘hablando en su propio nombre, sin tratar de hacernos creer que es otro quien habla’.³³

La concepción de Aristóteles “es a primera vista completamente diferente puesto que reduce toda poesía a la imitación, distinguiendo solamente dos modos imitativos: el directo, que Platón llama propiamente imitativo y el narrativo, que él llama, así como Platón, *diégesis*”.³⁴ Se creía antiguamente que el relato se oponía a la imitación.

Sócrates, por su parte, niega que el relato presente la cualidad de la imitación, le reconoce, en cambio, la representación directa expresada en los diálogos.

A modo de árbitro frente a las posiciones de Aristóteles y Platón, halladas en aparente contradicción, Genette declara:

“No obstante, es necesario introducir aquí [en esta aparente contradicción entre los filósofos] una observación de la que ni Platón ni Aristóteles parecen haberse preocupado y que restituirá al relato todo su valor y toda su importancia. La imitación directa, tal como se da en escena, consiste en gestos y palabras. En tanto consiste en gestos, puede evidentemente representar acciones, pero escapa aquí al plano lingüístico, que es donde se ejerce la actividad específica del poeta. En tanto consiste en palabras, en parlamentos (es evidente que en una obra narrativa la parte de la imitación directa se reduce a esto), no es, hablando con propiedad, representativa, puesto que se limita a reproducir tal cual un discurso real o ficticio”.³⁵

1. Narración, historia y discurso: su relación narrativa

La narración es “la forma en que se realiza una interpretación histórica como el tipo de discurso en el que se representa una comprensión efectiva de una materia histórica”.³⁶ Equivale a un modo de discurso, aun una manera de hablar, encargados de cumplir la función de representación de acontecimientos reales, con rasgos lingüísticos, gramaticales y retóricos que constituyen la historia narrativa.³⁷

En relación con el código, la narración es un vehículo de comunicación literaria, artística.

³³ Genette, op. cit. p. 194.

³⁴ Genette, op. cit. p. 195.

³⁵ Genette, op. cit. p. 196.

³⁶ Hayden White, *El contenido de la forma*, p. 78.

³⁷ White, op. cit. p. 74.



No olvidemos que

“cada discurso narrativo se compone no de un único código monolíticamente utilizado, sino de un complejo conjunto de códigos cuya interrelación por parte del autor- para la producción de una historia infinitamente rica en sugerencias y tonalidades afectivas, por no decir de actitudes y evaluaciones subliminales de su objeto- da fe de su talento como artista, como maestros [sic] más que como siervo de los códigos disponibles en el momento”.³⁸

Si ejercemos una lectura global, profunda y sistematizada sobre el texto narrativo, nos enfrentamos a un universo narrativo complejo, donde el lenguaje figurativo se encuentra cumpliendo una especial función; el texto narrativo implica la presencia de estructuras independientes (integridad, transformación y autorregulación –la estructura se mantiene y se cierra en sí misma–); contiene un conjunto de elementos, un compuesto secuencial; no queda al margen la situación comunicativa; en él encuentran su realización el discurso narrativo, la expresión narrativa, el contenido narrativo: sustancia y forma con significados propios; el relato, además, nos enfrenta con la narrativización, el libro o material (medio para fijar la obra), el objeto estético (la historia tal y articulada por el discurso), el objeto real (libro); el orden y la selección son imprescindibles; como proceso, nos conduce hacia la comunicación, donde participan: el emisor, autor (real, implícito), narrador, receptor: público real (oyente, lector, espectador), público implícito y el narratorio; conmemora los enunciados narrativos, los procesos sociales y culturales; en el plano de la historia, comparte los personajes, escenarios, trama.³⁹

La alegoría tiene presencia importante en la narrativa, la misma que es “la apertura del texto a múltiples significaciones, a sucesivas escrituras o sobreescrituras que se generan como otros niveles y otras tantas interpretaciones suplementarias”.⁴⁰

³⁸ White, op. cit. p.59.

³⁹ Seymour Chatman. *Historia y discurso*, p. p. 18-48.

⁴⁰ Fredric Jameson, *Documento del cultura, documento de barbarie*, p. 25.



El texto narrativo tiene dos componentes obligatorios: la historia⁴¹ y el discurso⁴².

Según la teoría estructuralista, la primera viene a ser el contenido, el *qué*, queda constituida por los sucesos y los existentes. Los contenidos o cadena de sucesos se explican por las acciones y los acontecimientos; por su parte, los existentes por los personajes y los detalles y relaciones de los escenarios. Esta situación ya fue estudiada en la *Poética* de Aristóteles, quien reconoce el argumento y la trama (“disposición de los incidentes”). En cambio, los formalistas rusos consideran: la fábula (historia básica) y la trama (historia tal y enlazada a los sucesos).⁴³

El discurso, por su parte, no viene a ser sino “la expresión, los medios a través de los cuales se comunica el contenido”.⁴⁴ En la relación de historia y discurso, la primera es el *qué* de un relato o narración; el discurso, por su lado, el *cómo*. El *qué* comprende los sucesos, los contenidos, las acciones, los acontecimientos; el *cómo*, en cambio, la expresión, las formas, los procedimientos. El discurso, modo de presentación de la historia, tiene la potestad de transformar los sucesos de la misma en la trama. Los sucesos, en el sentido narrativo, comprende las acciones, actos, acontecimientos, los cuales traducen cambios de estado, de tal manera que la acción significativa para la trama determina que el agente o paciente se llame personaje o sujeto narrativo.

En el espacio de los relatos, la memoria social y la continuidad temporal de la sociedad, ¿qué decir de la historia narrativa y de la Historia? La primera forma parte del texto narrativo, la narración; los personajes son ficcionales, creados, inventados, recreados; la segunda pertenece a las ciencias sociales; el personaje tiene carne y hueso; es interpretada por la narración. En cambio, la historia de ficción escapa siempre a los espacios de tiempo y lugar,

⁴¹ La historia es el *contenido* del texto narrativo, es el *qué*, está constituida por los sucesos y los existentes. En el capítulo tres la tratamos con mayor amplitud.

⁴² La forma discursiva es llamada por Seymour Chatman *discurso*, viene a ser la expresión de la historia. Cf. *Historia y discurso*, p. 19. Véase también el capítulo tres, donde se amplían los conceptos del discurso.

⁴³ Seymour Chatman, op. cit. p. 19.

⁴⁴ Seymour Chatman, op. cit. p. p. 19 y 20.



guarda relación directa con la narratividad, ha sido entendida como el conjunto de acontecimientos relatados. La narración equivale al acto de narrar o relatar, convierte la fábula en trama, además recurre a la descripción, el diálogo, el monólogo. Es el código del narrador.

La vida del hombre y de la sociedad se ha materializado gracias a los procesos sociales, los cuales han sido convertidos en los libros abiertos, la evidencia de la historia humana. Los procesos sociales son narrados. Así llegan y se encuentran los procesos sociales y la narratividad.

No hay duda. El cuento y la novela a más de discursos diegéticos constituyen las verdaderas formas de la narratividad. En el cuento y la novela se encuentra la presencia del hombre y la sociedad, son géneros autónomos, formas de comunicación literaria, el resultado, la consecuencia de todo un proceso social, cultural y artístico. Nacen como resultado de la vida y la experiencia del hombre en la sociedad.

2. La narración como acto socialmente simbólico

El discurso –en calidad de forma de expresión, estructura, sistema narrativo– queda integrado por frases discursivas que nos ofrecen un plus de significados, posee una coherencia totalizadora, frases aisladas, individuales, unidades jerarquizadas; por otro, viene a ser el acto de enunciación, comunicación, en el que se percibe la relación entre el locutor y el interlocutor, el emisor y el destinatario; se explica el contexto, la distancia entre el sujeto y el mundo, la semantización que no es sino la característica privativa del discurso literario.⁴⁵

El discurso literario, narrativo, expone la ambigüedad, característica inherente a la creatividad, la narratividad. De este modo, viene a ser una producción de sentidos, significa “el conjunto de las connotaciones de un mensaje”⁴⁶. Es decir, tiene el encargo: la producción de mensajes, situaciones y circunstancias connotativos, porque responde a las exigencias y

⁴⁵ Angelo Marchese y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, p. p. 103 y 104.

⁴⁶ Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, op. cit. p. 371.



características del signo artístico: connotativo, motivado, icónico, autorreflexivo, gracias a él se produce la connotatividad literaria, la semantización.

Para la realización del proceso de producción y comunicación literarias, resulta necesario e imprescindible la presencia del signo narrativo, el cual no es denotativo sino connotativo; no ofrece un solo sentido sino varios, un conjunto, una atractiva, rica y compleja variedad de significados. Jamás ha sido convencional, exacto, recíproco y transparente. Es denominado también signo artístico. La literatura, en este contexto, tiene el sentido de un sistema de textos, con una finalidad artística, comunicativa y connotativa. Es el objeto de estudio de la teoría semiológica de la literatura, cuyos componentes posibles son: la especificidad formal, el funcionamiento, la correlación con otros, el modo de lectura inmanente al texto, los códigos y subcódigos. La literatura posee un sistema propio de signos, también de reglas en las cuales se percibe la combinación de los signos, de ahí que el discurso sea metalingüístico, abarca además códigos culturales peculiares, los cuales contienen significación y sentido.

La lectura global e integral del texto o discurso literario exige “la investigación de las estructuras y estratos del texto, de su hiperconnotación y polisemia, de sus isotopias, de sus procedimientos de transcodificación, e incluso distinguirá lo específico del texto poético frente al texto narrativo”.⁴⁷

El símbolo literario, por su parte, no es convencional, queda cercano a la metáfora, la alegoría, cuyos signos tienen además del suyo propio otros sentidos. De conformidad con la naturaleza y el universo del símbolo, el texto ofrece un sentido simbólico e interpretación simbólica; el primero siempre depende del autor, la segunda del lector. Por otro lado, el texto regala valores simbólicos, los cuales no siempre dependen de la conciencia del autor, pero sí

⁴⁷ Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, op. cit. p. 371.



del lector, de tal modo quedan fuera del proceso de creación y dentro del interpretativo. Esta situación determina en el discurso un carácter plurisotópico y un valor connotativo, cultural; así se explica, interpreta y se dialoga con la sociedad y la cultura. Los símbolos son privativos, contradictorios en un autor o en una obra; todo sentido simbólico no sólo depende del autor del texto (el universo creativo) sino exige la interpretación simbólica del lector (el universo interpretativo), solamente así se arriba a la tautología del escritor, a la apariencia enigmática, hermética, absurda del texto.

Sin lugar a dudas, “toda doctrina de la figurabilidad tiene que ser necesariamente ambigua: la expresión simbólica de una verdad es también, al mismo tiempo, una expresión distorsionada y disfrazada, y una teoría de la expresión figurada es también una teoría de la mistificación o falsa conciencia”.⁴⁸ Recordemos además que “toda literatura, por débilmente que sea, debe estar informada por lo que hemos llamado inconsciente político, que toda literatura debe leerse como una meditación simbólica sobre el destino de la comunidad”.⁴⁹

En la literatura encontramos la realización de la conciencia simbólica, la misma que realiza lo colectivo. La ideología de la forma está conformada por “los mensajes simbólicos que nos transmite la coexistencia de diversos sistemas de signos, que son a su vez rastros o anticipaciones de modos de producción”.⁵⁰

La narrativa está organizada por los llamados artefactos culturales, los cuales deben leerse obligatoriamente como soluciones simbólicas de contradicciones políticas y sociales reales. “El acto simbólico empieza por consiguiente por generar y producir su propio contexto en el momento mismo de la emergencia en que se aparta de él, tomando su medida con miras a sus propios proyectos de transformación”.⁵¹

⁴⁸ Fredric Jameson, op. cit., p. 57.

⁴⁹ Fredric Jameson, loc. cit.

⁵⁰ Fredric Jameson, op. cit. p. 62.

⁵¹ Jameson, op. cit., p. 66.



Los representantes de la denominada Antropología Simbólica –Geertz, Schneider, Wilson, Turner y Sahlins– sostienen “que las culturas son sistemas de símbolos y de significados compartidos. Empero, en esta orientación, el significado del símbolo no se remonta a las operaciones mentales, sino a la acción misma, esto es, la praxis simbólica”.⁵²

La exégesis permite observar el desarrollo del símbolo, apunta a la interpretación del mismo, del contexto, a partir de los fenómenos simbólicos que no significan por sí mismos, sino porque representan el conocimiento simbólico que constituye la memoria de las cosas y las palabras. El simbolismo, un modo de acceso a la memoria, permite la interpretación de la información, equivale a una especie de dispositivo de aprendizaje para resolver problemas, un sistema interpretativo de la realidad; no hay simbolismo irracional, utiliza signos constituidos, carece de señales propias, es un sistema de signos, utiliza como señales complejas: elementos, actos, enunciados. El simbolismo nos permite utilizar códigos especiales.⁵³

Los sucesos y los existentes –en el nivel de la historia y en calidad de contenidos de la misma– conforman símbolos que proyectan un figura social, cultural, educativa, racial, política, psicológica. El personaje (protagonista o héroe) tiene una representación simbólica, corren el mismo destino los escenarios; esta concepción obliga ejercitar, por su puesto, una lectura simbólica de los mismos, para interpretar los diferentes tipos de relaciones, comportamientos, acciones y acontecimientos: comprensión, aceptación, misericordia, conquista, rechazo, vejámenes, ultrajes, violaciones, sometimiento, opresión, injusticia, liberación, explotación, encarcelamiento, persecución.

La expresión de estas relaciones y la connotación de las mismas dan lugar a los llamados temas narrativos simbólicos, gracias a la función de los códigos culturales que el

⁵² Dan Sperber. *El simbolismo en general*, p. 12.

⁵³ Sperber, op. cit. p. p. 7-39.



autor utiliza. Estos códigos, los signos y los símbolos utilizados artísticamente constituyen el universo de la simbología, que permite dialogar con la sociedad, explicar los fenómenos sociales. La narración, en síntesis, es comprendida como el acto socialmente simbólico.

3. Narrativa, sociedad peruana y simbología

Síntesis de la sociedad peruana

Subrayamos algunos adjetivos que nos permiten describir las características de la sociedad peruana y latinoamericana: muy acomplexada, retorcida, llena de traumas, complejos de culpa, vida sexual frustrante y turbia, vida religiosa absurda e hipócrita, alienada, deshumanizada, según se interpreta en la literatura, la Historia y la política.⁵⁴

La sociedad está preñada de una insoportable cantidad de mediocres; los mediocres que triunfan son los “demonios” en la concepción del hijo de Ciro Alegria, Alonso, quien lleno de mucho fastidio repudia: “Me friega la mediocridad. Y la mediocridad triunfante me revienta”.⁵⁵

El Perú y la América hispana tienen la misma característica. Ambos están en medio de una realidad melodramática, llena de cocteles, actos solemnes, modo superficial de observar las cosas, mal gusto, mimético modo de vivir, malas copias del estilo norteamericano, la condición tronchada, postiza, maquillada, falsa, imagen grotesca de civilización.⁵⁶

La sociedad peruana, el producto de cuantiosos y diversos procesos sociales. La historia ha registrado la presencia del hombre en sus vertientes antagónicas: libre y esclavo, patricio y plebeyo, señor y siervo, agremiado y jornalero, opresor y oprimido. La experiencia del hombre peruano jamás puede mantenerse al margen de los influjos de los grandes y significativos acontecimientos: nacionales, internacionales, universales, acaso en la condición

⁵⁴ José B. Adolph. En: Wolfgang Luchting. *Escritores peruanos que piensan que dicen*, pág. 117.

⁵⁵ Alonso Alegria. En: Wolfgang Luchting. *Escritores que piensan que dicen*, pág. 148.

⁵⁶ José Miguel Oviedo. En: Wolfgang Luchting. *Escritores peruanos que piensan que dicen*, p. 166.



de objeto, sujeto de pasividad o actividad.

Con la llegada de los españoles, el continente se divide más. Llegan los conquistadores y nacen los conquistados, las colonias. Se divide y se sectoriza el trabajo, las condiciones sociales, culturales, políticas, religiosas, educativas, raciales, lingüísticas. Las relaciones en el suelo peruano se escinden, aparecen en escenario los grupos antagónicos: conquistadores y conquistados, quechuas y españoles, blancos e indios, blancos y negros, blancos y mestizos. Posteriormente, al interior de cada grupo pequeño y homogéneo se produce el antagonismo, la división: los pizarristas y los almagristas, los realistas y los patriotas, los emancipadores y los conservadores realistas.

Se abre este nuevo capítulo para los libertadores: San Martín y Simón Bolívar, quienes al inicio están unidos plenamente, movidos por un solo objetivo: la independencia. Producida ésta se inicia el antagonismo entre ellos: cada cual quería mantenerse en el poder. Después llegan a la historia los terratenientes, los hacendados, los fabricantes, los industriales. De este modo, registramos la presencia del hacendado y el colono, del capitalista y el obrero.

El antagonismo se ha desarrollado a través de toda la historia. Actualmente, esta situación antagónica se limita además al estado y el pueblo, los gobernantes y los gobernados. La lucha y la ansiedad del hombre por sobrevivir se materializa no solamente por el antagonismo que viene del hombre hacia el hombre, sino del hombre hacia la misma naturaleza: el hombre del desierto lucha contra la lluvia, la sequía; el de la selva se defiende con las uñas; todos contra la casi nula educación; el campesino se enfrenta a la herencia del latifundio, el minifundio, el terrateniente, las autoridades coludidas, la explotación indiscriminada.⁵⁷

⁵⁷ Bravo, op. cit., p. 21.



Los personajes⁵⁸ que se han movido y aún continúan de algún modo sobre el escenario peruano, reciben el nombre colectivo: sacerdotes, gamonales, hacendados, obreros, proletarios, industriales, políticos, gobernantes, gobernados, campesinos, indios, analfabetos, militares, vagabundos, pirañas, bandoleros, patriotas, realistas, libertadores, agitadores sociales y culturales, profesores, presidentes civiles y militares.

La relación entre el sacerdocio peruano y extranjero (1820), fue desproporcional. Se ha enfrentado intentos subversivos, los turnos de los gobernantes civiles y militares quienes han soportado los ataques de los artesanos, los jornaleros y la plebe de Lima, varios establecimientos quedan saqueados. El ejército deja su presencia en toda la escena política, es constante hasta nuestros días. Ha sucedido procesos electorales serios y fraudulentos, el enfrentamiento al autoritarismo y al aparato estatal, se defiende la soberanía nacional, los esclavos y los indígenas han pagado tributo.

Se elabora (1860) la primera constitución, con la cual se gobierna hasta 1919. Se ha producido ensayos sobre ensayos. Desde 1879 hasta 1883, duró la guerra contra Chile, la derrota fue catastrófica.

Las mujeres eran las trabajadoras domésticas: ama de leche, ama seca, cocinera, dama de compañía, doméstica, portera. En el testimonio de la investigadora Margot Smith, 90 mil personas se ocupan en este trabajo (el servicio) en Lima Metropolitana, cuya cantidad estaba integrada por mujeres jóvenes, emigrantes, solteras, abandonadas por sus maridos, con ingresos demasiado bajos, dependiendo del poder de su patrón o patrona, al margen de la legislación, obligadas a jornadas de trabajo forzado, sometidas a un mal pago y mala alimentación, abusos sexuales, golpes y sevicia, incluso golpeadas brutalmente.

Leguía –quien se mantuvo en el palacio hasta 1930, amparado en los gendarmes

⁵⁸ Los datos históricos presentados corresponden a los estudios realizados por Alberto Flores Galindo. Cf. *La tradición autoritaria violencia y democracia en el Perú*, Sur Casa de Estudios del Socialismo, 1999.



limeños- clausuró periódicos, deportó dirigentes sindicales y estudiantiles, mantuvo una oculta pero eficaz censura. En 1941 se produce la guerra contra el Ecuador. Se calcula (1950) que en Lima hubo más de 1,000 clubes de migraciones o asociaciones regionales. Las comunidades emigrantes (1974) han superado el número de 4 mil. Entre este año y 1984, las utilidades se elevan en 52%, los impuestos de las mismas recaen en forma drástica de 60% a 23, las remuneraciones descienden en un 27%.

Existen las desapariciones, la presencia de fosas comunes o “botaderos” de cadáveres.

Proceso de la narrativa peruana

Cada vez que nos estacionamos sobre el mirador del universo de la misma nos maravillamos, quedamos sorprendidos por la naturaleza, la extensión y la complejidad de la narrativa. ¿Cómo ésta se halla en la actualidad?, ¿quiénes la representan verdaderamente?, ¿qué proyectos nos ha alcanzado?, ¿qué generaciones la representan?, ¿cuáles son los temas cultivados?, ¿cómo han sido configurados los personajes?, ¿qué técnicas narrativas son las más experimentadas?

Miguel Ángel Huamán⁵⁹ ha desarrollado conceptos y puntos de vista bastante importantes, los mismos que nos sirven de marco referencial y microscopio literario para la precisión y comprensión del proceso de la narrativa.

Para él, la narración tiene el sentido de relato real o imaginario, además de constituir una actividad consustancial a la existencia humana, cuyas formas de comunicación contemporáneas son el cuento y la novela, su origen se confunde con el origen de la humanidad; sin embargo, referimos algunos textos narrativos en calidad de hitos: *El Decamerón* de Boccaccio que pertenece a la antigüedad, *Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* ubicada en la Edad Media, *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la*

⁵⁹ Cf. Miguel Ángel Huamán. *La narrativa peruana del siglo XX*.



Mancha de Cervantes, ejemplo de mayor desarrollo de la narratividad, la novela.

¿Qué sucede en el contexto literario de América y el Perú? La narrativa llega con la lengua española, con los mismos moldes del occidente: obras, incluso los personajes insulares, aislados y por qué no excepcionales.

En el Perú forman parte de este proceso, los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso y la *Nueva Crónica* de Guamán Poma, ambas excelentes crónicas que dan testimonio de la vida propia de la conquista y de la colonia; las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma, que se ubican en el período republicano. Las páginas de la narrativa peruana del siglo pasado inmediato, nos conducen hacia un diálogo con los narradores más destacados y representativos. Así, por ejemplo, a inicios del siglo XX, nos encontramos con dos maestros: Ricardo Palma y Ventura García Calderón.

Hacia los finales de la segunda década, sale a nuestro encuentro el maestro del relato Abraham Valdelomar, solo, lejos de los demás y en un universo literario al cual lo domina ampliamente, donde no quedan más amos, dueños y señores. Él es el único, no tiene competencia. “La narrativa de Abraham Valdelomar y *La casa de cartón* de Martín Adán son ejemplos de lo indicado [la ruptura del realismo narrativo]. Se ponían, de esta manera, los cimientos para la fundación de una tradición narrativa en la que las formas culturales pudieran dialogar con los procesos sociales”.⁶⁰

La novela peruana correspondiente al siglo XX ha surgido con la presencia del indigenismo, que reflejan nuestra sociedad y cultura, gracias a escritores representativos y simbólicos: López Albújar, Ciro Alegría, Arguedas, Scorza. La narrativa indigenista, en su turno, ha sido superada llegando a su madurez la narrativa peruana, gracias a la renovación que llega con los escritores de la narrativa urbana: Zavaleta, Mario Vargas, Ribeyro y Bryce. La

⁶⁰ Miguel Ángel Huamán. *La narrativa peruana del siglo XX*.



narrativa peruana ofrece contradicciones y paradojas, las cuales son propias de la sociedad y la cultura nuestras.

Las etapas del proceso de la narrativa peruana son tres: la palabra literaria identificada con la racionalización, la razón histórica (la narrativa indigenista con su filiación realista, forma de conocimiento y conciencia social), ubicada en la primera mitad del siglo; la segunda, orientada a la modernización de la sociedad nuestra, corresponde a la segunda mitad del siglo XX; la tercera, cuya palabra literaria queda sometida a los medios en una sociedad globalizada, en una etapa de pos industrial.

La narrativa peruana –cual un fenómeno social, cultural, artístico y literario– queda representada –en la opinión de la mayoría de la crítica– por los nombres de Arguedas, Alegria, Vargas Llosa, Ribeyro y Bryce.

Entre los años 1935 y 1950, los espacios y las voluntades de la narrativa peruana han sido dominados ampliamente por Ciro Alegria y José Maria Arguedas, dos singulares figuras, con personalidad, estilo y filosofía propios, de tal manera que sus poderosos influjos han sido irresistibles y desperdigados sobre los demás; con el talento social, artístico y literario de los mismos, han conducido la narrativa indigenista hasta su plenitud, convirtiéndola en “fundadora de la tradición novelística peruana, se caracteriza fundamentalmente por su estructura tradicional, su realismo y su marcado ruralismo”.⁶¹ Para ellos, los escenarios del relato son el campo, la chacra, los centros mineros; los protagonistas antagónicos y colectivos son el blanco, por un lado, poseedor de todos los poderes, especialmente del político y económico; por otro lado, el campesino, el sirviente, el indígena, el mestizo, quizá destinados a la agricultura y la minería, sometidos salvajemente a trabajos muy forzados, vejámenes, torturas y muertes inevitables.

⁶¹Miguel Angel Huamán. *La ciudad y los perros: el impacto de la novela en la narrativa peruana y latinoamericana*, p. 13.



Alegría y Arguedas, en el panorama del indigenismo, no quedan solos sino acompañados de los inmortales narradores, quienes aun en su oportunidad debida se sumaron valientemente a ejercer la vindicación del indio: Enrique López Albújar, Luis. E. Valcárcel, Alejandro Peralta. La narrativa peruana indigenista, por su parte y gracias a los grandes aportes narrativos de sus embajadores, ya se había inscrito en el contexto latinoamericano de la literatura. Sería injusto no reconocer la presencia de César Vallejo narrador, con sus cuentos y sus novelas de gran aliento e influencia.

Se cierra la primera mitad del siglo XX y se abre la segunda con la presencia de una novedad y un privilegio para la literatura peruana: el nacimiento de la Generación del 50. Esta generación nace en las canteras de los viejos maestros: Ciro Alegría y José María Arguedas. Los jóvenes de la generación –así los llamaba Arguedas– continúan inicialmente bajo la sombra y los poderosos influjos de los maestros, pero inmediatamente se separan del camino que los une, construyen sus propios y nuevos caminos sobre los cuales hacen transitar a la narrativa peruana. Con la generación de los 50s se gesta la modernidad que llega y se hospeda en la casa de la narrativa peruana, en un palacio edificado para los huéspedes del cuento y la novela, dos géneros literarios bastante importantes y orientados a la modernidad, gracias al talento de Mario Vargas Llosa, Julio Ramón Ribeyro, Eleodoro Vargas Vicuña, Carlos Eduardo Zavaleta, Luis Loyza, Oswaldo Reynoso, Manuel Scorza, quienes se han alimentado de la savia que corre por toda la planta de la narrativa peruana, la latinoamericana y universal. Han bebido el mismo vino y lo han digerido con estómago propio.

Esta generación se ha constituido impostergable, incluso inevitable para los venideros, el contacto e influjo, la calidad de la docencia ejercida quedan sustentados por los actuales maestros de la narración. La personalidad narrativa de la generación en cuestión ha llegado y continúa llegando hasta los últimos días del pasado milenio, inclusive –a modo de “profecía”–



continuará uno o tal vez dos lustros de este nuevo milenio. Posteriormente –a los de los 50s– son convocados, con la urgencia del caso, por la narrativa peruana Alfredo Bryce Echenique, Miguel Gutiérrez, Antonio Gálvez, Gregorio Martínez, Isaac Goldemberg, Eduardo González Viaña, Edmundo de los Ríos, entre otros.

En la década del 60, la narrativa se consolida definitivamente, la madurez de sus cultores ha exigido, determinado y preponderado tal reconocimiento. Mario Vargas Llosa, por ejemplo, matricula –por segunda vez, la primera la hicieron Alegría y Arguedas izando la bandera y cantando el himno patrio de la novela indigenista– la narrativa peruana en la escuela latinoamericana, con la partida de nacimiento de *La ciudad y los perros*. Esta matrícula para la narrativa peruana tiene dos significados de gloria: la continuación de la narrativa tradicional en el contexto latinoamericano y el ingreso definitivo de la narrativa peruana a ese nuevo contexto, con la autoridad y los laureles conquistados por quienes la representan. Desde entonces, la narrativa peruana ha sido merecedora de grandes aplausos y reconocimientos, no solamente por los elevados volúmenes escritos sino por la renovación y la modernidad, por los experimentos sostenidos en las manos de los narradores, ninguno de éstos es ajeno a la experimentación narrativa.

Siempre para los narradores es imposible mantenerse en la cumbre, ya por la decadencia inevitable a la cual se someten, ya por el debilitamiento de sus energías y la inercia de los años desgastados, ya porque no les resiste la plenitud de la pluma, ya por la marcha inevitable al más allá. Nacen unos y otros se marchan. Así hay una suerte de pérdidas y ganancias diversas; las pérdidas llegan desgraciadamente por la partida sin retorno de Alegría y Arguedas, involuntaria y voluntaria respectivamente; la segunda, es decir, la ganancia queda materializada por la vigencia de Mario Vargas Llosa y Julio Ramón Ribeyro, quienes –para los méritos de la narrativa nacional– han extendido el contexto nacional narrativo hacia el



latinoamericano y universal.

¿Y la suerte de silencio o misterio? Eleodoro Vargas Vicuña, al parecer, se ha negado lamentablemente a la narrativa, a pesar de su madurez ya alcanzada, compartida y celebrada con los demás miembros de su generación. Las antologías y las referencias establecidas en los ensayos y estudios críticos, por ejemplo, dan testimonio de la posición y los reconocimientos alcanzados por Eleodoro⁶² en la narrativa peruana.

El lenguaje experimenta su propio trabajo estético y desarrollo, no solamente es medio sino objeto y proceso en el acto narrativo; indudablemente, el lenguaje literario se ha personificado, ha sido elevado al nivel de protagonista en la narrativa. El ejercicio y el protagonismo del lenguaje narrativo quedan muy bien tipificados y caracterizados por el preciosismo y el tecnicismo de la pluma de Alfredo Bryce, Eduardo González Viaña y Edmundo de los Ríos. A ellos les asiste este reconocimiento singular en el proceso de la narrativa peruana.

Todos los narradores peruanos son perfectos ejemplos disímiles, por los lugares de procedencia, por los apellidos, por la formación profesional, por las ocupaciones que ellos han tenido, por la ideología que cada cual cultiva, por la configuración de héroes, por la condición y psicologismo de los personajes; por la complejidad y diversidad, por el colorido o la palidez de los escenarios, por el clima y la atmósfera de los ambientes, por la diversidad y amplitud de los temas; por la temporalidad, la técnica y los procedimientos narrativos, la política y la historicidad de las cuales incluso son protagonistas; por las generaciones a las cuales representan, por los movimientos que se han desarrollado.

En el haber de la narrativa hay muchas y buenas novelas. En este sentido referimos solamente: *Yawar fiesta* y *Conversación en la catedral*, por ejemplo, porque muy bien

⁶² Washington Delgado. *Vargas Vicuña: una subyugante intensidad poética*. En: Eleodoro Vargas Vicuña. Ñahuin, p.p. 17-21.



representan la marcada diferencia de dos escritores, no sólo por la distancia en el tiempo, los espacios y las técnicas, sino por la configuración singular de sus personajes y la ideología de ambos autores: José María Arguedas y Mario Vargas Llosa. El primero cada día más fervoroso, vital y enérgico, encargado y comprometido en desmitificar la personalidad del campesino andino, feliz por la creación del lenguaje singular, el injerto planificado del quechua en el español. El segundo más desarraigado y comprometido con la nueva propuesta, la innovación de la técnica narrativa, la modernidad.

Efectivamente los dos, solamente los dos se sienten más allegados, bastante comprometidos con la narrativa que les antecede. ¿Quiénes son? Julio Ramón Ribeyro y Carlos Eduardo Zavaleta admiran la presencia y lloran la partida de los viejos maestros suyos: Alegría y Arguedas, son los únicos conscientes y reconocen los bebederos que ellos dejaron a los más jóvenes. Julio Ramón y Carlos Eduardo dejan que hable siempre y por sí solas la honestidad y la humildad. A estos dos últimos se suma Sebastián Salazar Bondy. No son mezquinos, jamás lo fueron, Julio Ramón y Carlos Eduardo reconocen, indistintamente, en Mario Vargas Llosa los méritos alcanzados, es pues “nuestro monstruo sagrado” en la palabra de Zavaleta; en el verbo de Ribeyro es “el único narrador de valor universal que tenemos y que soporta la responsabilidad de representarnos en todos los eventos literarios”.⁶³

La narrativa peruana hacia la década de los 60 ya ha experimentado “un buen momento”, así lo afirma enfáticamente Mario Vargas; según él ha crecido numéricamente, se ha cuantificado notoriamente, el número de los cuentos y las novelas –que conforman el inventario de la narrativa –se ha incrementado, el número de ediciones se ha multiplicado de modo increíble. Este fenómeno es el resultado que procede indudablemente del influjo y el apogeo de la narrativa latinoamericana.

⁶³ Abelardo Oquendo. *Narrativa peruana 1950/1970*, p. 20.



El “estado de producción” y la “calidad” pertenecen a los conceptos que muy bien subraya Reynoso⁶⁴ (1973), en el proceso de evaluación de la narrativa peruana. Ésta tiene la misión, el compromiso de narrar, representar y dialogar con los diferentes problemas sociales regionales, nacionales e internacionales, está comprometida con los mayores contenidos sociales. Hay solamente un protagonista –para Reynoso– en la narrativa peruana y latinoamericana: Vargas Llosa, quien representa la asimilación de nuevas técnicas, cuya novela constituye el “verdadero muestrario de todas las técnicas”.

¿Cuál es la orientación de la narrativa nacional? No es posible ocultar, la narrativa peruana –también toda narrativa latinoamericana y universal– tiene una doble dimensión u orientación: la primera, referida a la realidad concreta, al compromiso con la realidad social, la historia de la humanidad, el protagonismo del hombre en la sociedad, predica el objetivo del compromiso social: busca la auténtica liberación, cuyo evidente testimonio narrativo –para el caso peruano– se encuentra, entre otros, en la ideología narrativa de Oswaldo Reynoso y Miguel Gutiérrez. Al respecto, la narrativa, en la concepción del segundo, predica el objetivo del compromiso social: pregona la auténtica liberación; la narrativa peruana actual –para la sensibilidad social de Gutiérrez– ha experimentado un retroceso en este sentido; pues le falta “la reflexión sobre nuestra historia”, la “perspectiva histórica”; sin embargo, sí ha avanzado en el “dominio de la técnica y la forma”.⁶⁵ La segunda dimensión –representada por Vargas Llosa y *La casa verde*– sostiene que la narrativa está conectada a la misión que emprende la renovación de la estructura, el lenguaje; ha hecho del lenguaje su protagonista.

La narrativa peruana en la visión de sus propios protagonistas

La narrativa peruana actual, según Fernando Ampuero⁶⁶ (1999), está representada por

⁶⁴ Oquendo, op. cit. p. 26.

⁶⁵ Oquendo, op. cit. p.p. 40 y 41.

⁶⁶ Fernando Ampuero. *La teoría de la malaguna [narradores peruanos de fin de siglo]*. En: El Comercio, El Dominical, Semanario de actualidad cultural de El Comercio, 14 de noviembre de 1999.



Mario Vargas Llosa, Julio Ramón Ribeyro, Carlos Eduardo Zavaleta, quienes sustentan la narrativa de la Generación del 50; por otro, quedan en el panorama literario los discípulos de la misma: Bryce Echenique, Fernando Ampuero, Mario Bellatín, Eduardo González Viaña, Laura Riesco, Iván Thays, Peter Elmore, Carlos Herrera, Rocio Silva Santisteban, Alonso Cueto, Enrique Prochazka, Luis Jochamowitz, Carlos Thorne, Carmén Ollé, Oswaldo Chanove, Mirko Lauer, Abelardo Sánchez León, Giovanna Pollarolo, Oscar Malca, Guillermo Niño de Guzmán, Rodolfo Hinojosa, Miguel Gutiérrez, José Adolph, Enrique Planas.

Para Julio Ortega (1973), “la calidad notable” se ha hecho presente y ha ingresado a la narrativa peruana, felizmente bien representada por los narradores renombrados Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa, quienes han ido más allá del contexto peruano, han llegado hasta el latinoamericano. La prosa poética también ha acudido a la cita, muy bien ejercida por dos maestros: Martín Adán y Luis Loayza, también tiene parte importante Eleodoro Vargas Vicuña.

La narrativa peruana no queda al margen, tampoco desarticulada de la latinoamericana. Una forma el contexto de otra y viceversa. Su percepción literaria sobre la narrativa latinoamericana⁶⁷ es arbitraria y sujeta a una discusión, considera que las diez mejores novelas del siglo XX en el contexto de América Latina son *Las memorias de Mamá Blanca* (1926) de Teresa de la Parra (1889-1936), *Pedro Páramo* (1956) de Juan Rulfo (1917-1986), *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas (1911-1969), *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes (1928), *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, *Paradiso* (1966) de José Lezama Lima (1910-1976), *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez (1927), *El obscuro pájaro de la noche* (1970) de José Donoso (1924-1997), *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981) de Alfredo Bryce Echenique (1939) y *El cuarto mundo* (1988) de Diamela

⁶⁷ Julio Ortega. *10 novelas del siglo XX*. En: “El Expreso”, El Dominical, Semanario de actualidad cultural de El Comercio, Año 44, No 9, 28 de febrero de 1999.



Eltit (1949).

La concepción de González Viaña (1973) es muy importante e ilustradora. La valoración de la narrativa queda descrita en los siguientes conceptos: “una época muy propicia y notable”, “expresión mestiza y por completo americana”, “develar una realidad o de recrear un universo”. Frente a la realidad nacional, existe un planteamiento: “cuestionarla, recrearla y ayudarla a cambiar”.

No hay duda de que “el nuevo siglo hizo evidente una mudanza en los ideales y técnica artísticos de nuestros escritores, y de manera especial, entre los dedicados a la narración. Poco es lo que se sabe; no ha sido puesto en claro, por ejemplo, en qué medida ese cambio afectó al *arte* del cuento, ni si impuso pautas en el estilo de la prosa o en la noción de la *realidad* literaria”.⁶⁸ Tampoco hay que olvidar que “queda por debatir, igualmente, qué caracteres podrían establecer las posibles afinidades –o fundar esperables divergencias– entre autores que, por la calidad de su obra, demandan además del encuadre histórico, que se les enjuicie atendiendo a los *rasgos* que respaldan la unicidad de su creación”⁶⁹; “desde los cuales [“los *rasgos* que respaldan la unicidad”], quizá podría inferirse el sentido exacto de su papel en el proceso del cuento nacional, así como su vínculo con predecesores y herederos, en el marco de la renovada continuidad que significa toda tradición”.⁷⁰

Ricardo González Vigil⁷¹ ensaya una periodificación, una historización de la narrativa peruana, desde 1903 a 1980. Da cuenta de la Generación del Modernismo hacia 1903 y 1904, en la cual destacan dos figuras importantes: José Antonio Román y Clemente Palma, respectivamente, con *Hojas de mi álbum* y *Cuentos malévolos*. Ventura García Calderón, uno de los más jóvenes de entonces, forma parte de la famosa Generación de Novecientos.

⁶⁸ Alberto Escobar. En: *Patio de letras* 3, p. 167.

⁶⁹ Loc. cit.

⁷⁰ Escobar, op. cit. p. 167.

⁷¹ González Vigil. *El cuento peruano 1980-1989*, p.p. 16 y 25.



Posteriormente, Abraham Valdelomar (1918) y Enrique López Albuja (1920) publican respectivamente: *El Caballero Carmelo* y *Cuentos andinos*, ambos cultivan el post modernismo regionalista, especialmente el segundo, quien llega hasta el Indigenismo, el primero casi llega al pre vanguardismo, al cual sí llegan César Vallejo (1923, con *Escalas*) y Martín Adán (1928, con *La casa de cartón*).

El tercer momento es inaugurado por Fernando Romero (1934, con *12 relatos de la selva*), José María Arguedas (1935, con *Agua*) y Ciro Alegría (con su famosa novela *La serpiente de oro*); a ellos en realidad les anticipó con sus narraciones brillantes José Diez Canseco, las mismas que corresponden a los años 1929 y 1930. En esta época se observa el tránsito del relato tradicional regional a la nueva narrativa, al realismo maravilloso o mágico, gracias a los gestos y talentos narrativos de Arguedas, Alegría, Arturo D. Hernández y Francisco Izquierdo Ríos; este relato llega hasta el neorrealismo urbano con José Diez Canseco.

El cuarto momento está delineado por el arribo de la Generación del 50, gestada desde 1948 con el “nacimiento” de C. E. Zavaleta y *El cinico*, no quedan al margen Sara María Larrabure y su novela *Rioancho* (1949), José Durand y su *Ocaso de sirenas* (1950), con esta generación triunfan definitivamente: el neorrealismo urbano, el neoindigenismo, la literatura fantástica; entre 1953 y 1955, se encuentran alrededor de la mesa Eleodoro Vargas Vicuña (*Nahuin*), Zavaleta (*La batalla*), Enrique Congrains (*Lima: hora cero*), Sebastián Salazar Bondy (*Náufragos y sobrevivientes*), Julio Ramón Ribeyro (*Los gallinazos sin plumas*).

No falta el quinto momento. Entre 1963 y 1966, se hacen presente Edgardo Rivera Martínez, Eduardo González Viaña y Julio Ortega. En 1968 arriban al escenario narrativo varios: Alfredo Bryce Echenique (*Huerto cerrado*), José B. Adolph (*El retorno de Aladino*), José Hidalgo (*Cuentos al pie del mar*), Edmundo de los Ríos (*Los juegos verdaderos*),



Gregorio Martínez, Luis Urteaga Cabrera, Augusto Higa Oshiro. En 1969 se registra la presencia de Miguel Gutiérrez y su novela *El viejo saurio se retira*. El siguiente momento se inicia entre 1979 y 1980, singular y bastante convulsionado, los acontecimientos históricos son preponderantes, interesa mucho el análisis y el cuestionamiento de los temas sociales, políticos y económicos.

Afortunadamente, “hacia 1950 la narración adquirió en el Perú, como en otros países de Hispanoamérica, un florecimiento que muy pronto sirvió de criterio para consagrar a un grupo de nuevos escritores”⁷², los de la llamada Generación del 50. “Sucedió entonces que, como en una suerte remanso, se fueron decantando las constantes de ese sugestivo proceso y empezaron a reconocerse, a la vez, los méritos y el signo personal de quienes enriquecieron y expandieron nuestra narrativa, y para lograrlo, cribaron los temas desvaídos, cuestionaron las fronteras del quehacer artístico y renovaron las estrategias de composición”.⁷³

Los narradores de la generación de los 50s derrumbaron las murallas que separan lo rural y lo urbano, introdujeron en la literatura el universo suburbano, los sectores medios ciudadanos, poblaciones marginales, la barriada originada en los terrenos baldíos, “cholo emergente” procedente de la agricultura provinciana para instalarse en las ciudades, en la macrocefálica y cautivante Lima.⁷⁴

Los elementos erótico y escatológico conviven y son abundantes en todos los paraderos y en el recorrido de la narrativa peruana y latinoamericana. Jorge Pimentel, al ocuparse de este asunto, afirma que “el elemento erótico ha sido tomado en su forma externa restándole fuerza y belleza. Además, estos elementos son justos cuando tienen un tratamiento adecuado”.⁷⁵ Para Pimentel, José María Arguedas ha desarrollado un reinado en el proceso de la literatura:

⁷² Escobar, op. cit. p. 363.

⁷³ Escobar, loc. cit.

⁷⁴ Escobar, op. cit. p. 365.

⁷⁵ Jorge Pimentel. En: Wolfgang Luchting. *Escritores peruanos que piensan que dicen*, p. 280.



“Fundamentalmente, la obra de Arguedas es antropológica y frente al panorama de la nueva narrativa es explicable el desconocimiento de todas las posibilidades que plantea la obra de Arguedas en el examen crítico de la realidad peruana”.⁷⁶

La cultura y la literatura peruanas no quedan al margen ni de las latinoamericanas ni de las universales, fuera de los alcances. Las influencias culturales, artísticas y literarias son de ida y vuelta. En este sentido, la novelística y la cuentística universales han influido, en forma inevitable y decisiva, en la narrativa peruana. Dostoievski, Stendhal, Tolstoi, Flaubert, Melville, Kafka, Conrad, Malraux, Faulkner, Balzac, constituyen los máspreciados novelistas universales, cuyas influencias temáticas, psicológicas, técnicas y artísticas han quedado vigentes en el proceso de las literaturas nacionales.

Por su parte, Poe, Chejov, Maupassant, Joyce, Conrad, Ernesto Hemingway, Dickens, gracias a sus excelentes cuentos, relatos y narraciones, han labrado el camino de la cuentística universal, han arrojado luces y han dejado el brillo en dicho sendero.

Asimismo Alejo Carpentier, el Premio Nobel Gabriel García Márquez, los argentinos Ernesto Sábato y Cortázar, entre otros, conforman un selecto grupo de novelistas hispanoamericanos, cuyas imágenes muy influyentes han sido proyectadas en todo el espacio de la narrativa nacional, hispanoamericana y universal. El cuento hispanoamericano queda muy bien representado por los textos de la escuela de Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar.

Nuestro autor reconoce, por ejemplo, la influencia de Maupassant. “En Maupassant, admiro mucho ese nervio que tiene para la estructura, para el manejo paulatino, gradual, del tema que va a un final a veces impensado, distinto a lo que uno había previsto, para subrayar las costumbres y tipos destacando la dramaticidad, la tragedia del hombre sobre la tierra. El hombre es valioso, según Maupassant, cuando lucha contra algo”.⁷⁷

⁷⁶ Pimentel, op. cit., p. 283.

⁷⁷ Forgues, op. cit., p. 94.



Por otro lado, ¿qué aprendió o gustó de Faulkner? ¿Cuáles constituyen sus preferencias que lo acercan al mundo literario de su maestro?

“De Faulkner me gustó sobre todo sus [sic] atmósfera densa, dramática, o mejor dicho trágica, que nace de todos los elementos de la narración. Luego el aprovechamiento que hace de ciertas escenas de gran crispación emotiva en las que él soluciona varios problemas en forma simultánea. Esto me parecía un artificio tremendamente hermoso en el cual todo vivía al mismo tiempo. También me encantó el psicologismo al cual Faulkner es muy afecto en libros como *El sonido de la furia*, *Luz de agosto*, *¡Absalón Absalón!* donde hay una vida interna subterránea, secreta si se quiere, donde se ve bullir el espíritu del hombre”.⁷⁸

Son tres los escritores que más han influido en Carlos Eduardo Zavaleta. A los dos anteriores se suman la imagen y la maestría de Joyce:

“Joyce es un espíritu ordenado, se diría cartesiano pero sólo en cierto sentido. Un espíritu científico que ve las cosas objetivamente y las va ordenando en forma meticulosa para llegar a un fin premeditado. Me gustó en él su dedicación a la ciudad de Dublin, esta especie de orden que tenía para seleccionar personajes y temas para darnos todo el ambiente de una ciudad. Luego desde los cuentos de *Dubliners* hasta *Ulises* amplió tremendamente ese ambiente. *Ulises* fue un libro que leí con mucha devoción. Pero yo creo que a partir de *Vestido de luto* que se publicó en 1961, ya me he liberado del influjo de Joyce”.⁷⁹

En la década de los 50s puede detectarse a claras luces la presencia de “muchos maestros de la nueva narrativa peruana e hispanoamericana: Flaubert, Henry James, Joyce, Mann, Faulkner, Hemingway, etc.”.⁸⁰

Los mensajes culturales y narrativos en las antologías

¿Qué mensajes narrativos se propone recuperar mediante las antologías? Las antologías narrativas, ¿qué lectura nos dejan en el proceso de la literatura y la narrativa?, ¿acaso solamente los criterios de selección?, ¿las simpatías políticas, artísticas, literarias, filosóficas, psicológicas, lingüísticas, si éstas constituyen verdaderos criterios de selección antológica?

El destacado y bastante conocido Eduardo Congrains Martín⁸¹ (1972) ha publicado su

⁷⁸ Forgues, loc. cit.

⁷⁹ Forgues, loc. cit.

⁸⁰ Ricardo González Vigil. *El cuento peruano 1980-1989*, p. 22.

⁸¹ Martín Congrains Martín. *Narrativa indígena*. (Introducción, selección y notas del mismo), 1972.



antología cuentística con el título *Narrativa andina*, cuya visión responde a los espacios y los personajes de los andes. Para su hermano Enrique Congrains Martín⁸² (1985), la narrativa del cuento hispanoamericano queda reducida solamente a quince narradores hispanoamericanos, cuyos alcances literarios son también universales.

Manuel Suárez Miraval (1956) ha publicado, en su turno, la antología *Mejores cuentos peruanos*, cuya selección y prólogo corresponden al mismo. Solamente reducida a los tres grandes maestros del cuento peruano de entonces: Ventura García Calderón, Abraham Valdelomar y José Diez Canseco. Con la presencia y los aportes del primero, la cuentística, indudablemente, ha logrado “la más envidiable rigurosidad de factura”. Es un gran y admirable representante del cuento peruano. Por su parte, con la pluma del famoso Abraham Valdelomar llega el nacimiento del narrador insaciable y buscador de los “recodos intimistas”, “buceos subjetivos”, “indagatorias psíquicas”, le otorga “alta jerarquía al sentimiento”, no faltan en él el hondo lirismo, la paciencia recreativa, la añoranza, la melancolía, la tristeza, el vórtice de ternura inestimable, la nota personal en primera persona, los caminos interiores de la narración historiada, una pasión dolida, doliente y dolorosa, la muerte lenta.⁸³

En José Diez Canseco encontramos que

“Sus cuentos incorporaron al género el agudo enfoque de un enamorado de las cosas sencillas. Sus personajes fueron todos de las capas más humildes de nuestra fisonomía económica[...] Pudo, así, cernir lo estrictamente indispensable y, tras la severa elección, dar vida y perennidad a los personajes de nuestra Costa que tanto sintió y amó. Con José Diez-Canseco, observador implacable, se empezó a dar comienzo a esa gesta nacional que encontraría en Arguedas, Alegría, Meneses, Vegas Seminario, Ribeyro, Congrains o Zavaleta los testigos de primera agua”.⁸⁴

Es imposible dejar al margen las reflexiones sobre las exigencias de la modernidad.

¿Qué le exige la modernidad al cuento contemporáneo, acaso la conquista de los valores

⁸² Cf. *Narrativa hispanoamericana*. Introducción, selección y notas de Enrique Congrains Martín, Editorial Forja, Colombia, 1985.

⁸³ Manuel Suárez Miraval. *Los mejores cuentos peruanos* (Selección y prólogo del mismo), p.p. 11 y 12.

⁸⁴ Suárez Miraval, op. cit., p.p. 12 y 13.



expresivos, la simbología social, los significados sociales, económicos, etnológicos, el espíritu de objetividad, el naturalismo, tal vez el regionalismo, quizá el indigenismo, el realismo social, el experimento de las nuevas técnicas narrativas, la dinámica de la poesía, la prosa poética, el empleo de ritmos, los moldes de la lírica modernista, el monólogo, los diálogos, el montaje, etc.?

“La conquista principal en el ensanchamiento de los significantes parciales del modernismo radica en la lúcida conciencia que posee el cuentista contemporáneo de la importancia de la técnica narrativa en la arquitectura orgánica del discurso narrativo. Así, el significante rescata su integralidad y, a los valores expresivos del lenguaje procedentes de la tradición modernista, incorpora otros que deciden la plasmación y la naturaleza del discurso narrativo. La órbita de la representación imaginaria o mimética ampliase enormemente al aplicarse procedimientos narrativos que, ya sitúan al oyente en el estrato de la subjetividad de los personajes narrativos (monólogo interior, monólogo indirecto, corriente de la conciencia), ya multiplican la visión de la representación (montaje, contrapunto, punto de vista múltiple, objetivismo del *nouveau roman*)”.⁸⁵

La antología más completa sobre el cuento peruano pertenece al trabajo minucioso, esforzado y de calidad de Ricardo González Vigil⁸⁶, no solamente por los volúmenes que ella constituye, sino por los valiosos criterios de selección, la diversidad de autores y temas, las técnicas. Ricardo ha elaborado una nueva visión del cuento peruano, presentándonos a la vez la visión narrativa de cada escritor antologado.

En lo que a lo nuestro corresponde, considera que sus publicaciones en los años 80 son verdaderos aportes para la narrativa peruana; considera, por otro lado, que el arribo de la Generación del 50 determina el triunfo definitivo del neorealismo urbano, el neoindigenismo y la literatura fantástica, resultado del uso de recursos propios de la nueva narrativa.

4. La simbología en la narrativa

La simbología es encontrada en todo el proceso de la narrativa peruana. Desde la puerta de entrada a ella nos tropezamos con los símbolos y la simbología. Los encontramos, incluso,

⁸⁵ Mario Castro Arenas. *El cuento en Hispanoamérica*, p.p. 9 y 10.

⁸⁶ Nos referimos a los siete tomos de las Ediciones COPÉ. Cf. *El cuento peruano 1980-1989*, p. p. 16-26.



en los espejos de los mismos títulos, así por ejemplo, referimos algunos para la novela y el cuento: “Aves sin nido”, que representa la orfandad de los más débiles frente al poder que encumbra a los más poderosos. Ciro Alegría con “Los perros hambrientos” narrativiza simbólicamente el mensaje: la explotación del hombre divide a la sociedad en sectores marginados, generando como consecuencia el hambre y la miseria de los pueblos. “La serpiente de oro”, por su parte, representa naturaleza en la dimensión de su riqueza; “Cien años de soledad”, el Apocalipsis de la soledad; “La casa de cartón”, la falta seguridad y protección para los hombres. Con “Los gallinazos sin plumas”, Julio Ramón Ribeyro nos ofrece la lectura simbólica: los niños metidos en el mundo de los rapaces. “La batalla”, señal de violencia humana. A manera de ejemplo, citamos algunos títulos de cuentos, los cuales son metafóricos, simbólicos en sí mismos: “El escarabajo”, “Golondrinas”, “La muerte del diablo”, “Caballeros de medianoche”.

El simbolismo narrativo nos ofrece la posibilidad de un universo especial de símbolos e imágenes, códigos, que dicen y no dicen, que hablan más allá de las líneas, que dejan en libertad la ambigüedad y los vacíos narrativos.

Se ha hospedado conscientemente en el universo de los narradores peruanos más distinguidos. El simbolismo, por ejemplo, hállese presente en la narrativa de Owaldo Reynoso; en tal sentido, dejemos sangrarse la palabra del mismo con el afán vehemente e impostergable de explicar el simbolismo de *El escarabajo*:

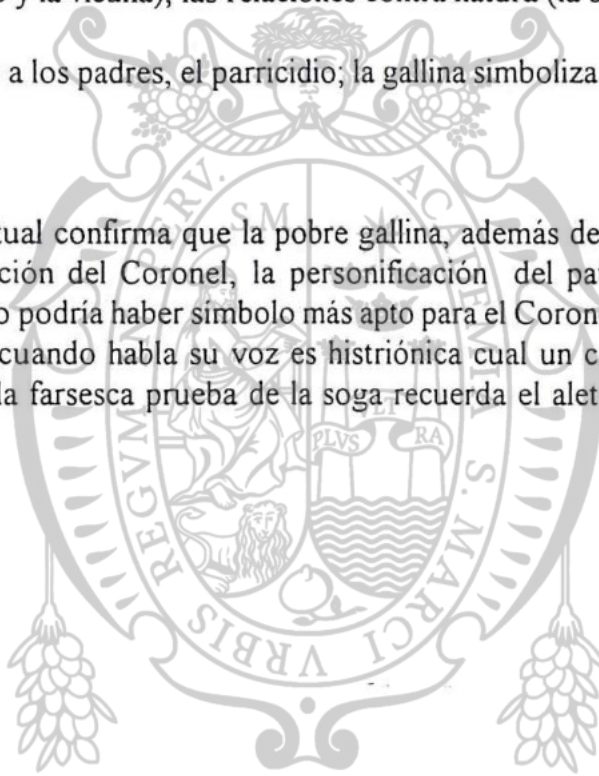
“Quería decir que vivo en un país en donde la piedad, la justicia, el sentido común de la dignidad humana, se han perdido totalmente. Pero hay una cosa importante: Rousseau había dicho que el hombre nace bueno y la sociedad lo corrompe. En *El escarabajo* ...: el planteamiento es diferente: El hombre nace bueno, pero no es la sociedad en general, así en términos abstractos, que lo corrompe, sino es un determinado sistema social que lo corrompe. Eso es lo que yo quiero decir en *El escarabajo*... que la sociedad no corrompe al hombre, sino que el hombre es corrompido por un determinado sistema social-económico”.⁸⁷

⁸⁷ Cf. Wolfgang Luchting, *Escritores peruanos que piensan que dicen*, p.p. 101 y 102.



Roy C. Boland⁸⁸ hace un estudio muy interesante e ilustrador sobre este particular. Es decir, estudia el simbolismo en la novela de Mario Vargas Llosa: *La ciudad y los perros*. ¿Cómo se manifiesta el simbolismo de los animales en la referida novela? La respuesta a esta pregunta llega de inmediato con el nombre de los personajes: Boa, Jaguar y Piraña, los tres personajes tienen nombres de animales, además se refiere los nombres de otros personajes animales: la perra Malpapeada, la gallina, la vicuña. Estos personajes simbolizan la animalización al cual son sometidos los adolescentes, la impotencia ante la violencia (representada por Esclavo y la vicuña), las relaciones contra natura (la bestialidad, perversión sexual), el enfrentamiento a los padres, el parricidio; la gallina simboliza la violación, torturas, quemaduras.

“La evidencia textual confirma que la pobre gallina, además de representar al padre, es una representación del Coronel, la personificación del paternalismo militar del Leoncio Prado. No podría haber símbolo más apto para el Coronel que la gallina: aquél es gordo y bajo, cuando habla su voz es histriónica cual un cacareo, y su reacción histérica durante la farsesca prueba de la sogá recuerda el aleteo aterrorizado de la gallina”.⁸⁹



⁸⁸ Roy. C. Boland. *El simbolismo de los animales en La ciudad y los perros*. En: *La ciudad y los perros*, Editions du temps, p.p. 77-87.

⁸⁹ Boland, op. cit., p. 86.



CAPÍTULO II

LA NARRATIVA DE C. E. ZAVALETA Y LA SIMBOLOGÍA SOCIAL

I. Panorama general de la cuentística de Zavaleta

Nacimiento, extensión y significación

La narrativa⁹⁰ de Carlos Eduardo y la peruana se encuentran, según algunos, en 1947⁹¹ y, en la opinión de otros, en 1948 con la publicación de *El cinico*, su primera novela. En la medida de que se va alejando del punto de partida, su narrativa se ha ido haciendo más caudalosa, cual Amazonas lleno de afluentes. *Abismos sin jardines* es el último libro de cuentos que publica en setiembre de 1999. La narrativa de Zavaleta se completa, en efecto, con este volumen de cuentos, por el momento. Queda sustentada evidentemente por la labor constante y llena de convicción que él se ha impuesto, su creación narrativa equivale a la siembra y cosecha simultáneas de más de cincuenta años de maridaje con la literatura.

Desde 1948 hasta hoy, el conjunto de la narrativa de Carlos Eduardo ha ido constituyéndose en un universo narrativo lleno de novedades artísticas: creación de símbolos, temas diversos, personajes complejos, escenarios, además se construía –paralelamente y por añadidura se cosecha cierta ventaja para la obra suya– el propio itinerario vital: Caraz, Huaraz, Chimbote, Lima, Bolivia, España, Gran Bretaña, Estados Unidos. “En la historia de la prosa peruana siempre habrá lugar alto para la que alimenta la narrativa de Carlos Zavaleta. Sin pompa ni estridencia, ahuecado cuando el relato lo exige y exultante cuando la acción tiene

⁹⁰ La narrativa de Carlos Eduardo Zavaleta en nuestra tesis se refiere particularmente al cuento, la cuentística. Hemos realizado el estudio del cuento y no de la novela.

⁹¹ Este año gana los Juegos Florales en la Universidad de San Marcos, con su novela *El cinico*.





que dar muestras de coraje, su lenguaje siempre da buen testimonio de un trabajo persistente de lima [sic] y de acerado ejercicio”.⁹²

Claro, pues los “resultados están a la vista. Ahora [1994] la narración peruana, merced en buena parte a la generación de los años 50s, es sólida, rica y variada”.⁹³ En los términos metafóricos de Carlos Eduardo, la literatura es sinónimo de narrativa, altar, conducta, río de palabras: “Para nosotros [los integrantes de la generación del 50] la literatura es un altar, una conducta, un río templado de palabras”.⁹⁴ Por su puesto, una “generación literaria se llama así porque quienes durante los años de su aparición o formación experimentan juntos las mismas influencias rectoras”.⁹⁵

¿Cuál es pues el radio de acción de su narrativa, particularmente, el de su cuentística? ¿Dónde se inicia y hacia dónde se extiende? ¿Qué aspectos de la vida humana provincial, capitalina, rural y urbana se han constituido en contenidos de la narrativa de Zavaleta?

“La cuentística de Zavaleta cubre un amplio espectro de representación. En un primer momento, refiere primordialmente la vida provinciana, en su violencia vital y en su ternura por los objetos y las cosas. Su radio se amplía, luego, al analizar la vida urbana: Lima y sus problemas cotidianos; la realidad de la muerte, de los odios, del desengaño, de la frustración, la ternura del recuerdo, los goces y crueldades de la memoria, la búsqueda de la felicidad”.⁹⁶

¿Qué significa Carlos Eduardo para la narrativa peruana? Al igual que el conjunto de su generación: ritmo de experimentación, aperturas y búsquedas, fundamentalmente un mosaico, reflejo de los colores, luces y contrastes que proyectan las sociedades nuestras:

“En muy corto lapso la narrativa peruana adquirió un ritmo de experimentación, de aperturas y búsquedas que foguearon las preferencias de los autores tras una u otra vía, o en una y otra, según las etapas de la carrera creativa; pero que, en el caso de Zavaleta, constituyen un mosaico, en el cual como un prisma asoma la gama de luces y colores

⁹² Luis Jaime Cisneros. *Presentación*. En: C.E. Zavaleta. “Cuentos completos 1”, p. XI.

⁹³ Carlos Eduardo Zavaleta. “Un río templado de palabras” (*Confesiones de un narrador*). En: La casa de cartón de OXY, p. 20.

⁹⁴ Carlos Eduardo Zavaleta, loc. cit.

⁹⁵ Carlos Eduardo Zavaleta. En: Revista La Casa de Cartón de OXY No 5, Edición primavera - verano, 1994, p. 4.

⁹⁶ Luis Fernando Vidal. En: *El fuego y la rutina*, p. p. 12 y 13.



en que se disocian las sociedades nuestras, sus contrastes y mitos colectivos”.⁹⁷

Inclusive “Vargas Llosa viene a ser el resultado final de toda esta elaboración de técnicas de que nos ha hablado Carlos Eduardo”.⁹⁸ Alberto Escobar, uno de los mejores críticos de entonces, comparte con nosotros sus apreciaciones sobre la narrativa de Zavaleta:

“Poco a poco nuestro autor [viajero, diplomático y escritor de cuentos, novelas, ensayos y artículos periodísticos] ha depurado su virtuosismo en el dominio de la prosa narrativa, en la novedad del suspenso, en el diseño de la coartada del relato; paulatinamente ha conseguido ceñir el cálculo de una trama subyacente que organiza las historias y las comprime en las aristas de una tragedia estéril, equívoca, que a veces se convierte en una victoria que es también un modo de destrucción o de vergonzosa venganza; que otras fluye al compás de un desquite que se alimenta del odio o se impone como una liberación sin venganza o una rebeldía incapaz de coraje”.⁹⁹

La narrativa de Zavaleta ha ingresado y ha conquistado los espacios literarios de las damas, quienes declaran sus impresiones, reconocimiento y admiración. Por ejemplo, Esperanza Ruiz respira: “el que nos causó asombro fue Carlos Eduardo Zavaleta, porque venía de la Facultad de Medicina y con un cuento¹⁰⁰ premiado en los ‘Juegos Florales’ de San Marcos”.¹⁰¹ Siempre ha recomendado a sus colegas de generación las lecturas de Joyce y Faulkner, comentando las invasiones de las provincias a la ciudad capital.¹⁰²

Su tarea de maestro universitario se inicia el 1958, en San Marcos, con el aliento y el vigor de escritor y orientador nato para los jóvenes escritores. “Desde temprano logró prestigio con sus obras y nadie pone en duda su contribución a la modernización de la narrativa peruana. Indudablemente, gracias a su disciplina de trabajo ha logrado coronar con éxito su carrera de escritor”.¹⁰³

El 97 bajo el título *Pueblo azul*, se ha publicado una colección de cuentos sobre el

⁹⁷ Alberto Escobar. En: *Patrio de letras* 3, p. 365.

⁹⁸ Washington Delgado. En: Revista La Casa de Cartón de OXY No 5, Edición Primavera -Verano. 1994, p. 4.

⁹⁹ Escobar, op. cit. p.p. 365 y 366.

¹⁰⁰ La Universidad de San Marcos había convocado a los Juegos Florales, en 1947, Zavaleta ganó el primer puesto con su novela *El cinco*.

¹⁰¹ Esperanza Ruiz. *Entre el “Palermo” y el Patio de Letras*. En: Revista Casa de Cartón de OXY, p.11.

¹⁰² Ruiz, op. cit., p.12.

¹⁰³ Ruiz, op. cit., p.15.



Callejón de Huaylas, quien ha tenido la responsabilidad de suscribir la presentación (con el título *Esta edición*) responde al nombre de Macedonio, de la cual subrayamos algunas opiniones ajustadas a las necesidades nuestras: el trabajo de cinco décadas, la introducción de nuevas técnicas a la narrativa peruana, el abandono del indigenismo, la profundización en las descripciones psicológicas de sus personajes:

“Al cabo de cinco décadas de trabajos (su novela **El cínico** se redactó en 1947), su nombre simboliza en el Perú al temprano introductor de nuevas técnicas narrativas de Faulkner, Joyce, Dos Passos y otros, siendo él quien incitó a su generación de los años 50s a alejarse del indigenismo, a cambiar el foco de la narración del campo a la ciudad, buscando el mestizaje real, y a profundizar en la psicología del personaje, olvidada por costumbristas e indigenistas. Por ello, es el primer responsable de que tengamos ahora una narrativa moderna y abierta, comparable con las mejores de América Latina”.¹⁰⁴

Indaga los espacios literarios. Su aporte queda referido al testimonio de la incorporación de nuevas técnicas narrativas. Le complace explorar, experimentar y enriquecer las nuevas posibilidades de representación objetivas y subjetivas del cuento¹⁰⁵

Sus relatos se han matriculado en la academia de la narrativa peruana, gracias al cultivo de dos géneros bastante bien logrados: la novela y el cuento, pues para la crítica más exigente no queda ninguna duda al respecto. La primera pues no constituye material principal de nuestro trabajo, lo cual no quiere decir que sea la menos importante, no la examinaremos porque nuestro trabajo está orientado solamente al segundo género, salvo algunas referencias muy ligeras.

La cuentística de Zavaleta se exhibe en la grandeza de su vocación que cada día ha ido haciéndose más insaciable, que nace de la pluma de un inagotable experimentador de las técnicas narrativas importadas. Encontramos cuentos extensos, también los cortos, incluso los brevísimos. Siempre ha buscado y aún continúa buscando en forma afortunada la innovación. Zavaleta felizmente ha nacido para ella.

¹⁰⁴ Cf. Carlos Eduardo Zavaleta. *Pueblo azul*, p. 9.

¹⁰⁵ Luis Fernando Vidal. En: *Fuego de la rutina*, p.p. 13 y 14.



Carlos Eduardo llega al escenario de la narrativa peruana y se hospeda para siempre en el palacio de la misma con “su lirismo suave emergiendo de una tragedia diaria, esa antinomia que vaga entre sus páginas escapadas del instinto al sentimiento”, con su “esfuerzo permanente, tenaz, de alfarero oriental insatisfecho de la forma, deseoso de comprimir la riqueza y vigor de su significado”, con las cualidades visibles de innovador, con sus menudos y pocos diálogos, con el talento de la técnica del monólogo interior, con la hondura psicológica de sus personajes, con sus escenarios de violencia, con “espíritu insatisfecho, agónico, angustiado por la realidad inexorable”.¹⁰⁶

En 1972, fue sometido a una entrevista de rigor, por parte del respetado crítico Luchting. La entrevista sostenida fue muy interesante, emotiva y amena, a más de picante en algunos aspectos. De la misma, subrayamos algunos conceptos que expresan las fases de sus relatos: los tanteos, cultivo de la atmósfera sombría y violenta, la objetividad, los elementos irónicos, el cuidado del tiempo y los tonos, la integración, la uniformidad de sus relatos, el pasado:

“Veo fases distintas en mis libros pero quizá en una perspectiva general ellos se integran sin que yo mismo lo haya planeado así. Esta uniformidad en las diferencias es una de las mayores sorpresas de la creación literaria, mediante la cual uno mismo descubre al fin quién es: he ahí la más íntima recompensa del escritor. Desde *El cinico* hasta *El Cristo Villenas* hay una etapa de tanteos, de apego a atmósfera sombrías y a la pintura de aguafuertes violentos. Pero *Vestido de luto* cambia de enfoque: hay búsqueda de cierta objetividad, ingreso de elementos irónicos, aunque el cuadro trágico permanezca, cuadro que ya es desbordado por el contrapunto de tiempo y tonos en *Niebla cerrada*”.¹⁰⁷

Zavaleta es bastante hablador, ameno, enérgico y exigente, es incapaz de quedarse en silencio. Muchas veces ha sido abordo, ha sido interrogado sobre el futuro de la ironía y crítica metida en la narrativa suya. Al respecto dejemos la palabra a él mismo:

“Lo que llamas [le dice a Luchting] una ‘escritura crítica’ (de la sociedad y del

¹⁰⁶ Escobar. En: C. E. Zavaleta. *La batalla*. Colofón, p. 113.

¹⁰⁷ Carlos Eduardo Zavaleta. En: Wolfgang Luchting. *Escritores peruanos que piensan que dicen*, pág. 24.



hombre, claro está) se produce en una etapa de maduración literaria y de encantación de conocimientos psicológicos, científicos y sociológicos. Cien años de vida literaria contemporánea –subrayo, contemporánea– no han bastado aún para afilar el arma crítica e irónica, al estilo de Julio Cortázar, por ejemplo. Pero sin duda muy pronto la vena humorística, corrosiva y saludable que siempre ha existido, digamos, en el periodismo peruano, se asentará en el cuento y la novela. Escribir crítica e irónicamente significa escribir en varios planos; y esta técnica ya la hemos aprendido muy bien en el Perú”.¹⁰⁸

En la opinión de nuestro autor, ¿cuáles son las tendencias actuales de la narrativa peruana, el cuento y novela especialmente?

“Hablemos sólo del cuento y la novela, para no alargar la respuesta. Antes que nada, veo una tendencia general que engloba a todos los escritores importantes, la de dignificar el cuento y la novela juzgándolos como verdaderas obras de arte. Luego, obligado a clasificarse a los autores, diré que por un lado –y además, mayoritario– se ve una tendencia definitivamente realista, con o sin interpretaciones teóricas de la realidad socioeconómica del país, con o sin un recuerdo continuo de lo que hoy se llaman las estructuras. En este caso, el cuadro de privilegios e injusticias, tan visibles en el medio peruano, jamás se olvida. Por otra parte, en otro bando muy escaso, siguen brotando manifestaciones más o menos fantásticas, librescas, imaginativas, productos de una torre de marfil que ya no son vigentes no sólo porque hay una “moda realista” sino porque los representantes de la corriente fantástica son cada vez menos valiosos. Sin embargo, las dos tendencias que señalo son, en última instancia, de índole extraliteraria, los “sociales” contra los habitantes de la torre, una mera clasificación por temas. Desde un punto de vista más riguroso, las dos tendencias exhiben otras virtudes: la primera busca la incorporación de elementos realistas, siempre que no ahoguen la composición global y la estructura lingüística; y la segunda, persigue una insistencia excesiva en el regusto formal, el lenguaje y la sonoridad”.¹⁰⁹

Carlos Eduardo siempre se ha mantenido en la sintonía de los acontecimientos nacionales e internacionales. Conoce muy bien cómo los acontecimientos políticos nacionales tienen su repercusión y constituyen material fresco para la narrativa. En este contexto, Wolfgang le ha preguntado: “¿Crees que con la Revolución Peruana de 1968 la situación del escritor, del artista en general, ha mejorado?”

“Por su puesto que sí, y mucho. La situación del escritor mejora cuando en su país se busca lo auténtico, lo original y propio, después de rechazar las falsificaciones e hipocresías, y sin perder el contacto –antes bien, estrechándolo– como un vasto sector del mundo, el subdesarrollado y dependiente, que se nos parece y con el que antaño

¹⁰⁸ Zavaleta, op. cit., p. 24 y 25.

¹⁰⁹ Zavaleta, op. cit. p. 26.



andábamos de espaldas; y mejora aún más cuando se respeta al hombre y sus derechos (mitad de la población peruana, o más, careció siempre de los elementales derechos) y se persigue la construcción de una sociedad más justa y libre”.¹¹⁰

Se ha hablado del masoquismo en la literatura nuestra. Zavaleta comenta el supuesto “masoquismo intelectual” materializado en el hombre, la narrativa y literatura peruanos:

“Si la novela siempre ha sido una heredera de la tragedia y la epopeya (no sólo de esta última, como dijo Menéndez y Pelayo), es natural que en ella destaquen los llamados “hechos patéticos”. Esto no tiene nada que ver con el “masoquismo de los peruanos” ni el de los autores de sus novelas. Sabemos que el carácter del peruano, si bien es grave y triste en la sierra, es jovial y alegre en la costa y la selva; pero esta afirmación es válida sólo en principio para los ingenuos: la alegría y la tristeza, y también el masoquismo, son sentimientos que provienen de la historia de un pueblo, triste o feliz. Y hasta el momento, la historia del hombre peruano estuvo llena de infortunios”.¹¹¹

¿La actividad reaccionaria de los escritores tiene algún espacio en la narrativa?, ¿el novelar comprende una actividad reaccionaria? Sobre este particular Carlos Eduardo cuestiona:

“¿Reaccionario el novelar? ¿Y qué más? ([sic] Revolucionario el no novelar? ¿Reaccionaria la meditación, y revolucionaria, porque sí, la acción? ¿Dónde estamos? ¿Nos vamos a guiar o no por juicios válidos y digamos? Novelar es ejecutar una actividad artística, e intrínsecamente no puede estar, sin más, ligada a una actitud reaccionaria o revolucionaria. Que haya “épocas de meditación” y otras de acción, que en unas se escriba más que en otras, es un tema de sociología literaria que no me atrae en especial”.¹¹²

Tiene significados y dimensiones de universalidad. La narrativa dialoga con la sociedad interpretando y analizando los acontecimientos, las grandes tragedias locales que no están desarticuladas de las tragedias universales. Los significados y las dimensiones de los mismos quedan materializados, gracias a los narradores quienes interpretan los conflictos sociales, cuya narrativa constituye una profunda reflexión y diálogo sobre la condición humana. La “factura artística de los cuentos de Zavaleta se inscriben en lo más avanzado del proceso universal de la narrativa, puesto que caminan ya con personalidad propia por las huellas

¹¹⁰ Zavaleta, op. cit. p. 28.

¹¹¹ Zavaleta, op. cit. p. 29.

¹¹² Zavaleta, loc. cit.



trazadas por Joyce, Hemingway o Dos Passos”.¹¹³

Se percibe a todas luces la nutrida visión cultural y universal del autor y su narrativa. Se destaca su diálogo y compenetración con otras nacionalidades, hay una sintonía recíproca. El Instituto Goethe, con residencia en el Perú, ha publicado *Cuentos peruanos de hoy*, cuya presentación corresponde a Wolfgang Ule, director del mismo instituto. Entre los catorce cuentistas seleccionados, Zavaleta¹¹⁴ va a la cabeza de la lista, con el cuento *Perú, país de alemanes*.

Indudablemente, Manuel J. Baquerizo le ha dedicado más tiempo, lo ha estudiado no solamente como narrador, sino inclusive como periodista, articulista y ensayista. La relación entre los dos es bastante estrecha, a Manuel lo encontramos siempre a lado material suyo y en las vastas páginas de crítica sobre la narrativa zavaletiana. Así, por ejemplo, el martes 14 de setiembre¹¹⁵ estuvo presente y en calidad de presentador del libro de cuentos *Abismos sin jardines*, por su puesto al lado del renombrado Luis Jaime Cisneros.

Baquerizo escribe la *Introducción* del libro¹¹⁶, la misma que es bastante extensa, abarca desde la página 11 hasta 49. La sección, nominada *La nueva prosa de ficción*, abunda en referencias señalando que la narrativa de Zavaleta se ha iniciado el 47. El artificio narrativo le permite al autor presentar “una visión humorística e irónica de la historia nacional, caracterizada por los golpes de estado, las largas dictaduras castrenses y los chirles gobiernos democráticos”. ¿Cuál es entonces la contribución de Zavaleta según el texto crítico de Baquerizo? Su capacidad de penetrar en los laberintos internos de los personajes, la destreza técnica, el dominio de la estructura artística, no faltan la riqueza de su lectura y la disciplina

¹¹³ Macedonio Villafán. En: *Pueblo azul*, p. 12.

¹¹⁴ Cf. *Cuentos peruanos de hoy*, Instituto Goethe filial Lima, 1985.

¹¹⁵ Manuel J. Baquerizo estuvo en la presentación del libro *Abismo sin jardines*, al igual que Luis Jaime Cisneros Visquera, Director de la Academia Peruana de la Lengua, entre otros. La referida presentación se realizó en el auditorio de la Empresa de Petróleos del Perú, Av. Paseo de la República 3361, San Isidro.

¹¹⁶ Baquerizo, *Introducción*. En: *Abismos sin jardines*, p.p. 11 al 49.



en el trabajo. A Zavaleta no le hace falta el lenguaje culto y académico. Las figuras del niño, el adolescente y el joven, en la narrativa de Carlos Eduardo, son una constante. Narra a menudo “la vida interior del personaje, expuesta a través de monólogos acezantes y angustiosos” (p.15). Por ejemplo, *La batalla*, como los relatos anteriores, “refleja la mentalidad contradictoria y trágica del mestizo, cautivado y rechazado a la vez, por los valores contrapuestos que forman su ser” (p. 16). La novedad que ofrece Baquerizo corresponde a los análisis de los elementos de ficción en la prosa narrativa de Zavaleta.

Además para Manuel, Zavaleta es sinónimo de innovación total, cambio de temas rurales por los urbanos, nuevo enfoque, incorporación de técnicas y procedimientos narrativos modernos:

“Zavaleta tiene el mérito de haber innovado totalmente el arte de narrar. Y no solamente en el sentido de haber reemplazado la temática rural de los escritores indigenistas por los asuntos urbanos –según se repite con frecuencia– sino sobre todo, por el nuevo enfoque que su obra trae consigo, por la incorporación de técnicas y procedimientos narrativos modernos y por la peculiaridad expresiva de sus cuentos”.¹¹⁷

Así mismo, “el paisaje interior parecía más fascinante que el paisaje exterior. Zavaleta fue el primero en explorar ese universo, secreto hasta entonces. El incorporó la subjetividad del hombre contemporáneo en la narrativa peruana, mientras Julio Ramón Ribeyro entronizaba el sentimiento de la angustia”.¹¹⁸

La florida década del sesenta (1961), deja claro testimonio de que Carlos Eduardo Zavaleta ha asistido satisfactoriamente a la convocatoria de la narrativa peruana con su *Vestido de luto* en la mano. Asiste nuestro autor con la compañía de un nuevo proyecto narrativo, con el “intento de alejarse del cánon [sic] faulkneriano y de retomar a las fórmulas clásicas de narrar”¹¹⁹. Este texto narrativo ha sido elaborado a la balzaciana. Con este libro de ocho relatos

¹¹⁷ Manuel Baquerizo. *Fábula y representación social en los cuentos de Carlos E. Zavaleta*. En: Apuntes No 2. Huancayo, octubre-noviembre, 1993, p. 51.

¹¹⁸ Baquerizo, loc. cit.

¹¹⁹ Baquerizo. En: *Abismos sin fronteras*, p. 24.



excelentes, Zavaleta se aproxima definitivamente al mundo informal capitalino, renuncia a la técnica del monólogo interior, a las efusiones líricas, los avances y los retrocesos temporales, los remolinos verbales, el estilo dramático. Indudablemente registra el acto delictivo, la fría objetividad del sociólogo. El cuento que lleva el mismo nombre del libro, da cuenta de que el dueño del protagonismo narrativo es el joven profesor, quien no solamente predica sino gestiona enérgicamente el pacifismo, embriagado y lleno de mucho entusiasmo rechaza la guerra, condena la moral ambigua de los hombres.

¿En qué consiste la sutileza y la profundidad narrativa de Zavaleta? ¿Qué persigue pues su lenguaje narrativo, qué hace de la realidad mediante su narrativa? “La sutileza y profundidad que, por otro lado solicitaba nuestro autor, comprometía el replanteo del lenguaje narrativo y el de la posición del escritor respecto de la materia narrada, tendiendo con ello al logro de un más adecuado retrato de la realidad”.¹²⁰

El cuento y la novela se habían renovado, sus cultores habían descubierto en la ciudad un fenómeno social, no hacían sino hurgar los mundos interiores del hombre procedente del Ande y de la urbe, incorporan nuevas voces, técnicas y procedimientos, el autor ha cuestionado la función social de su quehacer literario.¹²¹

¿Quiénes son los narradores peruanos integrantes de la generación del 50 que han pintado un nuevo cuadro o escenario, donde se contempla al hombre andino, su mundo y sus relaciones con la geografía de su entorno? “Vargas Vicuña, Zavaleta, Sueldo Guevara, desde sus opciones diferentes, inician el cuadro detenido del hombre andino, de su mundo y de sus relaciones con la naturaleza. Todos ensayaban nuevos lenguajes y novedosas modalidades narrativas”.¹²²

¹²⁰ Luis Fernando Vidal. En: C. E. Zavaleta. *El fuego y la rutina*, p. 8.

¹²¹ Vidal, op. cit., p. p. 8 y 9.

¹²² Vidal, op. cit. p. 9.



Carlos Eduardo Zavaleta –cual hombre, diplomático, profesional y escritor comprometidos con la realidad peruana– no retrocede, tampoco huye, está presente, asiste a la convocatoria social, cultural y política. “La plena conciencia de la responsabilidad social, cultural y política del escritor en un país como el nuestro, la adopción de los más efectivos recursos estilísticos y la búsqueda incesante de temas y perspectivas del relato, empiezan a ser regla común”.¹²³

Antonio González Montes¹²⁴ escribe *Carlos Eduardo Zavaleta: muchas caras del Perú y el mundo*, con este título metafórico pretende explicar, analizar e interpretar los diferentes rostros del país y la sociedad universal, a partir de la narrativa de nuestro autor. Considera además que la narrativa de Zavaleta ha transitado por tres etapas. La primera que comprende de 1948 -1960, en la cual sobresalen los conceptos narrativos de iniciación, rol principal de pionero, renovación y experimentación de nuevas técnicas, innovación, la adquisición del modelo de los maestros (Faulkner, Hemingway, Eliot, Joyce), aplicación de la técnica moderna, la presencia de las otras caras del mundo (arcaico, moderno, andino, occidental, rural, urbano, provinciano, limeño).

“Al concluir esta etapa, Zavaleta ha alcanzado un lugar relevante en las letras peruanas, ha contribuido con la tarea de la modernización narrativa y el mundo de sus relatos tiene un perfil nítido que lo diferencia tanto de las obras indigenistas anteriores como de las narraciones urbanas que comienzan a despegar, aunque debemos reconocer que el autor se esfuerza por integrar, ya sea en sus primeras obras, los mundos escindidos que existen en la sociedad peruana contemporánea. Y en gran medida lo logra”.¹²⁵

Referimos estas etapas sin la intención de hacer historia literaria, con el afán de analizar e interpretar el proceso literario narrativo de Carlos Eduardo. La segunda etapa está comprendida entre 1961 y 1980. La narrativa de Zavaleta es paralela al famoso boom, del cual

¹²³ Vidal, loc. cit.

¹²⁴ Cf. Antonio González Montes. *Carlos Eduardo Zavaleta: muchas caras del Perú y del mundo*. En: La casa de cartón OXY, p.p. 21-31.

¹²⁵ Antonio González Montes. *Carlos Eduardo Zavaleta: muchas caras del Perú y del mundo*, p.25.



no forma parte, quedan mejor fijados sus objetivos estéticos, su maestría y madurez alcanzada, su arte narrativo de los cuentos y las novelas se ha perfeccionado; los hechos, los personajes, la cultura guardan unidad entre sí, está identificado con los personajes universitarios, recrea muy bien el paisaje y la atmósfera ligados a los hechos. Su imperecedera actividad literaria asume otras direcciones: el periodismo y el ensayo.

Finalmente, la tercera etapa corresponde al espacio temporal de 1980 y 1994. Está ligada directamente a la aparición de sus Cuentos completos, las nuevas ediciones de *El Cristo Villenas*, *Los Ingar* (1983), *Muchas caras del amor* (1984), *Vestido de luto* (1991). Llega además *La marea del tiempo* (1982), *Retratos turbios* (1982), *Un herido de guerra* (1985), *Unas cuantas ilusiones* (1986) *Un joven, una sombra* (1992), *El padre del tigre* (1993). Precisamente, en esta etapa se revelan las muchas caras del Perú y del mundo, la peruanidad y la universalidad.

Para Ricardo González Vigil¹²⁶ (1997), la gran novela esperada y de formidable talento es *Pálido, pero sereno*; Zavaleta forma parte del gran elenco de los mejores novelistas correspondientes a los diez últimos años, se ha ampliado su consagración del cuento a la novela, la riqueza de sus personajes, el tránsito de la novela corta hacia la extensa, el primer debut en la Generación del 50 con *El cinico*, la agudeza psicológica y la belleza poética, los valores andinos.

“En los últimos diez años, desusadamente fructíferos para la narrativa peruana, hemos asistido a la maduración novelística de varios escritores nacionales: Miguel Gutiérrez, Edgardo Rivera Martínez, Laura Riesco, José Hidalgo y Jorge Díaz Herrera, autores de hermosas e intensas novelas llamadas a perdurar. A ese feliz elenco debemos sumar, ahora, el nombre de Carlos Eduardo Zavaleta”.¹²⁷

En *Estudios sobre Joyce & Faulkner*, el crítico Estuardo Núñez (1993) destaca la perseverancia y la innata vocación por la actividad intelectual:

¹²⁶ Ricardo González Vigil. *La gran novela de Zavaleta*. En: “El Comercio”, Cultural, Lima, domingo 3 de mayo de 1998.

¹²⁷ González Vigil, loc. cit.



“En esa incansable tarea, Carlos Zavaleta ha producido una copiosa obra de novelista y cuentista. Recordamos que esta actividad se inició en 1948, cuando sorprendió con la aparición de su novela corta *El cínico* [la cursiva es nuestra], un paso adelante en la renovación de la narrativa peruana. Desde entonces hasta hoy, ha mantenido un admirable ritmo de creación en cuentos y novelas”.¹²⁸

El mismo Estuardo Núñez ha dicho que “debe señalarse en Zavaleta tanto su perseverante entrega a la creación, su impulso renovador, el inagotable ejemplario de tópicos y asuntos que matizan cuentos y novelas, así como el contenido humanístico de sus reflexiones críticas”.¹²⁹

La presencia de Miguel Gutiérrez en estas líneas atiende también la continuidad de la narrativa de Carlos Eduardo, destaca además su aporte valioso a la modernización de la prosa de ficción peruana, la excelencia de sus textos, reconoce que él se ha constituido en uno de los narradores más importantes de la Generación del 50 y, por qué no, de la narrativa nacional.¹³⁰

Destacan en Carlos Eduardo los proyectos de gran aliento, la tradición de Vallejo, la realidad andina, la decidida voluntad de experimentador:

“Zavaleta, por el contrario, se inicia con proyectos de gran aliento, es decir, como un escritor, que en la tradición de un Vallejo o un Alegría, está dispuesto a meter las manos en el hierro fundido de la realidad humana y social del Perú. En un principio, trabaja simultánea o alternativamente con dos realidades: la andina –Corongo, Sihuas, Yungay– y la urbe limeña pero todo esto con actitud innovadora y decidida voluntad experimental”.¹³¹

No olvidemos que “la madurez alcanzada por la narrativa peruana –madurez que debe tanto a la infatigable y excelente labor de Zavaleta– exige que confrontemos a los escritores importantes con la obra de escritores de otras latitudes y poder así establecer niveles, excelencias, carencias y limitaciones”.¹³² Claro, “la crítica ha hablado de la fuerza del *destino* como una constante en la narrativa de Zavaleta. Ya se sabe que el destino, la moira [sic], esta

¹²⁸ Estuardo Núñez. *Presentación*. En: C. E. Zavaleta. *Estudios sobre Joyce & Faulkner*, p. 9.

¹²⁹ Estuardo Núñez. *Presentación*, op. cit. p. 10.

¹³⁰ Miguel Gutiérrez, op. cit., p. 109.

¹³¹ Miguel Gutiérrez, op. cit., p. 110.

¹³² Miguel Gutiérrez, op. cit., p. 119.



fuerza oscura e implacable a la que ni siquiera los dioses pueden escapar, es el elemento fundamentalmente de la tragedia griega”.¹³³

Temas, escenarios y los personajes zavaletianos

Temas narrativos

La vasta narrativa de Carlos Eduardo nos ofrece la exacta y clara visión sobre la vida del hombre provinciano, andino, costeño, relativamente selvático, peruano, y, por extensión, latinoamericano y europeo. Para Zavaleta

“La vida está hecha de silencios y de dudas, de dolores que dejan una mueca disimulada en la sonrisa, o que explican que hablemos en voz baja. La biografía que le interesa es la de los estados interiores del alma, es decir, la exacta vida del hombre tierno, sentimental, que cree y espera, que sufre y canta, que está metido en el contorno geográfico a que lo ha condenado el nacimiento o la profesión. Por eso no hay fechas sino acontecimientos, por eso hay constante alusión a circunstancias por todos conocidas, por eso el lector reconoce con facilidad, o puede reconstruir lo verosímil”¹³⁴

Nace indudablemente en el universo de la narrativa de Carlos Eduardo, el personaje, el héroe del relato, que lidia permanentemente en un espacio y tiempo coronados de alegrías, tristezas, luchas, conflictos, violencia, pasividad, agresividad, ambiciones, despotismos, marginación, explotación, soberbia, dejadez, descuido.

Para Carlos Eduardo Zavaleta, la narrativa posee una fuerza vital, insostenible, invisible, incontenible, imantada y –hasta cierto punto– misteriosa, lo transplanta del terreno de la medicina al de la literatura, donde el agua y el abono fluyen naturalmente. El encanto –visible y predicado en todas las circunstancias– por la narrativa nace, brota y florece de su vida misma, de su mundo interior y exterior:

“Por otro lado, tenía una serie de vivencias que se referían al paisaje y a la vida intensa y desdichada de los hombres, mujeres y niños del departamento de Ancash donde yo nací. Entonces ahí creí tener un tema que contar y el segundo año que estudiaba medicina decidí cambiar de carrera y dedicarme a estudiar literatura [...] Así es. Yo quería contar estos cataclismos y aluviones terribles de la naturaleza ancashina y sobre

¹³³ Miguel Gutiérrez, op. cit., p. 118.

¹³⁴ Luis Jaime Cisneros. *Presentación*. En: Cuentos completos I, p. XII.



todo la vida cotidiana y difícil y dura de los habitantes de esa región, tanto de los hacendados como de la clase media y sobre todo de los indios”¹³⁵.

La violencia: uno de los temas más principales

Carlos Eduardo Zavaleta ha cultivado una inmensa variedad de temas y subtemas. La violencia es un tema recurrente, incluso muy abarcante, constituida además en un símbolo de la sociedad peruana y universal, es decir, la naturaleza y la tendencia de la sociedad quedan perfectamente bien representadas; da testimonio sobre la existencia de la violencia un crecido número de sus relatos.

En “La batalla”, por ejemplo, la violencia se materializa cuando el poder y la bestialidad del hombre –representados en el capitán Mendoza y el señor Chueca– persiguen al pájaro, el cóndor; símbolo de esclavitud, la misma la vive en un mundo donde hablan las sogas y las correas que se siembran en los surcos del cuerpo; el hambre y la sed que se adueñan del estómago; el aleteo, los golpes, los puñetazos, el graznido, la queja, las heridas y la sangre que se acompañan con el dolor, la muerte.

A esta cita asiste también “El peregrino” atendiendo la invitación de la violencia, que se materializa en las acciones de los dos padres quienes actúan en contra del hijo David; la violencia viene engendrada por la protección desigual de los padres sobre los hijos, por las acciones de preferencia hacia el mayor; la violencia que la ejercen los hermanos es provocada por los padres; la violencia materializada sobre David nos habla de los espacios: la casa, el colegio con internado, la pensión.

Existen títulos que por sí mismos nos hablan de la violencia; así, por ejemplo, “El ultraje” y “Caín y Abel”. Luego de la lectura que hacemos del primer relato, encontramos la violencia traducida con el nombre de enfrentamiento y agresividad que ha desarrollado el padre sobre la madre, primero; segundo, la violencia es sinónimo de ultraje el cual queda

¹³⁵ Rolando Forgues. *La palabra viva*. Tomo I, Narradores, p. 93.



reflejado en las acciones del padre y los cuatro hermanos.

“Cáin y Abel”, otro relato, nos narra sobre la violencia sostenida entre los padres y los hijos. Los dos hermanos pelean todos los días, frecuentemente no cesan de pelear. Los padres siempre están de parte del mayor: Joaquín y lo condenan en forma constante al menor: Gabriel. Los padres son quienes cultivan la violencia entre los hijos. Sucede algo semejante en “¡Esa india!”, cuyo protagonista es el padre Juvenal Rosales, “maestro de primaria en la Escuela Fiscal de Corongo”, involuntariamente ha procreado un hijo en Ricardina, la india y lavandera, de quien se aprovecha sexualmente. Sergio es el nombre del hijo, destinado a soportar la violencia verbal y física ejercida por el padre, en la escuela y en la casa. Juvenal Rosales es símbolo de la violencia que se origina en el padre y el maestro.

En “La camioneta de la alegría” no encontramos al padre sino a la madre llena de violencia lingüística, psicológica y física. Elisa, la madre, se violenta contra su hija y Moisés su amante. La víctima es la hija, Maruja. La violencia se origina en los placeres sexuales, carnales, los abandonos y descuidos afectivos y sexuales del esposo, provocando de este modo la presencia del sustituto, así llega el tercero.

¿En qué situación queda “Yo salvé a Samuel”? Samuel es un niño, se disputa los amores de Melva con su propio padre y con Álvarez. Caminan de la mano la agresividad, la violencia y la persecución. A pesar de todo, finalmente el padre salva a su hijo. “La guerra del niño” ¿qué mensaje narrativo nos participa? El niño defiende ardorosamente a la madre Lidia, mujer y madre soltera, ella ha quedado en cinta, va a tener un segundo hijo, a pesar de esta situación ha sido sometida a situaciones totalmente violentas por parte de su marido. La violencia tiene sentido de guerra.

¿Qué comentar de “Venganza de indios”? Este relato muy especial dialoga sobre la violencia, la misma que se mueve en compañía de sangre, muerte, miedo, venganza, terror; es



la violencia que corre el camino del enfrentamiento entre las razas antagónicas, los prejuicios sociales, la marginación de los indios, el desplazamiento y postergación de los campesinos.

Por su parte, “El muñeco” narrativiza la violencia que nace en las manos de los padres convivientes: Marcelo y Juana, quienes además practican, estimulan y alientan la delincuencia, se asiste a una especie de violencia heredada de la madre y del padrastro, hereda y asume esta escuela de violencia y delincuencia el hijo Elías, quien se ha convertido en un diestro y peligroso delincuente para la sociedad, inclusive para los suyos.

No quedan al margen ni el colegio ni la escuela. En “Un vuelo de canastas”, Daniel, el símbolo de la violencia, llega en compañía y en las manos de los adolescente, los colegiales, la violencia que no respeta la enfermedad ni la edad de los mayores, que no exceptúa ni a la mujer ni a la madre, llega con el peligro de las hondas, las pedradas, con el laberinto que se adueña de la calle.

En el relato “Mi antigua sirvienta”, los personajes juegan a la violencia, los mismos protagonistas conforman dos bandos: de un lado está la familia representada por los dos padres y los hermanos de Julio, se enfrentan física y verbalmente al que defiende la verdad y la justicia: Julio. De otro queda la familia marginada, explotada, sometida a la servidumbre, la representan Manuela y su madre Carmen. La violencia tiene un origen: la familia de los blancos, los amos, los dueños del dinero, los dueños de los dólares; históricamente, la relación de agresividad parece interminable entre los blancos y los zambos, los amos y los sirvientes, es bastante grande la desigualdad social. La violencia entre amas y sirvientas también tiene parte en “Juana la campa te vengará”, la acciones de violencia son, a diferencia de “Mi antigua sirvienta”, recíprocas, de un lado las amas y de otro las sirvientas, Juana la campa es diferente a Manuela, aquélla se mide por la fortaleza de los golpes de sus manos duras y toscas, por la rebelión, el derramamiento de la sangre, la muerte de la ama. No queda ausente la infidelidad



conyugal, es parte de la violencia familiar.

Los límites nacionales de la violencia han sido extendidos al contexto internacional, según el texto narrativo de “La primera mujer”, este relato narrativiza la violencia, la guerra entre las dos naciones: Alemania e Inglaterra, representadas o simbolizadas por las personas de Neuburger y Morris, respectivamente. En la misma línea de violencia encontramos el relato: “Un herido de guerra”, cuyos protagonistas antagónicos son entusiasmados y animados por la defensa de los colores y el patrimonio peruano y chileno. El señor Sifuentes (el padre), Simón y Leoncio (los hermanos) defiende la nacionalidad peruana, en oposición de don Lizardo quien defiende a los chilenos y sus valores nacionales, y termina como el herido de guerra.

La violencia institucionalizada y politizada queda reflejada en el cuento “Santiago el mayor”, la violencia se hace acompañar con la corrupción de la autoridad y el Ejército, las desapariciones, los homicidios, las torturas, los fusilamientos, las violaciones de los derechos humanos. Santiago y su hermano Augusto son huérfanos, han sido despojados de sus tierras; Santiago es capturado y “fusilado por una causa inventada; sus captores habían continuado temiendo su presencia, su mirada, su nombre que ya crecía fuera de la prisión y llegaba hasta Puno, Cusco y Lima”. En este mismo terreno se encuentra “El nuevo jefe”, relato que da testimonio de la perversión y violencia política y el abuso de poder, de la violencia que disputa el puesto. A estas violencias colectivas se suman: “De lejos con cuidado”, “La mujer del héroe”, “La guerra del niño”. El primero que anuncia y relata la violencia sostenida por la policía y los indios, los hacendados y los indios; el segundo, por su parte, narra la violencia que viene del Poder Ejecutivo y el Ejército sobre el pueblo, representados en el General Odría y la mujer del héroe: Martha, perseguida, expulsada. Cuando llegamos al texto “El padre del tigre” también tropezamos con la violencia social, institucionalizada, viene de arriba.

La violencia representada en los textos narrativos de Carlos Eduardo, nos ofrece



diversos matices; las dimensiones y las formas de expresión de la misma cambian, jamás son iguales en todos los cuentos, ni por los actos y las acciones de los personajes ni por la intenciones de los mismos, tampoco por los escenarios. Con el tratamiento de este tema no hace sino caracterizar y simbolizar a la sociedad peruana, de la cual está brotando la violencia por doquier, en todos los sectores, los niveles y condiciones humanos.

La violencia se desarrolla y se hospeda en el seno de los hogares, con ella se alimentan las familias, la practican los personajes académicos residentes en la escuela, el colegio, la universidad; no es extranjera a la política, el estado y el pueblo conviven con ella. El pus de Manuel González Prada se ha metamorfoseado, se ha convertido en la violencia narrativizada de Carlos Eduardo Zavaleta, ha quedado personificada la violencia en los textos narrativos zavaletianos. La violencia ha empujado a los personajes a manejarse en un ambiente antagónico, lleno de una atmósfera pesada, insoportable, donde los unos se enferman, se someten, huyen, mueren.

Por otro lado, Baquerizo destaca “La violencia desenfundada”¹³⁶, subtítulo que le sirve de mensaje total para analizar la violencia de los personajes, cuyo lenguaje es “apasionado y patético”. Caminan juntos, tal vez de la mano el odio y la violencia, en el camino de la sociedad y en el seno de la misma familia. Así, por ejemplo, los padres se enfrentan a los hijos y viceversa, los hermanos a los hermanos, los siervos a los amos, el pueblo al gobierno. “Zavaleta se inspira, evidentemente, en la fuerza arrebatada y deslumbradora de William Faulkner”, de quien aprovecha muy bien “las técnicas y los procedimientos narrativos”, “los núcleos temáticos básicos y los enfoques novelescos”. Asimila perfectamente bien “el tratamiento del conflicto social y cultural”.

En la narrativa zavaletiana, ¿cuánto espacio ocupa la violencia? ¿Cómo se manifiesta?

¹³⁶ Manuel Baquerizo. En: *Abismos sin fronteras*, p. p. 17-19.



¿Cómo dialogan la violencia y la ternura en la narrativa de Carlos Eduardo?

“En la obra de este autor [Zavaleta] impacta, de primera intención, la violencia de las acciones y la paradójica ternura con que se examinan los objetos, dentro de un marco donde la naturaleza es simple testigo, receptáculo, reflejo o representación de tal violencia o tal ternura. Esta violencia (muchas veces configurada en ira y agresión) actúa como mediadora de una movilidad que pugna por imponerse sobre la quietud de la ternura, el amor, en tanto valores apetecidos”.¹³⁷

Los conflictos sociales son muy importantes para Zavaleta, le sirven para exponer la existencia de dos generaciones en contrapunto: el niño y el adulto, el primero que está de acuerdo con la sublevación de los indios, y el segundo, considera el mundo cambiante. Así se establece la distancia que existe entre la civilización y la legalidad de la capital, y el atraso de la sierra.

Iván Ruiz (1997), en su turno, ha remarcado la crueldad y la violencia, “En la narrativa de Zavaleta es raro encontrar un espacio para la felicidad. El mundo se encuentra sacudido y contaminado desde sus raíces ya sea a nivel de la familia (“Cain y Abel”), de las costumbres, de la relación provincia/ capital”.¹³⁸

En su novela “Los aprendices” encontramos el “contrapunto de la ciudad de Lima y Sihuas, una pequeña aldea del departamento de Anchas”.¹³⁹ No queda al margen de su narrativa el antagonismo entre lo civil y lo militar; así, por ejemplo, refiriéndose a su novela “Retratos turbios”, el mismo Zavaleta declara:

“He querido hacer una especie de vaivén entre lo civil y lo militar como el reflejo del vaivén entre la vida civil y la vida militar que tenemos en el Perú desde hace muchos años, desde que nacimos a la vida independiente. Sin embargo, pese a que los dos personajes piensan y viven de modo distinto, existe entre ellos una relación familiar muy estrecha, muy íntima que los une por encima de cualquier diferencia”.¹⁴⁰

La enfermedad y la muerte: dos continuos narrativos

¹³⁷ Vidal, op. cit., p. p. 11 y 12.

¹³⁸ Iván Ruiz Ayala. *Zavaleta y el callejón de Huaylas*. En: “El Comercio”, Cultural, Lima, domingo 2 de marzo de 1997.

¹³⁹ Roland Forgues. Palabra viva, p. 98.

¹⁴⁰ Forgues, op. cit., p. p. 100 y 101.



En la narrativa peruana, la muerte es un tema bastante grande, abarcante, inquietante, misterioso. La encontramos abundantemente en los relatos de Ribeyro, Vargas Vicuña, por ejemplo. La narrativa de Carlos Eduardo no queda en la excepción. La muerte ha sido concebida como un tema universal, complejo, temible, sofocante, mágico, incluso inadvertido para toda la literatura universal: cuento, novela, prosa y verso, teatro.

No queda al margen de la narrativa de Zavaleta, aunque muy poco como tema principal, más bien en calidad de complementario o secundario, a diferencia del cuento “Vestido de luto”; la muerte no tiene límites de tiempo, espacio, posición social: ha llegado a los adultos, los niños, los amos, los criados, los revolucionarios, las mujeres, los indios, los hacendados, los policías; el padre, la madre, los hijos; sobre este particular narrativizan los cuentos: “El Cristo Villenas” que participa con la muerte de Cristo Villenas; “Venganza de indios”, con la muerte del hijo de Patucho el indio; “Vestido de luto”, cuento que nos narra la enfermedad y la muerte del padre, por descuido de los médicos; En “El cuervo blanco”, la muerte sirve como medio de supervivencia para los dueños de la funeraria; “Juana la campa te vengará” nos comunica la muerte de la ama; en “Evelyn llamó de madrugada” nos queda la muerte del hijo de Sonia. ¿Por qué no dejar que hablen “La boca del lobo”, “Santiago el mayor”, “De vuelta en Hyde Park”? En el primer cuento de estos tres referidos, los muertos son la criada Gumercinda y Dionisio; en el segundo, Santiago; y en el tercero, el padre del joven Philip, el gran orador.

Muchas veces, la etapa previa a la muerte es la enfermedad. Ésta llega naturalmente a las personas unas veces; otras, por el abandono, la violencia, el descuido, las violaciones. En efecto, la narrativa de Carlos Eduardo no deja al margen la enfermedad, por ejemplo, encontramos enferma de tisis a Josefa en “Un vuelo de canastas”; la madre, en “Las dos cocineritas del rey”, queda enferma al parecer por la viudez, el abandono y el descuido.



El tiempo constituye, en la opinión de Zavaleta, un tema muy importante. ¿Qué significa el orden para Carlos Eduardo? ¿Qué relación tienen el tiempo, el orden y la vida del hombre?

“El tema del tiempo es un tema de la sensatez, el orden es un tema del buen juicio. El vivir bien significa el ordenar el tiempo. Hay momentos en que muchos de mis personajes ya no quieren vivir más, entonces rehusan el tiempo. Los recuerdos y los proyectos del futuro los abruman porque no saben manejar el tiempo. Yo creo que el tiempo es el responsable de la felicidad o de la desgracia de las personas”.¹⁴¹

El amor filial y conyugal, entre otros

¿Dónde y cómo quedan el amor filial y conyugal, la lujuria, la amistad, el odio, la delincuencia, la mendicidad, la servidumbre? ¿Hay bastante espacio en la narrativa de Carlos Eduardo donde se han desarrollado estos temas? Efectivamente, tampoco falta el amor filial y conyugal, respectivamente, en “Una resurrección cotidiana” y “Los ejemplos de Gustavo”. ¿Y la lujuria?, en “La camioneta de la alegría”; ¿qué cuentos, entonces, dan testimonio de la concupiscencia? La hallamos en “Mamá Alba”, “La pareja tempestad”; la amistad queda registrada en “Abrazos, muchos abrazos”; en torno al odio consultemos “Los guardianes”; la delincuencia está metida de cuerpo entero en “El muñeco”; la mendicidad en “Los hijos de Eugenio”; la servidumbre en “Mi antigua sirvienta”, “Juana la campa te vengará”, “Esa india”, “De lejos con cuidado”, “El nuevo jefe”, “Evelyn llamó de madrugada”, “El amo ante el abismo”, “La boca del lobo”.

Muchas caras del amor es una colección de diez cuentos que ve la luz en 1966, metidos en la pasión amorosa. El autor presenta relatos con “un repertorio sentimental de amantes”, cuyos personajes cumplen “el papel de mujeriegos líricos”, “mujeriegos épicos”. Los primeros quedan representados por los cuentos: “Mi antigua sirvienta”, “Mamá Alba”; los segundos, por “El seductor”, “La camioneta de la alegría”. En estos cuentos aflora los

¹⁴¹ Roland Forgues. *Palabra viva*, p. 101.



problemas sociales y culturales.

La capital, el regionalismo y el fenómeno de migración

En el contexto de la narrativa de Carlos Eduardo, ¿qué distancia social y cultural hay entre la gran Lima y las provincias? ¿Cuál es la relación que se da entre las provincias y la capital? ¿Cuáles son los temas que tienen más ponderación, los de la capital o los de las provincias? ¿Qué responde nuestro autor sobre esta cuestión?

“Hace años a mí me pasaba lo contrario, me preocupaba y aun me molestaba, como a Arguedas, que los temas limeños o vistos a la costeña superasen en número e importancia a los otros, y que los personajes indios o selváticos fueran tan incomprensidos. Ahora, por fin, hay una conciencia nacional en los escritores. Las luchas políticas internas y los grandes campos en el mundo contemporáneo nos han ayudado mucho. No es que la provincia esté conquistando a la capital, sino que la primera recibe por fin la importancia que merece”¹⁴²

Luis Yáñez (1981), por su parte, ha publicado *Cuentos peruanos 1 y 2*. En el volumen 2 ha seleccionado a Carlos Eduardo Zavaleta, con su cuento *El suelo es una flor*, esta antología tiene una misión pedagógica. En la nota de pie de página encontramos una declaración escueta: “En sus cuentos y novelas, Zavaleta alterna asuntos de ambiente urbano y temas campesinos a los que trata con un estilo cuidadoso, sometido a un trabajo de revisión continua. En un primer momento, aún dentro del regionalismo, comunica a sus relatos una atmósfera de violencia y fuerza instintiva”¹⁴³

En Zavaleta no está ausente el antagonismo, como resultado, en parte, del fenómeno de la migración,

“el fenómeno de la migración nos permite apreciar a provincianos enfrentados a nuevas realidades, donde son recibidos con hostilidad, indiferencia o desprecio, los que pueden causar soledad, orfandad y hasta la muerte. **Unas cuantas ilusiones** nos presenta, por ejemplo, a un yunguino que emigra a la capital y la vida lo convierte en un ser indigno, ambicioso y escéptico. La migración, uno de los temas favoritos de Zavaleta, es la vía para mostrar las diversas interrelaciones de la sociedad y hasta la

¹⁴² Zavaleta. En: Wolfgang Luchting, *Escritores peruanos que piensan que dicen*, p. p. 25 y 26.

¹⁴³ Luis Yáñez. *Cuentos peruanos 2*, p. 139.



conjunción del mundo contemporáneo”.¹⁴⁴

Los temas más frecuentes son: conflicto social, desarraigo anímico, problema de identidad, la migración, el mestizaje, el antagonismo o contrapunto entre nativismo y cosmopolitismo, entre aldea y provincia, provincia y capital, simbólicamente América y Europa. También hereda del maestro el estilo, “su atmósfera densa, dramática, o mejor dicho, trágica”, a Zavaleta le encanta el psicologismo de Faulkner.

¿Cuáles son los gustos literarios, sus preferencias narrativas de Zavaleta? ¿Tiene algunos temas preferidos? ¿Cuáles son los medios deseados sobre los cuales desarrolla a sus personajes?

“Si bien no hay en mí rechazo por ningún tema y pienso que en el Perú, país que se desconoce a sí mismo, todos los temas son ilustrativos, a pesar de las deficientes narraciones de donde puedan brotar, hay algunos que me gustaría ver descritos. ¿Cuáles? –se preguntaba. Aquellos correspondientes a medios donde no he vivido; por ejemplo, el medio obrero, el militar, el bursátil o el de las altas clases dirigentes, y en cada uno de ellos, ver temas públicos y privados, ya sea entre atmósferas cómicas o trágicas. Luego me complacería ver temas más sutiles y profundos que los publicados en las últimas décadas, en medios donde la naturaleza pueda ser el acompañante épico del protagonista, como la selva y la sierra, pero no que dicha naturaleza desdibuje y domine al protagonista en la composición de la novela”.¹⁴⁵

El Callejón de Huaylas, la patria chica, “es sólo el punto de partida para la configuración de un cuadro de mayor complejidad; el autor va más allá de la mera descripción anecdótica, de lo pintoresco o folclórico en lo que podríamos llamar universalidad de lo particular; relata estados anímicos, la profunda y persistente presencia de los sentimientos, en los que predominan los estados de violencia y desgarramiento interior”.¹⁴⁶

Encontramos en la narrativa de nuestro autor temas rurales y urbanos. ¿Cuál es la opinión de Carlos Eduardo sobre los temas rurales y los urbanos?

“Yo he empezado tratando temas rurales y solamente luego, a partir de la década del

¹⁴⁴ Macedonio Villafán. En: *Pueblo azul*, p. 10.

¹⁴⁵ Es una cita textual que la hace Luis Fernando Vidal. Cf. C.E. Zavaleta. *El fuego y la rutina*, p. 7.

¹⁴⁶ Iván Ruiz Ayala. *Zavaleta y el callejón de Huaylas*. En: “El Comercio”, Cultural, Lima, domingo 2 de marzo de 1997.



sesenta, he entrado en el tema urbano. Pero nunca jamás hasta el día de hoy he optado definitivamente por uno u otro tema. Siempre he tratado de escribir sobre los dos porque yo tengo dos amores: el amor a mi pequeño pueblo y el amor, a pesar mío, a esta ciudad [Lima].¹⁴⁷

Los escenarios: existentes ¹⁴⁸ narrativos

¿Qué escenarios son los compañeros de la narrativa de Carlos Eduardo? Encontramos muchos escenarios en calidad de constantes, recurrentes, otros que no lo son. Los ha ubicado muy bien, los describe con mucha maestría, ha realizado una aguda observación sobre los protagonistas de la casa, la escuela, el colegio, la universidad, la calle, el campo, la ciudad, la oficina. Por ejemplo, la casa es un escenario recurrente, se la encuentra en “El peregrino”, “El ultraje”, “Las dos cocineritas del rey”, “Vestido de luto”, “El muñeco”, “Mi antigua sirvienta”, “Los ejemplos de Gustavo”, “Juana la campa te vengará”, “Cain y Abel”, “Yo salvé a Samuel”, “Evelyn llamó de madrugada”, “Un herido de guerra”, “Pobre, pero con camisa limpia”. ¿Qué cuentos nos hacen transitar por los escenarios de la escuela, el colegio, la universidad? La respuesta la tienen: “El peregrino”, “Una figurilla”, “Las dos cocineritas del rey”, “Vestido de luto”, “Un vuelo de canastas”, “La camioneta de la alegría”, “Mi antigua sirvienta”, “¡Esa india!”, “Yo salvé a Samuel”, “El nuevo jefe”, “Santiago el mayor”, “La pareja tempestad”. La calle no está ausente en “Una figurilla”, “Los hijos de Eugenio”, “El suelo es una flor”, “Un vuelo de canastas”, “El muñeco”, “El cuervo blanco”, “La mujer del héroe”, “De vuelta en Hyde Park”.

Zavaleta, un singular narrador de todos los escritores de la Generación del 50, ha vivido los influjos, la experiencia y el contacto directo con la sierra, la costa y la selva, cuya experiencia vital ha coronado indudablemente la fortaleza de su narrativa. Este contacto no solamente ha gestado sino ha nutrido ciertamente su experiencia narrativa, su amplia visión

¹⁴⁷ Forgues, op. cit., p. 98.

¹⁴⁸ Los existentes son tratados en el capítulo tres de la tesis.



cultural del medio peruano; los viajes realizados al extranjero, por su parte, también han contribuido notoria y poderosamente a la excelencia de su narrativa. Por estas razones, Carlos Eduardo Zavaleta nos proporciona una distinguida visión de la cultura nacional e internacional, su narrativa está ligada a la solidez de las experiencias adquiridas en los viajes realizados a varios países del antiguo y nuevo mundo. Esta diversidad y cúmulo de experiencias producen en Zavaleta un conjunto ilimitado de escenarios, temas y personajes. Sus escenarios están constituidos por espacios nacionales y universales; referimos los locales, regionales y capitalinos, andinos y costeños.

La narrativa de nuestro distinguido autor se ha encargado de hacer caminar a sus personajes en los hoteles, el mar, el mercado, la cocina, la hacienda, el cine, la tienda, la ladera, el río, la oficina, la iglesia, la calle, la peluquería, la casona, el club, el Matadero.

La configuración de sus personajes: los otros existentes narrativos

Los personajes de Zavaleta son bastante significativos, nos permiten interpretar la vida del autor, del hombre peruano que lucha permanentemente por sobrevivir.

“De niño he vivido –dice nuestro narrador– en Chimbote frente al mar, después a los seis o siete años frente a las montañas, frente a los grandes ríos de la sierra y ahí he descubierto, por un lado, esa gran lucha del hombre por sobrevivir a pesar de todas las desgracias, tanto las humanas como las naturales, y por otro, una gran armonía entre el hombre y la naturaleza que es la raíz de la felicidad”.¹⁴⁹

Los personajes pertenecen al mundo ancashino, tarmeño, limeño, al mundo de la aldea y la ciudad. ¿Cuál es la concepción de Carlos Eduardo sobre el hombre?, “yo creo, como dicen los psicólogos, que cada hombre es hijo de su niñez, hijo de su primera infancia”.¹⁵⁰ “Ser hombre –para Zavaleta– significa luchar, incluso a pesar de la seguridad de no vencer. Y esto es lo que tratan de hacer mis personajes. Cuando luchan, en el fondo, yo veo en ellos un enorme deseo de felicidad y de vida. A veces hay gente tan generosa que da su vida por

¹⁴⁹ Forgues, op. cit., p. 95.

¹⁵⁰ Forgues, op. cit. p. 98.



nada”¹⁵¹

En relación con la configuración de sus personajes, Carlos Eduardo “muestra un interés más bien excesivo por el estudio de los personajes en desmedro de la anécdota o suceso, cuya originalidad significativa depende de la capacidad de fabulación, acaso la virtud fundamental de los auténticos cuentistas”.¹⁵² Asimismo, “se exige que la caracterización profunda de los personajes, plenamente integrados en su ambiente y en su lenguaje, resalte por su autenticidad, liberándose de la obligación de ser simples ilustradores ‘de las ideas del autor’”.¹⁵³

En Carlos Eduardo sobresale el observador muy agudo, de cultura universal y específica simultáneamente. El mundo narrativo suyo refleja su cultura general y específica, nacional y universal, andina, costeña, regional y capitalina. Su gran capacidad de observador cultural, pedagógico, político, social, artístico, psicológico, le ha permitido configurar acertadamente a sus personajes, a los cuales los ha caracterizado bastante bien; así, por ejemplo, su psicologismo es bastante claro, maduro, innovador, recurrente y expectante; vale decir que describe a sus personajes psicológicamente muy bien, en cuya larga lista se encuentran los niños, adolescentes, jóvenes y adultos, alumnos y profesores, incluso no están ausentes los personajes femeninos y masculinos, a éstos se suman los casados, solteros, médicos, artesanos, hacendados, sirvientes, mendigos, oficinistas, padres y madres, hijos, amos, indios. Zavaleta es un gran psicólogo de oficio, realiza eficazmente la observación y descripción psicológica de sus personajes, las descripciones que él realiza en algunos casos es directa y en otros indirecta. Caracteriza muy bien la conducta de los niños, por ejemplo: Alejo, Pablo, Juan (En “venganza de indios”, “La mujer del héroe” y “El amo ante el abismo”); la conducta de los hermanos: David e Ismael (en “El peregrino”), Pepe, Leo y Chela,

¹⁵¹ Forgues, op. cit. p. 102.

¹⁵² Miguel Gutiérrez, op. cit., p. 112.

¹⁵³ Eduardo Hopkins Rodríguez. En: *Zavaleta, novelista y ensayista*, p. p. 80 y 81.



(En “Las dos cocineritas del rey”), Christian, Sebastián y Medardo (en “Mamá Alba”), Gabriel, Joaquín y Julián (en “Caín y Abel”); David y Eduardo (en “Evelyn llamó de madrugada”); Simón y Leoncio (en “Un herido de guerra”), Pablo y David (en “La mujer del héroe”), Santiago y Augusto (en “Santiago el mayor”); Osvaldo, Eduardo y su hermana (En “Padre del tigre”), Narciso y Estela (en “Pobre, pero con camisa limpia”).

Los niños, los hermanos y los padres hacen un conjunto de personajes que también se han constituido en una constante. No hay duda, son personajes recurrentes. En los cuentos referidos líneas arriba también figuran como protagonistas los padres, cuyas relaciones con los hijos han gestionado una atmósfera pesada, tensa, espinosa, infeliz. Las acciones protagonizadas son altamente tensas, llegan pues coronadas de conflictos, ultrajes, persecuciones, violencias, intolerancias.

Los personajes antagónicos¹⁵⁴: David (en “El peregrino”), los hermanos: Santiago, Antonio y Fausta (en “El ultraje”), Herminio y el niño Alejo (en “Venganza de indios”), Leo (en “Las dos cocineritas del rey”), Moisés (en “La camioneta de alegría”), Julio (en “Mi antigua sirvienta”), Juana la campa (en “Juana la campa te vengará”), Gabriel (en “Caín y Abel”), el padre y el hijo: el señor Cáceres y Julio (en “De lejos con cuidado”), Fausto (en “El nuevo jefe”), Eduardo (en “Evelyn llamó de madrugada”), Juan (en “El amo ante el abismo”), el padre y los hijos: el señor Sifuentes, Simón y Leoncio (en “Un herido de guerra”), Pablo (en “La mujer del héroe”), el hijo de Lidia (en “La guerra del niño”), Santiago (en “Santiago el mayor”), los tres hijos: Osvaldo, Eduardo y la hermana de éstos (En “El padre del tigre”), Narciso (en “Pobre, pero con camisa limpia”).

Los personajes objeto¹⁵⁵ y destinatarios¹⁵⁶: Ismael (El peregrino), la madre (El ultraje),

¹⁵⁴ Los personajes antagonistas, llamados también opositores, se oponen, pelean, se mueven en un ambiente totalmente conflictivo, de violencia.

¹⁵⁵ Con el nombre “objeto” no solamente estamos considerando a los personajes femeninos que atraen a los protagonistas, sino a los personajes que son objeto de compasión y libertad.

¹⁵⁶ Éstos, llamados también beneficiarios de la acción del sujeto, pueden conseguir el objeto.



Patucho y la madre de Alejo (Venganza de indios), la madre y Chela (Las dos cocineritas del rey), Maruja (La camioneta de la alegría), Manuela (Mi antigua sirvienta), Juana (Juana la campa te vengará), Joaquín (Cain y Abel), Lucila (El nuevo jefe), Sonia (Evelyn llamó de madrugada), Pío, Zenón y Casilda (El amo ante el abismo), Martha (La mujer del héroe), Lidia (La guerra del niño), la madre (Santiago el mayor).

Los personajes destinadores¹⁵⁷: los hijos (El ultraje), Herminio y Alejo (Venganza de indios), Leo (Las dos cocineritas del rey), Moisés (La camioneta de la alegría), Julio (Mi antigua sirvienta), los amos (Juana la campa te vengará), David (Evelyn llamó de madrugada), Juan (El amo ante el abismo), Leoncio (Un herido de guerra), Pablo (La mujer del héroe).

No faltan pues los personajes decorativos¹⁵⁸, los dinámicos¹⁵⁹ y los estáticos¹⁶⁰. En algunos cuentos los indios y los sirvientes son decorativos y dinámicos, por ejemplo, son decorativos en “La camioneta de la alegría”, “Mi antigua sirvienta”, “Cain y Abel”, “De lejos con cuidado”, “El nuevo jefe”, “Evelyn llamó de madrugada”, “El amo ante el abismo”. En cambio, son dinámicos en “Mi antigua sirvienta”, “Juana la campa te vengará”, “Un amo ante el abismo”, respectivamente: Manuela, Juana; Pío y Zenón. Los indios y los policías en algunos relatos son personajes adyuvantes, porque trabajan para los intereses del sujeto.

A Carlos Eduardo le agrada y le complace en gran manera las figuras femeninas: libertinas y cínicas, con afanes de modernidad. Marcela, por ejemplo, es un personaje con estas características, la encontramos en el cuento “Historia de una ciega”.

¿Qué lugar importante ocupan la historia, los problemas urbanos y políticos, la sociología, la migración en la narrativa de Zavaleta? En “Un herido de guerra”, por ejemplo,

¹⁵⁷ Los personajes destinadores vienen a ser los agentes, quienes influyen en el destino del objeto, son una especie de árbitro, inclinan la balanza hacia un determinado personaje.

¹⁵⁸ Por su función, pueden ser una especie de elementos decorativos.

¹⁵⁹ Los dinámicos, por su lado, están sujetos a cambios, evolución.

¹⁶⁰ No varían en el transcurso del relato.



pasa de la crónica a la historia macrosocial. Con el cuento y la novela, el autor interpreta los problemas urbanos y políticos. “La nueva era” es el cuento que se acerca más al ensayo y la reflexión socio histórica. La narrativa de Zavaleta ofrece una lectura exacta de la migración andina, una lectura sociológica, explora el alma nacional, indaga la situación social y política. Hay un propósito: contrastar los caracteres con la finalidad de resaltar lecciones morales y sociales, emplea la técnica paralelística. “La pareja tempestad” nos ofrece dos mujeres: una ingenua y otra depravada; “Pobre, pero con camisa limpia”, entre otros, dos personajes: el padre y el hijo, el primero conservador de los moldes conductuales tradicionales, a diferencia del segundo: liberal, individualista, deshumanizado, inmoral, pegado a la modernidad (juventud cosmopolita, la violencia gratuita, libertinaje sexual).

¿Cuál es el volumen de sus personajes? ¿A qué clase social pertenecen? ¿Cuál es el nivel o estado cultural de los mismos? ¿De dónde proceden? ¿A qué se dedican?

“Sus personajes, terratenientes, medianos agricultores, artesanos, poblanos, estudiantes, profesores, oficinistas, vagos, delincuentes (gente de la ciudad y del campo), se movilizan a partir de la acción que ejerce sobre ellos la violencia del mundo. Sin embargo, en la mayor parte de los relatos, el autor –como volvemos a insistir, muy presente en las acciones– trata de aquietar la convulsión de este universo mediante la búsqueda de una veta de ternura o de la salvación por el amor”.¹⁶¹

Claro, “los personajes de Zavaleta están envueltos sobre sí mismos, entregados a un interminable soliloquio. Sus vidas y sus destinos parecen resumirse en miríadas de vagas sensaciones, recuerdos [sic] imaginaciones e impresiones”.¹⁶²

El narrador, el relato, la técnica, la persona, la voz y el tiempo

El narrador es heterodiegético¹⁶³ en “El peregrino”, “El ultraje”, “Venganza de indios”, “La camioneta de la alegría”; en cambio, es homodiegético¹⁶⁴ en “Las dos cocineritas del rey”

¹⁶¹ Vidal, op. cit. p. 13.

¹⁶² Manuel Baquerizo. *Los personajes juveniles de Zavaleta*. En: Revista, “La Casa de Cartón de OXY”, p. 39.

¹⁶³ El narrador heterodiegético no interviene en la historia, solamente narra los hechos, los acontecimientos.

¹⁶⁴ El narrador homodiegético participa, interviene en la historia en calidad de personaje. Narra en primera persona.



(el narrador es Leo), “Mi antigua sirvienta” (el narrador es Julio), “Juana la campa te vengará” (narra Juana), “Caín y Abel”(narra Julián), “De lejos con cuidado” (el narrador es Julio), “El nuevo jefe” (el narrador en la primera sección es señor Vidal; en la segunda, Gonzalo; en la tercera, Fernando y la cuarta Lucila), “Evelyn llamó de madrugada” (narra David), “El amo ante el abismo” (narra Juan), “Un herido de guerra” (narra Leoncio), “La guerra del niño” (el que narra es el niño), “Santiago el mayor” (narra Augusto), “El padre del tigre” (el narrador es Eduardo), “Pobre, pero con camisa limpia” (el narrador es Remigio).

Los narradores, en conclusión, son heterodiegético y homodiegético, porque –para confirmar el primero– el narrador no está inmerso en la historia, la anécdota, la historia es narrada en tercera persona; sin embargo, el narrador también es un personaje. En los homodiegéticos, el narrador es además protagonista, mejor dicho interviene, participa también en la historia, tal es el caso de Leo, Julio, Juana, Julián, Vidal, Gonzalo, Fernando, Lucila, David, Juan, Leoncio, el niño, Augusto, Eduardo, Remigio.

Si el narrador es heterodiegético, el relato está en tercera persona. En cambio, en los narradores homodiegéticos, el universo narrativo ha sido estructurado en la primera persona bien del singular, bien del plural, es más frecuente la primera persona del singular. Los tiempos utilizados son el pretérito y el presente generalmente.

“Para darle forma de ficción [al conflicto cultural y el mestizaje], el autor utiliza recursos narrativos (el monólogo, la mezcla de voces y el contrapunto). De este modo, la exposición del conferenciante es alternada con una voz que la comenta y el monólogo de una mujer que rememora su vida conyugal con el profesor y la traición de su amiga”.¹⁶⁵

En la cuentística zavaletiana, la mayor contribución encontrada, “desde una perspectiva estética y formal, es su autoconciencia de la técnica, su disciplina en el trabajo literario, la

¹⁶⁵ Manuel Baquerizo. En: *Abismos sin fronteras*, p. 47.



riqueza de sus lecturas y el ajuste y profundidad de sus estructuras narrativas”.¹⁶⁶ En “Una figurilla”, utiliza, por ejemplo, “la tercera persona gramatical, pero lo [sic] enriquece con el *estilo indirecto libre*, muy afín al monólogo, que permite al lector tener un mayor acercamiento al personaje y al hecho narrado”.¹⁶⁷ En cambio, en “Vestido de luto”, nuestro autor usa las personas: primera, segunda y tercera, indistintamente.

Los relatos que Carlos Eduardo ha construido son líricos, épicos y dramáticos. Son líricos porque la exposición es emotiva, más vehemente, directa, también inmediata del monologador.

Llega la novela “El cínico”: “Con esta obra –vaga prefiguración del mundo cortazariano– el autor se proponía subvertir la tradición narrativa y coger audazmente las técnicas y el lenguaje de la novela moderna”.¹⁶⁸ Carlos Eduardo Zavaleta, con este relato, se convierte en el psicólogo de la novela. “A James Joyce y Aldous Huxley le debe el autor no sólo el aprendizaje de los nuevos recursos novelescos sino también la manía teorizante, el gusto por lo urbano, el individualismo desmesurado, la postura amorosa, la expresión cruda y violenta, la irreverencia y el tono desenfadado de que hace abundante gala”.¹⁶⁹

En el cuento “Mi antigua sirvienta”, el relato ha sido elaborado en dos niveles: “uno en pretérito, en que el protagonista cuenta la historia de su unión con la sirvienta negra; otro, en presente, donde habla de su vida actual, con fingida seriedad. El estilo es realista, irónico y sarcástico”.¹⁷⁰

En *Niebla cerrada* (1970) los temas abordados son diversos: servidumbre, encono entre hermanos, pasión amorosa de un infante, discriminación social, conflicto cultural. También

¹⁶⁶ Manuel Baquerizo. *Fábula y representación social en los cuentos de Carlos E. Zavaleta*. En: Apuntes No 2 y 3, Huancayo, octubre-noviembre, 1993, p. 53.

¹⁶⁷ Manuel Baquerizo. *Fábula y representación social en los cuentos de Carlos E. Zavaleta*, p. 53.

¹⁶⁸ Manuel Baquerizo. *Los personajes juveniles de Zavaleta*. En: Revista “La Casa de Cartón de OXY”, p. 38.

¹⁶⁹ Manuel Baquerizo. *Los personajes juveniles de Zavaleta*, p. 41.

¹⁷⁰ Manuel Baquerizo. En: *Abismos sin fronteras*, p. 28.



son varios los estilos y las formas de composición. Sobresalen al respecto: “Juana la campa te negará”, “Discordante”, “Yo salvé a Samuel”. Ha cultivado su autor el estilo objetivista e irónico.

¿Qué confirma Zavaleta sobre el método de experimentación, los modelos nuevos?

“Mi primer libro de cuentos apareció en 1954. Desde entonces, al publicar, he buscado experimentar con modelos nuevos tanto en la estructura como en el estilo del cuento y la novela. **La batalla, El Cristo Villenas, Los Ingar, Vestido de luto, Niebla cerrada, Retratos turbios; Un joven, una sombra;** no son caprichos de autor. Obedecen a un método de búsqueda en la experimentación”.¹⁷¹

Entre los años de 1961 y 1980, la segunda etapa de la narrativa zavaletiana, según la apreciación crítica de Antonio González Montes, “el experimentalismo técnico se ha integrado a una estrategia narrativa capaz de interesar y capturar a un mayor número de lectores”.¹⁷²

Luis Jaime Cisneros en *Cuentistas modernos y contemporáneos* (1957) se da tiempo para considerar a Zavaleta, al lado de los compañeros suyos: Eleodoro Vargas Vicuña y Ribeyro, y de los maestros de ayer: Clemente Palma, Ventura García Calderón, César Vallejo, José María Arguedas, entre otros. Cisneros siempre con la reconocida calidad de su crítica honesta y profunda, bajo el título *Cuentos completos: Unas cuantas ilusiones, por C. E. Zavaleta*, destaca las particularidades de nuestro narrador: escritor e intelectual, serio en su profesión, reflexivo frente a la sociedad, su vocación indismayable, su espíritu de renovación constante, realismo, el monólogo, uno de los primeros cuentistas del Perú.

Santiago Soberón¹⁷³ (1997), en nuestra opinión, destaca cuatro ideas: la primera referida a la representación del espacio andino: “El cuento en mención [La batalla, 1954] fue dedicado a José María (Arguedas), vivo, e indudablemente corresponde a un nuevo momento de representación del espacio andino en la narrativa, que algunos críticos han motejado como

¹⁷¹ Carlos Eduardo Zavaleta. “Un río templado de palabras (Confesiones de un narrador)”. En: La casa de cartón de OXY, p. 20.

¹⁷² González Montes, op.cit., p. 26.

¹⁷³ Santiago Soberón. *Zavaleta, 50 años de cuidadosa escritura*. En: El Sol, Cultura, Lima, domingo 9 de noviembre de 1997.



neoindigenismo”. La segunda idea referida al cuidado del estilo y los elementos recurrentes:

“El cuidado estilístico es uno de los elementos recurrentes en la narrativa de Zavaleta, al margen de los distintos marcos referenciales que utilice (urbano, andino, metafórico) y dicha preocupación se traslada incluso a sus estudios recientes sobre el estilo en la narrativa de César Vallejo o en el caso de José Mariátegui”. (Soberón, loc. cit)

La tercera conectada a la idea esencial de “encontrar el hilo lingüístico que concilie el lirismo –tan propio de Zavaleta– con el realismo”. La cuarta que destaca notoriamente el interés del autor “por conocer y explorar las formas de representación narrativas provenientes de la literatura de habla inglesa, particularmente Faulkner, Joyce y otros”.

Washington Delgado (1984) en su libro *Historia de la literatura republicana*, capítulo “La literatura urbana”, se ocupa de los temas urbanos abordados por los narradores peruanos. Destaca, en este sentido, la presencia de cuatro escritores, narradores: Vargas Vicuña, Carlos Eduardo Zavaleta, Julio Enrique Congrains y Julio Ramón Ribeyro. Además “Vargas Vicuña y Zavaleta representan un intento de renovación, de revivificación de la narrativa agraria y provinciana”.¹⁷⁴ Este último viene a ser el escritor más poderoso, ha ejercido una influencia bastante notoria en los demás, ha introducido las nuevas técnicas, el monólogo interior, los conflictos sociales, el análisis psicológico de sus personajes, es autor de cuentos dramáticos y alucinantes, sus temas son provincianos y urbanos, siempre ha buscado nuevos procedimientos narrativos. Su producción es fecunda, ha transitado por la novela corta y extensa, prefiere los personajes y los conflictos familiares.¹⁷⁵ Con Delgado decimos que “Zavaleta vivifica el relato agrario mediante los análisis psicológicos sutiles y penetrantes, aprendidos en Joyce y en Faulkner”.¹⁷⁶

En la palabra de Iván Ruiz (1997) registrada en “Zavaleta y el Callejón de Huaylas”, Carlos Eduardo “se ha hecho presente en el panorama de las letras peruanas aportando no sólo

¹⁷⁴ Washington Delgado. *Historia de la literatura republicana*, p. 159.

¹⁷⁵ Delgado, loc. cit.

¹⁷⁶ Washington Delgado. *Vargas Vicuña: una subyugante intensidad poética*. En: Eleodoro Vargas Vicuña. *Nahuan*, p. p. 17 y 18.



un alto bagaje de tecnicismo, sino también, un tratamiento más introspectivo de los personajes”¹⁷⁷. En la narrativa de Zavaleta queda la evidencia del “escritor de una técnica depurada y limpia, es una lástima que su obra no tenga la misma difusión que las de Ribeyro, Bryce y Vargas Llosa, con quienes puede, con todo derecho, parangonarse”.¹⁷⁸

Gutiérrez observa la narrativa de Carlos Eduardo en dos planos: el plano de la lengua y el plano de composición:

“En el plano de la lengua, sin llegar a superar del todo los lastres del regionalismo, crea una prosa densa, dura y tortuosa, pero sin acercarse a ese barroquismo cargado de oscuridad y atravesado de violentas llamaradas de luz de la prosa faulkneriana. En el plano de la composición elige momentos particularmente dramáticos o violentos –como en “La rebelde”, “El ultraje”, “La batalla”, o *Los Ingar*– de modo que los personajes se vayan defendiendo por sus actos”.¹⁷⁹

¿Qué decir pues sobre la temporalidad, el foco narrativo, la persona narrativa encontrados en los relatos?

“En relación a la temporalidad prefiere el relato en presente, con breves racontos y flashback, y en cuanto al foco narrativo siente predilección por la perspectiva única, sea mediante la omnisciencia limitada o la visión subjetiva que fluctúa algo confusamente –por lo menos en sus primeros libros– en la primera persona y el monólogo interior”.¹⁸⁰

En la narrativa peruana es el pionero de la modernidad. “Estos [los planos de la lengua, la composición y la temporalidad] y otros elementos hacen de Zavaleta un verdadero pionero en el proceso de modernización y renovación de la ficción narrativa en el Perú”.¹⁸¹

La marea del tiempo (1982), *Un herido de guerra* (1985) y *Unas cuantas ilusiones* (1986), constituyen tres libros de cuentos muy interesantes. Nos ofrecen un Zavaleta con “una visión más abarcadora y multifacética de los rostros humanos, de los paisajes y de los escenarios fabulosos”. “Los relatos están contruidos a dos niveles: uno, en que se da cuenta

¹⁷⁷ Iván Ruiz Ayala. *Zavaleta y el callejón de Huaylas*. En: “El Comercio”, Cultural, Lima, domingo 2 de marzo de 1997.

¹⁷⁸ Iván Ruiz Ayala, loc. cit.

¹⁷⁹ Miguel Gutiérrez, op. cit. p. p. 110 y 111.

¹⁸⁰ Miguel Gutiérrez, op. cit., p. 111.

¹⁸¹ Miguel Gutiérrez, loc. cit.



de la historia o anécdota; y otro, en que se extiende en la observación sociológica”.¹⁸²

2. La simbología social en la narrativa de Zavaleta

La simbología social en la narrativa de Carlos Eduardo Zavaleta es abundante, además muy significativa. ¿Por qué pasar por alto el simbolismo, si éste constituye la parte sustantiva de nuestro trabajo de tesis? Así, por ejemplo, ¿qué simboliza el Callejón de Huaylas? “Resulta de este modo que el Callejón de Huaylas es un microorganismo que simboliza al Perú, que a su vez simboliza a América Latina. Es decir, la parte que a su vez contiene las características del todo”.¹⁸³

¿Qué nos dice la narrativa zavaletiana y la simbología social sobre la historia nacional, los proyectos frustrados, la amargura de quienes se han quedado solamente con las oportunidades perdidas?

“En los cuentos de Zavaleta, también la historia es una premisa subyacente; el pasado marca su presencia. Así, en **Eclipse de una muchacha** se lamenta y evoca no sólo la pérdida de la amada adolescente, o la tragedia del aluvión y terremoto del 70, o se plantea la doble personalidad, sino también un hecho tan lejano como el fracaso de la Confederación Perú-Boliviana, que quizá simboliza en nuestros pueblos tantos proyectos frustrados o la amargura de las oportunidades perdidas”.¹⁸⁴

En las extensas páginas de la narrativa de Carlos Eduardo encontramos cuentos que son bastante representativos, mejor dicho simbólicos. No hay duda al respecto. La presencia de estos abundantes elementos simbólicos inyectan, nutren más la fuerza y la calidad narrativa de los cuentos, además de gestionar el ensayo de la perfección de la técnica narrativa. Así, por ejemplo,

“**La Batalla** es verdaderamente un cuento paradigmático. Bajo un título ya simbólico de por sí, es clara expresión de los conflictos sociales de evidente base histórica, que incluso nos permiten interpretar toda una larga etapa del proceso peruano, amén de que constituye también muestra de la gran batalla por la modernidad en la narrativa

¹⁸² Manuel Baquerizo. En: *Abismos sin fronteras*, p. 36.

¹⁸³ Macedonio Villafán. En: *Pueblo azul*, p. 10.

¹⁸⁴ Villafán, op. cit. p. 11.



peruana”.¹⁸⁵

¿Qué lectura nos ofrecen sus personajes simbólicos? La psicología de sus personajes está determinada, representada simbólicamente, ha quedado configurada desgraciadamente por los problemas y conflictos sociales. “El odio, la soledad, los sentimientos de frustración o fracaso, el miedo, la terrible orfandad, no vienen de la nada, sino de conflictos vitales, de hechos objetivos”.¹⁸⁶

El sustantivo “batalla” simboliza significativamente la cuantificada violencia del hombre, la violencia de la sociedad nacional e internacional, la tendencia social del hombre y su conjunto, la práctica planificada del robo, la guerra provocada; simboliza la violencia hospedada infelizmente en la casa, la escuela, la calle, el pueblo, el estado, las instituciones.

La batalla se materializa y queda representada en la violencia sostenida entre los blancos y los negros, los blancos y los mestizos, los amos y los sirvientes, no quedan al margen la violencia y la guerra de dos naciones, incluso tiene parte la violencia que viene de los jefes y los subordinados. Comen en el mismo plato de la violencia los cuentos y sus personajes simbólicos o representativos de la misma: “El ultraje” (Pinos y sus hijos), “Una figurilla” (Marcos, “era un sanguinario”), “El Cristo Villenas” (el profesor que violenta la conducta de los estudiantes), “Venganza de indios” (el boticario violento y homicida), “Las dos cocineritas del rey” (Leo, Ferro, Chela y Rebeca), “Un vuelo de canastas” (Daniel y Simón, los agresores de Josefa), “El muñeco” (Marcelo, Juana y David), “La camioneta de la alegría” (Moisés y Elisa), “Juana la campa te vengará” (Juana y sus amas), “Caín y Abel” (Gabriel, Joaquín, Julián), “¡Esa india!” (Juvenal Rosales, Ricardina, Sergio), “De lejos con cuidado” (el señor Cáceres, los guardias y los indios), “El nuevo jefe” (Miranda, Fausto y los policías), “Evelyn llamó de madrugada” (las dos familias: la de David y de Sonia), “El amo ante el abismo” (el

¹⁸⁵ Villafán, loc. cit.

¹⁸⁶ Macedonio Villafán. En: *Pueblo azul*, p. 10.



padre, los indios y los sirvientes), “Un herido de guerra” (el señor Sifuentes, Simón y Leoncio: símbolo de los peruanos, Lizardo: símbolo de los chilenos), “La mujer del héroe” (Pablo y Martha: símbolos del pueblo, y los policías: símbolo de los perseguidores), “Santiago el Mayor” (Santiago, el ejército y la policía), “El padre del tigre” (Serafin y sus hijos: símbolo del pueblo, y los policías).

En el cuento “La batalla” encontramos, por otro lado, un singular personaje: el forastero. ¿Quién es el forastero, solamente un varón, un joven llevado por la curiosidad, la necesidad de conquista, las fiestas y los atractivos de las mismas, la fortaleza y el vigor propios de sus años, el encanto del turismo, la naturaleza de don Juan? En este personaje encontramos un símbolo: el hombre forastero, cuya conducta social y psicológica, destino y expectativas relativamente dependen de otros: los más poderosos, quienes sostienen en sus manos la plenitud del dominio. En efecto, en este personaje llegan representados los hombres hechos forasteros, extraños, ajenos a los acontecimientos sucedidos en su propio territorio: casa, escuela, colegio, universidad, país. No hay peor forastero que quien se siente tal inclusive en su propio mundo. Cuando los sistemas se rompen el hombre se siente forastero en su propia “casa”.

Cuando hacemos la lectura de “La batalla” nos tropezamos pues con otro singular personaje simbólico, muy bien trabajado, configurado al gusto y sentido esperados: el cóndor rachi; ¿a quién o a quiénes representa? Representa, simboliza al hombre lacerado cuyo universo permanece poblado por sogas, correas, hambre, sed, golpes, la “furia del puño derecho”, el “formidable puñetazo”, las quejas, las heridas, los gritos, el dolor sin medida, la agonía, la sangre, la muerte.

La experiencia vital y literaria de Carlos Eduardo se manifiesta en todos sus libros, en el contexto peruano y extranjero, pueblerino y cosmopolita. “Quizá por ello, muchos de sus



personajes, por no decir casi todos, siempre están viajando, llegando y partiendo de un lugar a otro. Esta característica es una expresión metafórica de la experiencia personal del escritor, marcada por el desplazamiento geográfico y psicológico de un lugar a otro”.¹⁸⁷

Sus personajes son, de este modo, símbolo de su mismo autor o creador, de la sociedad peruana y, por extensión, de la sociedad internacional. Así, por ejemplo, la migración queda simbolizada en los personajes: David en “El peregrino”, Leo en “Las dos cocineritas del rey”, Juana en “Juana la campa te vengará”, Joaquín y Julián en “Caín y Abel”, Eduardo en “Evelyn llamó de madrugada”, el padre, la madre y Juan en “El amo ante el abismo”, Augusto en “Santiago el mayor”, etc. Son los personajes símbolos de los desplazamientos sociales, las migraciones. Siempre los forasteros en todos los lugares.

Varios cuentos de Carlos Eduardo relatan magistralmente el problema del indígena, mediante el uso de técnicas modernas, el “acercamiento psicológico, la alegoría y el símbolo”, por ejemplo, en “Venganza de indios”. Este cuento, singular por el tono y la simbología social, nos deja la lectura que simboliza nitidamente la timidez, la vergüenza, el abuso y el sometimiento de los indios, por un lado; por otro, la muerte, la marginación, el silencio y la injusticia destinados inevitablemente sólo para los indios y, por la extensión, para el hombre cuyo amplio universo social suyo es altamente debilitado y sometido por las fuerzas del sistema imperante. Constituye el símbolo de la renuncia a luchar por la justicia por el lado de los indios. Patucho llega como el símbolo del indio y del hombre, cuya dependencia, explotación, injusticia insoportable, sometimiento y abusos son bastante visibles y condenables. En cambio, el niño Alejo y Herminio tienen la marca de símbolos de justicia.

La novela *El precio de la aurora* narrativiza en los espacios nacionales: peruano y español; Zavaleta dialoga con la historia y la cultura internacionales, para construir su propio

¹⁸⁷ Antonio González Montes. *Carlos Eduardo Zavaleta: muchas caras del Perú y del mundo*. En: La casa de cartón de OXY, p. 24.



y vasto universo simbólico, a través del cual interpreta el proceso histórico, político, literario y cultural; esta “novela recrea el trasfondo histórico-político de los sucesos ocurridos con motivo de la caída del caudillo Francisco Franco Bahamonde y el general Juan Velasco Alvarado”.¹⁸⁸

No queda al margen su tercer libro: *El gozo de las letras*. En las páginas de este libro ameno e interesante dialoga amablemente con sus autores favoritos; las letras para nuestro narrador siempre “constituyen un diálogo con la historia cultural peruana”, sin faltarle por su puesto la compañía “del hombre común (por lo general pobre y de clase media), que lucha contra todos los obstáculos y que a veces triunfa. No importa las pequeñas derrotas por el camino y tampoco si el triunfo es simbólico y sentimental. El duelo entre el individuo que ama la vida y la sociedad injusta (o la suerte invisible) está echado. No hay escapatoria, aunque sí esperanza, inclusive en la renuncia”(C. E. Zavaleta, *El gozo de las letras*, p. 183).

La simbología es muy importante a más de abundante en la narrativa de Carlos Eduardo. “Caín y Abel” es un cuento dramático, en cuyo universo narrativo y complejo encontramos un escenario que responde al nombre de Matadero. Este escenario es simbólico social: representa la modernidad caracterizada por la práctica del libertinaje sexual, la prostitución de los jóvenes y los adultos, cuya presencia y fuerza se han incrementado desgraciadamente en estos últimos días del milenio que ha terminado; simboliza las discotecas, vídeo pub, clubes nocturnos, moteles, hostales, casas de cita, y otros, cuyos influjos y variantes, por efecto de la modernidad, resultan insoportables en el seno de la sociedad. Todo este fenómeno sexual ha sido anunciado con mucha anticipación por la narrativa de Carlos Eduardo, mediante la construcción de esta simbología.

Es imposible cerrar las líneas de este espacio sin referir el título “La camioneta de la

¹⁸⁸ Iván Ruiz Ayala. *El año de Carlos Eduardo Zavaleta*. En: “El Comercio”, Cultural, Lima, domingo 21 de diciembre de 1997.



alegría”. La “camioneta”, el símbolo de un escenario, ofrece las funciones, de algún modo, semejantes al escenario el Matadero; sin embargo, la diferencia radica en los goces sexuales de una pareja ilícitamente constituida. Este relato nos ofrece dos personajes muy bien configurados simbólicamente: Elisa y Moisés. Ella es símbolo de las esposas que escapan, van más allá del control y los placeres que el marido le ofrece, representa a las esposas infieles, liberales y concupiscentes, primero; segundo, es símbolo de las madres que riñen y compiten con sus propias hijas los amoríos de un varón, de las mujeres que usan a los hijos para gozar los placeres carnales. Él, por su parte, simboliza al hombre soltero que juega las cartas amorosas que una mujer casada las tira sobre la mesa, representa al hombre soltero quien se acerca a una mujer adulta y cuya experiencia sexual es abundante, a la mujer que busca un hombre para complacer sus apetitos carnales no encontrados en su marido o esposo, y cuyo final es desgraciado e infeliz.

La mujer y la madre, las dos en una, llegan en “La guerra del niño”. Ella se llama Lidia, la mujer de Alfonso, castigada, torturada, sometida a ultrajes y vejámenes. Lidia es símbolo, representación fiel de las infelices madres solteras, de las abundantes madres abandonadas, de las madres violadas, sometidas a castigos verbales y físicos por el marido, de las madres cuyos dolores son compartidos con sus menores hijos, a los cuales los someten a un mundo psicológico inadvertido.

Por qué no dejar la palabra a Carlos Eduardo Zavaleta. ¿Qué piensa nuestro autor, entonces, respecto de la simbología? ¿La literatura refleja la historia, dialoga con la sociedad y la cultura? “Simbólicamente, sí. Un hombre, cualquier hombre que sea, es la historia de su pueblo, la historia de su región, la historia de su país. Aunque él no lo sabe, es también la historia de su clase”.¹⁸⁹ Inclusive los paisajes son simbólicos, crea “paisajes irreales que

¹⁸⁹ Forgues, op. cit., p. 102.



podrían corresponder a cualquier sitio en el mundo”.¹⁹⁰

Juana la campa no es solamente ella, es más: simboliza a los hijos pobres y vendidos, cuyos padres no tienen las posibilidades de casa, abrigo, educación, alimentación; simboliza a los hijos que desde su tierna edad se convierten en sirvientes y amas de casa que, con el correr del tiempo, se rebelan, defienden sus derechos y los de sus homólogos. Cerca a esta misma realidad queda Manuela, la criada zamba, la antigua sirvienta, quien simboliza a las criadas que –finalmente, luego de las grandes peripecias y vejámenes originados en los amos– se convierten en las dueñas de la casa, las amas. Juana y Manuela son el símbolo de personajes dinámicos porque evolucionan en el proceso histórico social. Por su parte, Gumercinda es otra criada identificada como personaje dinámico, defiende sus convicciones hasta los límites de la muerte.



¹⁹⁰ Forgues, op. cit., p. 94.



CAPÍTULO III

HACIA LA INTERPRETACIÓN DE LA SIMBOLOGÍA SOCIAL

La narrativa de Carlos Eduardo Zavaleta aún no ha sido abordada con el ejercicio de una lectura global, profunda y sistematizada. Según nuestra investigación, los textos o discursos narrativos estudiados han sido, por parte de la crítica, objeto de una lectura referencial, biográfica, “lectura normal y corriente, [...] que parece totalmente ‘natural’”¹⁹¹, limitada en un solo nivel, orientada solamente a constatar la permanencia de los existentes (personajes y escenarios) del texto como proyecciones de los mismos presentes en la sociedad. El sistema verbal no es sino el resultado de la actividad creadora del escritor; para la lectura referencial este sistema tiene el sagrado propósito de dar cuenta sobre los fenómenos sociales, la vida cultural del hombre y la sociedad, los comportamientos sociales y los protagonistas de los mismos, inyectándole al texto literario conceptos y valores equivalentes a los de la sociología o historia, descuidando así la función estética.

En cambio, nuestra propuesta pretende ensayar una lectura global, integral y sistematizada. Una lectura profunda,¹⁹² entendida como aquella que nos permite transitar por varios niveles, descodificar las estructuras narrativas superficiales, desde el nivel de la manifestación hasta el nivel narrativo más profundo. Nos ubicamos, de este modo, en el nivel de la función estética del discurso narrativo que nos permite observar la esfera de la producción de sentidos. Pues interesa el mundo representado (la ficción, lo ficcional; lo

¹⁹¹ Chatman. *Historia y discurso*, p. 43.

¹⁹² “He intentado demostrar el proceso por el cual se hace una lectura profunda de las características narrativas relevantes a través de un tipo de manifestación no verbal, en concreto la historia”. Cf. Chatman, op. cit., p. 42.



creado, imaginado), sobre el cual actuar realizando operaciones de descripción y análisis de las relaciones figurativas y temáticas, las mismas que construyen significados sociales, gracias a los contextos y las situaciones ideológicos, culturales y lingüísticos.

Este hecho permite, inversamente a la mayor parte de las lecturas tradicionales¹⁹³, transitar de la literatura a la sociedad, del texto a lo social. Desandar el camino de una crítica encandilada en la falacia referencial¹⁹⁴. Para lograr este propósito asumimos una condición de lectura de la narrativa: el discurso/historia como un sistema constituido por un conjunto de estructuras narrativas, a partir de las cuales se generan sentidos que permiten formalizar los modos culturales. Por otro lado, descodificar estas formas en su motivación socio-cultural implica asumirlos como símbolos. Esta situación conlleva la necesidad de investigar la relación de los signos y lo social. ¿Cómo operar esta propuesta? Para desarrollar esta lectura sobre la narrativa de Carlos Eduardo Zavaleta hemos recurrido a los préstamos teóricos: los conceptos sobre la estructura del discurso narrativo propuestos por Seymour Chatman¹⁹⁵. Así, por ejemplo, materializar la lectura del relato (o narración, comunicación literaria) sobre los niveles de la historia¹⁹⁶ (el qué) y el discurso¹⁹⁷ (el cómo); con la finalidad de analizar en el primero los sucesos¹⁹⁸ (acciones y acontecimientos) y los existentes (personajes y escenarios), en el nivel del discurso, la forma narrativa, la manifestación verbal. La lectura global,

¹⁹³ Entendemos por lectura tradicional a aquella que se queda en lo referencial, la constatación, en la manifestación, el nivel superficial.

¹⁹⁴ "En cada palabra de la lengua, el escritor encuentra las huellas de la historia y de la sociedad, las marcas de los usos sociales y, también, de los olvidos, el gasto por el uso y por el desuso". Cf. Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. *Literatura/sociedad*, p. 38.

¹⁹⁵ La propuesta de Chatman corresponde a la novela y el cine.

¹⁹⁶ Desde el punto de vista de los formalistas rusos, la historia no es sino el conjunto de los acontecimientos relatados; es decir, la fábula. Para Chatman, es "el qué de una narración que se relata", relato, el contenido, el plano del contenido. Viene a ser la sucesión de ciertos "sucesos que presuponen el conjunto total de todos los detalles concebibles [...] deducidos por un lector, y [expuestos] a posibilidades de interpretación distintas". p. 29. Objeto estético de la narración.

¹⁹⁷ El discurso, por su parte, es el cómo, la expresión, la forma, los medios a través de los cuales se comunica la historia. El plano de la expresión.

¹⁹⁸ "Los sucesos pueden ser lógicamente esenciales o no ('núcleos' frente a 'satélites'). Y además son *actos* o *acciones*, en los que un existente es el agente del suceso, o bien son *acontecimientos*, en los que el existente es el sujeto paciente." Cf. Chatman, op. cit., p. 33. "Los sucesos son acciones (actos) o bien acontecimientos. Ambos son cambios de estado. Una acción es un cambio de estado causado por un agente o alguien que afecta a un paciente", p. 46. "Los sucesos narrativos no sólo tienen una lógica de conexión, sino también una lógica de jerarquía: algunos son más importantes que otros [...] Según Barthes, cada uno de esos sucesos de gran importancia, que llamaré *núcleo* traduciendo su *noyau*, forma parte del código hermeneútico y hace avanzar la trama al plantear y resolver cuestiones. Los núcleos son momentos narrativos que dan origen a puntos críticos en la dirección que toman los sucesos [...] Los núcleos no pueden suprimirse sin destruir la lógica narrativa [...] Un suceso secundario de la trama, un *satélite*, no es crucial en este sentido", p. 56.



sistematizada y profunda nos permite penetrar hacia el mundo representado, operar de afuera hacia adentro, de las estructura superficiales hacia las profundas.

El lenguaje literario es la esencia del discurso, a través de él se construye un mundo representado, constituye la realidad verbal, el artefacto verbal, la naturaleza de la literatura. Nos permite decir, comunicar, cosas, también construir otras, por eso exige abordarlo no solamente en el nivel del qué dice sino en el del cómo lo dice; es decir, descodificar la historia y el discurso. Esta naturaleza del lenguaje produce la existencia de sentidos como tránsito de los niveles: la manifestación, realización y actualización. El sistema verbal, al respecto, es muy importante, porque nos permite ejercer el análisis y la investigación sobre el cómo funciona la intermediación. En gran manera, nos interesa la literariedad¹⁹⁹. En todo esto radica la diferencia entre la lectura global²⁰⁰ y tradicional, así se llega a la superación de la falacia: la lectura referencial.

Aunque cada cuento o relato de la vasta producción de Zavaleta conforma un único y singular texto narrativo, indudablemente, un sistema en sí mismo, una estructura cuyos elementos o partes han sido trabajados y relacionados con la misión y propósito artístico literarios de cumplir una función de conjunto, de totalidad. Hemos postulado la existencia de un texto global, es decir, arribar a la propuesta de que éste queda constituido por el conjunto de sus recurrencias y constantes. Hablemos de él a partir de un corpus conformado por dieciséis relatos.

Con este afán, nuestra labor se ha sentido obligada a cumplir el siguiente proceso: primero ha sido necesario e imprescindible el ejercicio de la lectura profunda y total de dos volúmenes de cuentos²⁰¹; segundo, se ha materializado la selección de los dieciséis cuentos;

¹⁹⁹ Concepto acuñado por Roman Jakobson.

²⁰⁰ La lectura global, según nuestra propuesta, tiene el sentido de operar sobre un conjunto seleccionado de relatos que ofrecen elementos constantes y recurrentes semejantes. Nos permite postular un texto global.

²⁰¹ La lectura global realizada corresponde a los dos volúmenes de cuentos, editados por Ricardo Angulo Basombrio, en 1997.



tercero, hemos elaborado un texto global, equivalente a un sistema ampliado; cuarto, hemos limitado la lectura al texto globalizado o sistematizado; es decir, del conjunto de textos seleccionados: “El peregrino” y “El ultraje” del volumen *La batalla*. De *Vestido de luto*: “Venganza de indios” y “Las dos cocineritas del rey”. “La camioneta de la alegría” y “Mi antigua sirvienta” de *Muchas caras del amor*. De *Niebla cerrada*: “Juana la campa te vengará” y “Cain y Abel”. De *Un día en muchas partes del mundo*: “De lejos con cuidado” y “El nuevo jefe”. Éstos pertenecen al primer volumen de los cuentos de Zavaleta. Del segundo hemos seleccionado: “Evelyn llamó de madrugada” y “El amo ante el abismo” (*La marca del tiempo*), “Un herido de guerra” y “La mujer del héroe” (*Un herido de guerra*), “La guerra del niño” y “Santiago el mayor” (*Unas cuantas ilusiones*), “El padre del tigre” y “Pobre, pero con camisa limpia” que pertenecen al volumen *El padre del tigre*.

Es necesario, oportuno y conveniente confirmar que han quedado al margen de la selección algunos cuentos, los cuales también ofrecen algunas semejanzas en las constantes y recurrencias; así por ejemplo, “Un figurilla”, “Los hijos de Eugenio”, “El muñeco”, “La boca del lobo”. ¿Por qué estos relatos han quedado fuera? Los tres primeros nos ofrecen la presencia de los padres, como elemento recurrente; pero no de los hermanos, tampoco de los sirvientes, los cuales sí son ofrecidos por los seleccionados. El cuatro no nos ofrece a los padres, el protagonista es Gumerinda, en calidad de sirvienta. Esta situación desigual en sus constantes y recurrencias no nos permite ejercer una lectura global.

A partir del ejercicio de la lectura profunda y global sobre el texto globalizado o sistema, analizamos e interpretamos un nuevo texto narrativo. En el nivel de la historia, los existentes²⁰² personajes nos permiten ensayar una posibilidad de clasificación general: los activos y los pasivos, los cuales se desarrollan en oposición, en medio de un ambiente lleno

²⁰² La historia, en calidad del plano del contenido del relato, tiene los llamados existentes. Cada existente tiene su propio tamaño, función, ubicación. Los existentes están constituidos por los personajes y los espacios. Por la relación de ambos.



de conflictos y antagonismo. Así aparecen, en el nivel de la manifestación, los urbanos y los rurales, las mujeres y los maridos, los padres y los hijos, los profesores y los alumnos, los amos y los sirvientes, los unos y los otros, los violentos y los pasivos, los culpables y los inocentes.

El universo narrativo zavaletiano nos hace observar que sus personajes urbanos y rurales forman una dicotomía interesante, se mueven en un ambiente lleno de adversidad, oposición, lucha, contradicciones, con el poder de los primeros ejercido sobre los segundos, quienes han llegado al territorio de los otros, con la finalidad de encontrar mejores condiciones de vida y terminan sometidos, en peor situación que la del origen.

En este par de necesarios e inevitables: las mujeres y los maridos, las primeras no siempre están casadas, conviven solamente, otras buscan, compran el matrimonio por salvar la reputación de la familia, la “gran familia” y el legítimo apellido de los descendientes, luego del nacimiento se violenta y rompe el contrato privado y secreto. No quedan al margen las **enfermas** por la edad avanzada y por los golpes de la vida, también por los del marido que actúa sin piedad; las **muertas** por la violencia, por la voluntad del marido; las **ausentes** porque les interesa otra cosa particular suya, ajena a los intereses de los demás; las **alienadas**, sometidas a la obligación de las circunstancias externas y tal vez innecesarias; las **violentas**, cargadas de pasión y violencia contra los hijos; las **temerosas**, no tienen interés, fuerza, voluntad ni poder para responder ante las fuerzas externas que las dejan enterradas en el anonimato; las **infieles**, éstas solamente buscan el placer carnal, sexual y afectivo cuya fuente no es encontrada en sus maridos; las **consentidoras**, generalmente tienden a sobreproteger a los hijos, enseñándoles así a vivir en el territorio la necesidad; las **viudas**, las cuales sufren sin clemencia alguna por la ausencia de sus maridos; las **defensoras** de los hijos, quienes cual león rugiente se enfrenta a todas las amenazas destinadas en contra de sus vástagos.



¿Qué lectura nos dejan las mujeres en la relación con sus maridos, las mujeres sobre el papel de los maridos? Los **violentos**, se mueven en dirección opuesta a los intereses de los hijos (el mayor de los casos) y los de sus mujeres; los **ultrajadores**, arremeten violentamente en contra de la mujer y de los hijos suyos; los **ausentes**, están muy lejos del control de los hijos, de la atención y necesidad de la mujer; los **muertos**, cuya consecuencia ha sido terrible e insostenible para los suyos, especialmente en el sector económico; los **negligentes**, quienes no prestan la atención debida a las necesidades de los hijos, menos a las de la mujer; los **derrotados**, particularmente en relación con la voluntad de los hijos que terminan en caminos opuestos a los del padre; los **burlados**, desafortunadamente engañados por el otro y su propia mujer; los **justicieros**, quienes se hacen responsables frente a la sociedad y la exigencia de la misma en el sentido de servirla con los hijos leales, trabajadores, honrados, justos, están consagrados y empeñados la práctica de la justicia social.

Los padres y los hijos. Padres ¿para qué? Hijos ¿para qué? ¿Quiénes son más y quiénes menos? ¿Para dialogar, gozar la posibilidad de realización, respetarse mutuamente, defender a los débiles? ¿Para el conjunto o la división de célula familiar? Ni él ni ella han escapado, algunos son legítimos, otros ilegítimos; ha rodado por el territorio con los palos y pedradas de la violencia, las acciones llenas de ultraje, rencillas, peleas, abusos, castigos verbales y físicos; han nacido predestinados para cumplir la consigna: favorecer a los mayores y marginar a los menores; para arbitrar parcializados las riñas, los conflictos, los pleitos; listos para someter a castigos sin piedad a los suyos; la persecución desencadenada es insoportable; sin embargo, también quedan bastante pocos quienes se interesan por el bienestar de sus hijos, por el cuidado de los mismos, en forma particular cuando los peligros se han incrementado; no quedan lejanos los que se esfuerzan por ejercer la influencia de justicia, por extender el radio de acción de la honradez y la justicia.



Los existentes hijos, por su parte, se desarrollan bajo la protección, el abrigo y la sombra de los padres; desgraciadamente están metidos en el camino amplio, turbulento y espinoso de la violencia, no huyen del mismo, se ha hospedado en él; lo han heredado de los más cercanos; el ultraje queda a flor de labios, están al lado de la madre y en oposición del padre, la defienden ardorosamente, no les importa los sufrimientos, tampoco los golpes; son capaces incluso de ofrendar sus vidas. La presencia de los justicieros no se hace esperar. Hay niños, adolescentes y adultos, hombres y mujeres.

En conclusión, los hijos son varones y mujeres, por el **sexo**; por la **edad**, mayores y menores, niños, adolescentes y jóvenes; de conformidad con el **estado civil**: casados y solteros; por la **cultura**, cultos e ignorantes; en el lado del **estudio**: estudiantes y no estudiantes, estudiantes esforzados unos y otros descuidados; por las **acciones**, violentos y pasivos; según la condición de **trabajo**: trabajadores y ociosos; de conformidad con la **justicia**, los defensores de la misma, los constitucionales y los inconstitucionales; por la **culpabilidad**, culpables e inocentes; por el **matrimonio**: legítimos e ilegítimos; por la **desaparición de los padres**: huérfanos. Los desplazados, por el **poder paternal**. Los padres y los hijos han tejido una relación llena de una atmósfera pesada, asfixiante, violenta, plena de agresividad, insoportable, muy poco llevadera, sin los regalos para papá, sin “una flor para ti, mamá”.

¿Y entre los hermanos? Las acciones y el protagonismo de ellos, los empujan hacia los territorios de violencia, ultrajes, competencias desleales, rivalidad, peleas sin fronteras, donde se encuentra los mayores y los menores, cada cual defendiendo sus propios intereses. Las hermanas y los hermanos han quedado sin mayor recuerdo al parecer; el número de los mismos se mueve entre el uno y el cuatro, los hermanastros no están ausentes, tampoco los muertos, los huérfanos, los abandonados; los estudiantes efectivos y los descuidados, los trabajadores



y los indiferentes;

¿Qué decir de los profesores y de los alumnos? Los relatos zavaletianos no son mezquinos en este sentido; los existentes profesores y alumnos son abundantes en la narrativa de Carlos Eduardo; sin embargo, en los cuentos²⁰³ seleccionados solamente son referidos, no representados. El narrador y los personajes sólo narran, comentan los quehaceres escolares, universitarios. A pesar de no constituir parte de nuestro texto global, los relatos que nos ofrecen a los profesores y alumnos en la calidad de protagonistas son: “¡Esa india..!” , “Vestido de luto”, “El Cristo Villenas”, entre otros. En estos relatos, la agresividad de los profesores es terrible, insoportable, sin piedad; la violencia es la atmósfera y el universo.

Para los amos y los sirvientes también existe un espacio, aunque corto y borroso en algunos textos; en otros, las acciones son antagónicas. Los sirvientes en su generalidad constituyen personajes decorativos. No obstante, Juana la campa es protagonista, por ejemplo. Su protagonismo queda ampliamente narrado. Se ha enfrentado a la adversidad superando la cruda realidad de sus padres, a los abusos y prepotencias de los amos, las amas en particular; a la ignorancia y falta de educación, valientemente defiende a los homólogos suyos. Las mujeres y los hombres no están ausentes del servicio. La edad responde a jóvenes y adultos, condenados a permanecer ocupados en los quehaceres domésticos de la casa; sometidos a los padres y los hijos, convertidos en patrones desleales, duros, crueles, incluso limitan y prohíben la comida.

Una variante de los sirvientes queda representada en los indios, a diferencia de la narrativa indigenista, son personajes decorativos, individualizados, no colectivos, además escasos; su número, bastante reducido; cumplen el papel de sirvientes. En la narrativa de Arguedas y Alegría resalta los colectivos protagonistas; en la de Zavaleta muy poco²⁰⁴, los

²⁰³ Los relatos que refieren la presencia de profesores y alumnos: “El peregrino”, “Las dos cocineritas del rey”, entre otros.

²⁰⁴ El único relato de todos los seleccionados que nos ofrece a los indios en un conjunto reducido, con sombras de colectividad: “De lejos con cuidado”.



protagonistas y los dinámicos: Juana la campá, Patucho, Zenón, Pío. La primera y los dos últimos han evolucionado, han cambiado de condición, posición social, a costa de luchas y sacrificios, gracias a los esfuerzos de sí mismos. Patucho, por su parte, se defiende, se hace justicia, pero queda siempre en él mismo. Ya no están al servicio de los hacendados sino dependen de los favores de los dueños de casa donde viven merced a la voluntad de los demás. Algunas sirvientes se pierden en el anonimato, carecen de nombre, por ninguna parte se los halla nombrados, salvo en las actividades del servicio.

Los unos y los otros, los violentos y los pasivos, los culpables y los inocentes, los analizaremos más adelante.

Los personajes²⁰⁵ –según nuestro texto y en la mayoría de los casos– terminan en la nada, aparecen y desaparecen del escenario casi al mismo tiempo, parecen relámpagos, quedan en los mismos, así como llegaron, no evolucionan; son gaseosos, se evaporan en la nada y en un abrir y cerrar de ojos, no se sabe el paradero final de los mismos, no existen objetivos y metas en el camino de estos personajes; si los existen han sido fabricados por otros hacia los cuales son empujados por la voluntad de los demás. Así, por ejemplo, David, Ismael, Santiago y sus hermanos, Pepe el hermano de Leo, Maruja, Moisés, Felipe y sus hermanas. Sin embargo, hay quienes han evolucionado, sin llegar a la plenitud de su desarrollo: Leo²⁰⁶ (en calidad de hermano y tío), Julio²⁰⁷ (como hermano, estudiante, marido), Manuela (hija,

²⁰⁵ El personaje es un existente narrativo, creado, imaginado por el autor, presenta rasgos singulares, constituye símbolos sociales, culturales, psicológicos. “Si la acción es significativa para la trama, al agente o paciente se le llama personaje. Por tanto, el personaje es el sujeto narrativo”. Chatman, op. cit. p. p. 46 y 47. “En la actualidad, el concepto de ‘rasgo’ es casi lo único que tenemos para la discusión del personaje. Sin embargo, se debe insistir que es una convención (y no una inevitabilidad) el transferirlo a los seres ficticios. La teoría necesita permanecer abierta a otras posibilidades que podrían ajustarse mejor a los requisitos de la construcción narrativa”, p. 116. “Otra limitación del personaje se deriva de la confusión entre la historia y la manifestación verbal del discurso”, p. 125. “Una teoría del personaje viable debería conservarse abierta y tratar a los personajes como seres autónomos y no como simples funciones de la trama [...] implica que sus personalidades son abiertas, sujetas a nuevas especulaciones y enriquecimiento, visiones y revisiones [...]. se enriquece con la experiencia de la vida y del arte y no por medio de locas ilusiones” p. 128.

²⁰⁶ Leo aparece en el relato como niño y estudiante, luego se convierte en la cocinerita, termina en calidad de hijo, hermano y tío soportando, de algún modo, los problemas económicos de la familia. Cf. “Las dos cocineritas del rey”.

²⁰⁷ Julio es un personaje dinámico de “Mi antigua sirvienta”, el narrador homodiegético. Ha cambiado de condición social a Manuela, de sirvienta a mujer y esposa, la redimió. Ha transitado por la experiencia de hijo, hermano, esposo y padre, cuyas bondades humanas marcan una distinguida singularidad.



sirvienta, madre y esposa), Juana²⁰⁸ la campa (niña, adolescente, sirvienta, analfabeta primero, y luego aprende a leer).

Los escenarios²⁰⁹ referidos son bastante familiares, por su puesto recurrentes, constantes; se han constituido en una verdadera constante narrativa: la casa y el patio; por otro, el comedor, la cocina, el dormitorio, el mercado, la calle, la hacienda, la escuela, el colegio, entre otros. Nos planteamos algunas preguntas al respecto. ¿Por qué estos escenarios? ¿Cuáles son las acciones que se desarrollan en estos existentes? ¿Cómo se presentan las mismas? Por su puesto existen otros, menos familiares, más lejanos a la experiencia de la generalidad; sin embargo, estas pequeñas estructuras narrativas controladas por el tiempo dan testimonio del origen de todas las bondades y desgracias de la sociedad; tienen el sentido de fuente, origen. Las acciones felices, agradables, placenteras, honestas, equitativas, por ningún lado se las encuentra. En cambio, las violentas, agresivas, conflictivas sí, por doquier, con sus pares bastante desiguales. En la casa (espacio narrativo y simbólico) se encuentran los padres, los hijos, las nueras, los yernos, los pretendientes, los sirvientes; cuyas relaciones están rodeadas por una atmósfera de conflicto, de desacuerdos, agresividad.

Al realizar el análisis del discurso –es decir, la expresión del relato– precisamos que, en el nivel del discurso, tenemos dos narradores: homodiegético²¹⁰ y heterodiegético²¹¹; el primero funge de personaje, participa en la historia, queda su actuación; en cambio, el segundo solamente narra, no interviene en la historia. Así, por ejemplo, en “De lejos con cuidado”, Julio es el narrador homodiegético, narra en primera persona del singular. Hay otro relato de narrativa singular: “El nuevo jefe”, ofrece cuatro capítulos, como la estructura de una novela,

²⁰⁸ Cf. el relato “Juana la campa te vengará”. Juana es tipo que lucha y se defiende de las injusticias.

²⁰⁹ Los escenarios, así como los personajes, forman parte de los existentes narrativos. Constituyen los espacios donde actúan los personajes. “El escenario ‘hace resaltar al personaje’ en el sentido figurativo normal de la expresión; es el lugar y colección de objetos ‘frente a los cuales’ van apareciendo adecuadamente sus acciones y pasiones”. Cf. Chatman, *Historia y discurso*, p. 148.

²¹⁰ El narrador homodiegético es el personaje que además de narrar los sucesos de la historia, forma parte o interviene en la misma.

²¹¹ El narrador heterodiegético, por su parte, solamente narra la historia, no interviene en ella.



en dada uno de ellos el narrador es diferente y homodiegético, el señor Vidal es el narrador en el primero, en el segundo Gonzalo, en el tercero Fernando y en el cuarto Lucila.

El narrador heterodiegético llega, por ejemplo, en “El peregrino”, “El ultraje”, “Venganza de indios” y “La mujer del héroe”. En ellos, el narrador no participa en la historia, no es protagonista. Narra en la tercera persona.

Los relatos tienen narratorio representado, narratorio personaje, quien escucha el relato, la evidencia de esto queda en “Venganza de indios”, en las voces de Herminio y el niño Alejo. Es decir, este relato es intradiegético. Hay también relatos extradiegéticos, en los que el narratorio no está representado, es decir no es personaje: “El peregrino”.

Carlos Eduardo Zavaleta ha utilizado –con mucha precisión, acierto y anticipación a los narradores peruanos y de su generación– las técnicas narrativas del monólogo, en calidad de diálogo interiorizado, haciendo uso del lenguaje interior, el yo locutor y el yo receptor; el monólogo interior, como flujo de conciencia joyciano, forma de auto análisis del personaje; el soliloquio en calidad de técnica y proceso para ingresar en el mundo psíquico del personaje.

La expiación de la culpa: una válvula de escape para los existentes zavaletianos

La narrativa de Carlos Eduardo Zavaleta se halla en una etapa de transición entre el indigenismo y la modernidad. El indigenismo que constituye un conjunto interesado en la movilidad social, presentando una estructura narrativa cerrada, a diferencia de la novela urbana cuyas estructuras son abiertas a otras posibilidades. Narrativiza la crisis social y económica, cuyos personajes se mueven en un ambiente donde faltan las posibilidades de desarrollo; en otros casos, ofrecen la ambición de continuidad. Moderniza el relato, con las técnicas narrativas asimiladas de los maestros universales: Joyce, Flaubert.

Hemos afirmado anteriormente que los dieciséis relatos, en el contexto de nuestro trabajo, constituyen un nuevo texto, el texto globalizado, con la equivalencia de otro, mejor



dicho un nuevo sistema narrativo, cuya situación entonces nos obliga observar y analizar a los personajes, los escenarios, las acciones que conforman el universo narrativo zavaletiano. Este ejercicio se ha concluido, ahora nos preguntamos: ¿qué son los existentes personajes y escenarios?, ¿cuáles son los sentidos narrativos producidos, qué significan? La primera respuesta que ensayamos es que los existentes –en su forma de personajes y escenarios– son símbolos que producen sentidos diversos, así, por ejemplo, fluye la expiación de la culpa. Los mensajes lingüísticos, sociales, culturales no están ausentes, especialmente teniendo en cuenta la filosofía de Carlos Eduardo.

En esta parte interesa, en gran manera, la *expiación de la culpa*. Para desarrollar la expiación de la culpa, primero conviene delimitar el sentido de expiación a padecer las consecuencias de los desaciertos o de las malas acciones de los personajes de la narrativa zavaletiana. En segundo lugar, la culpa es entendida como la falta de mayor o menor gravedad, cometida voluntariamente y con conocimiento por los existentes personajes de la narrativa de Carlos Eduardo.

¿Qué existentes han experimentado sentimientos de culpa? ¿Cómo se procesa la expiación de la culpa en la narrativa objeto de nuestro análisis? El hombre²¹² y la mujer²¹³, los mayores²¹⁴ y los menores²¹⁵, quienes conviven en un mundo extremadamente lleno de violaciones, violencias, ultrajes. El “hombre padre” ha fallado gravemente: ha quedado el hijo herido, castigado, lastimado, resentido, sometido. Por su parte, el “hombre marido” ha pecado contra la suya y dónde queda esa culpa, ¿en la conciencia? No escapa el “hombre hijo”, tampoco el “hombre maestro”, más allá el “hombre hacendado”, ¿acaso no la autoridad?

²¹² El hombre es considerado como sentido simbólico de padre. En otras palabra, padre es símbolo de hombre.

²¹³ La mujer, por su parte, corresponde al sentido de madre. Es decir, ésta signo de aquélla.

²¹⁴ Los “hermanos mayores” vienen a ser el signo de mayores, superiores, primeros. O sea, éstos son significado, su contenido de aquél.

²¹⁵ Los menores son los opuestos a los mayores. Dicho de otro modo, los últimos, los peores, inferiores, desprotegidos, abandonados, marginados.



¿Y la mujer? Desafortunadamente también en todas sus medidas y manifestaciones. La mujer es la conclusión de madre e hija, blanca y negra, pobre y rica, buena y mala, casada y soltera. La mujer aún es juzgada por su conciencia, debido a la existencia de errores, omisiones, ofensas, etc.

Hay grupos y jerarquías sociales. Los mayores y los menores, los superiores y los inferiores, los fuertes y los débiles, los sabios y los ignorantes, los jefes y los subordinados ¿no han fallado alguna vez? ¿Cada vez que fallan experimentan algún remordimiento de conciencia?

Es interesante observar cómo los existentes expían sus culpas, describir el procedimiento seguido para la expiación de la culpa de los existentes personajes. No existe culpa, si no hay remordimiento de conciencia, si la ley, la norma, los reglamentos, la constitución, la convencionalidad no señala el error, el pecado, la falta, si la conciencia no se acomoda, no ha sido educada según la normatividad. Comprende la narrativa de Zavaleta, algunos personajes expían su culpa **guardando silencio**, el cual queda acompañado de la soledad, sin articular palabra alguna, sin confesar su desacierto, su culpa, su pecado. Creen que el silencio cura, extirpa todos los males, así purgan su culpabilidad, no le cuente a nadie, ni a los cercanos ni a los lejanos. El silencio les margina, les aparta de los demás, se quedan solos, absolutamente solos. Para ellos la soledad y el silencio son el purgatorio, la “felicidad”.

La **justificación** constituye otra forma o procedimiento de expiación. ¿Cómo? El personaje ha cometido algún error, pecado. Lo primero que hace es luchar consigo mismo, con la finalidad de convencerse que lo que ha hecho no es ni error ni pecado; segundo, si lo es, había una razón poderosa, externa, ajena a su propia voluntad, la causa no descansa en él, los demás lo han provocado, los otros son los verdaderos culpables; él solamente respondió, actuó provocado y motivado, se defendió, no había otra salida.



No queda al margen el **olvido**. ¿Hacia dónde el olvido empuja al hombre? Hacia la pérdida de la memoria. Para quienes han agredido, ultrajado, deshonrados, no les queda más que el camino del olvido, arrancar de la memoria estas cosas que hieren, sangran y lastiman la conciencia de los “pecadores”. El olvido es una forma de escape. Por otro lado, la **pérdida de sensibilidad** se convierte en otra forma de expiación; la persistencia, la perseverancia en el error, la constancia en los desaciertos, las malas acciones, generan la rutina, la monotonía, las cuales a la postre dejan al hombre y la mujer en el terreno de la dureza, sin remordimiento de conciencia, con la conciencia encallecida; es decir, han perdido la sensibilidad y la conciencia de culpabilidad, así padecen las consecuencias de los errores suyos. Se ha dicho que la revolución genera revolución; las guerras, más guerras. El universo narrativo queda consumado en la **violencia**; ésta no solamente es un tema, un signo, un símbolo sino un procedimiento de la expiación de la culpa, de sí misma. La violencia de cada minuto se amplía en la de todos los días y así sucesivamente, crece de intensidad, de tal manera que los violentos anohecen y amanecen más violentos; el violento cada día incrementa la violencia en su propio mundo hasta el límite de eliminarse a sí mismo y a los demás.

La **persecución** también se hace llamar forma de expiación. La conciencia del delito, del pecado, del error, se ampara y se alimenta en la persecución contra los más débiles, hasta eliminarlos, desterrarlos, expulsarlos de su territorio. De este modo, la persecución se complace, se nutre por ella misma, cuando llega con el afán de hacer huir a quienes interrumpen el logro de sus metas y objetivos. Los **castigos** no quedan atrás; los hombre, las mujeres que castigan constantemente, no solamente los engendran sino que los alumbran, no lo abortan; se hacen el pan de cada día, llegan el momento cuando piensan que han nacido para cumplir tal sentencia. La **continuidad**, no queda otra salida que continuar en lo mismo, el caso está perdido, no quedan alternativas, el sentido de continuidad parece predestinación, el



nacimiento para los errores y los desaciertos.

El **perdón** es un gran valor, ¿dónde y cómo queda? ¿Entre quienes? Son muy pocos lo existentes que practican el perdón, casi nadie lo solicita, varios lo hacen con hechos, ninguno con palabras, a pesar de que éstas son una excelente terapia y expiación, por la soberbia, el orgullo, la envidia; algunos solicitan perdón con el olvido que viene como consecuencia de los años.

La imposición del Otro en las dicotomías y tricotomías narrativas

La narrativa de Carlos Eduardo nos ofrece la posibilidad de conjunto enmarcada en una doble y adversa actividad: estática y dinámica que anticipan el cambio. Para ampliar nuestra visión referida al Otro, dialogamos, nos interrogamos. ¿Quién es el Otro? ¿Quién no lo es? El Otro nos obliga pensar necesariamente en un sujeto no definido, vago, impreciso, ambiguo; la imprecisión, la vaguedad y la ambigüedad –trabajadas intencionalmente, como parte de todo un proyecto narrativo– contribuyen al enriquecimiento semántico, narrativo, artístico y literario del texto. Ocupa un espacio en el tiempo: tiene una naturaleza material, física, corpórea; ofrece una referencia semántica de inmovilidad, movimiento; el Otro tiene la potestad de quedarse, ir, venir; quedarse o cambiar de espacio, desplazarse; se presenta en la condición de vivo, muerto, enfermo. Genera la existencia, la presencia de tres: sujeto, objeto, espacio. Viene a ser el sustituto, en una relación de dos, también en aquella donde se encuentran tres.

El Otro tiene el sentido de sujeto (persona), objeto y espacio. Todos con carácter de superioridad, fuerza, poder. El sujeto equivale a la persona quien a veces se queda, otras se va o viene definitivamente para quedarse en vez del sustituido²¹⁶. Sucede lo mismo con el objeto, entendido como sustituto; respecto del espacio no es sino el que reemplaza. El Otro en relación

²¹⁶ Cuando el Otro es un sujeto, una persona, la relación se desarrolla entre dos, a veces entre tres, dando lugar a la llamada dicotomía y tricotomía, respectivamente, si son dos y tres. Tiene sentido de segundo y tercero.



con el Objeto y el Espacio nos permite desarrollar solamente la dicotomía.

Las dicotomías en los existentes personajes

Entonces, ¿quién es el Otro en la narrativa de Zavaleta? ¿Qué sentidos nos ofrece? ¿Cuál es la relación que mantiene con los existentes narrativos del citado autor? ¿En las dicotomías padre y madre, padres e hijos, hermano y hermana, quién constituye el Otro? ¿Quién impone, domina, gobierna, somete, abusa, obliga? El varón, el “macho”, el hombre queda por encima de la mujer. El Otro, a la luz de los existentes personajes de los relatos, equivale a padre, por ejemplo: Ferro, quien reúne estas características, pues se las percibe en la relación que desarrollan uno y otra, los protagonistas son dos: Ferro y Chela²¹⁷, padre y madre, esposo y esposa; sucede una situación semejante entre Pino y Mariana²¹⁸, quien ha quedado en enferma, sumamente delicada de salud, debido a los constantes abusos y los ultrajes desperdigados de Pino. ¿Dónde y cómo quedan el padre y la madre de Julio²¹⁹ y sus tres hermanos, el marido²²⁰ de Lidia? El padre de Julio (el Otro) se ha ido de la casa, regresa solamente cuando tiene necesidad de la otra mujer, se ha impuesto, domina y condiciona a su mujer, debido al poder económico que ostenta. Por el lado del marido de Lidia, éste se manifiesta completamente violento, dominante, no inspira confianza y seguridad, su mujer ha dispuesto perderlo.

En la dicotomía padres e hijos, ¿qué mensajes narrativos encontramos? Los padres se han convertido en el Otro, se imponen a los hijos, los obligan, los someten, los han inutilizado, los ubican en medio de imposibilidades, los desplazan, los expulsan, los sustituyen. Así se presentan los padres de David, en “El peregrino”; la madre del niño Alejo, personaje de

²¹⁷ Cf. “Las dos cocineritas del rey”. Ferro y Chela son los personajes de este cuento, han vivido la experiencia de enamorados, después de esposos y finalmente de divorciados.

²¹⁸ Pino y Mariana son los personajes de “El ultraje”. Ella es víctima del Otro, ha sido eliminada.

²¹⁹ Veamos “Mi antigua sirvienta”.

²²⁰ Personaje de “La guerra del niño”.



“Venganza de indios”; la madre de Leo, en “Las dos cocineritas del rey”; Elisa la madre de Maruja (consúltese: “La camioneta de la alegría”); los padres de Julio, también los de Juana la campa, incluso los de Gabriel conservan la misma imagen, según la lectura profunda de “Mi antigua sirvienta”, “Juana la campa te vengará” y “Caín y Abel”, respectivamente; el marido de Lidia sigue el mismo camino, obsérvese “La guerra del niño”; la conducta de Remigio Llanos –padre de Narciso, en “Pobre, pero con camisa limpia” –tiene la misma manifestación de los otros existentes. Al comparar con los personajes anteriores se observa una tremenda diferencia, el testimonio lo ofrece el “El ultraje”; en este texto, el padre ha quedado desplazado por los hijos; éstos son el Otro.

¿Qué significa el Otro en el contexto de los existentes hermanos? Los mayores se refugian en el poder de los padres, han hecho con ellos una sociedad; el segundo aparece siempre desplazado, expulsado, desterrado, obligado a ir, salir y dejar. Los hermanos mayores triunfan al final, gracias al poder, apoyo y la protección de los padres. En este sentido, Ismael, Pepe, Felipe, Joaquín, David²²¹, por ejemplo, más que personajes propiamente dichos quedan en el nivel de signos y símbolos que significan el Otro, y éste traducido como el hermano mayor.

¿Los amos y los sirvientes tienen parte en esta fiesta? Por su puesto. La ama vive dominando el ambiente de “La camioneta de la alegría”, la primera y la segunda se llaman respectivamente: Elisa y Maruja. Maruja es la sirvienta y la ama, la madre de Julio, tampoco falta la sirvienta sin nombre, la cual significa un existente decorativo y sometido en “Mi antigua sirvienta”. Juana la campa ha experimentado la tremenda angustia a la cual la sometieron varias amas suyas; en esta suma de amas y sirvientas quedan la madre de Sonia y la sirvienta, la muchacha india²²². ¿Acaso no queda también el hombre amo navegando en el

²²¹ El personaje de “Evelyn llamó de madrugada”, no David hermano de Pablo en “La mujer del héroe”.

²²² Es personaje de “Mi antigua sirvienta”.



escenario narrativo? Juana la sirvienta le sirve la comida al padre de Maruja; el amo le enseña a leer a Juana²²³ la campa, Simona²²⁴ es la sirvienta del señor Cáceres.

También ha sido narrativizada la relación dicotómica del hacendado e indio, dueño e inquilino, pensionista y pensionado, autoridad y gobernado, estado y pueblo, jubilado y no jubilado, joven y adulto; en verdad revelan un conjunto de dicotomías bastante antagónicas. En esta relación dicotómica, los primeros tienen el nombre del Otro, se imponen y desplazan a los segundos: pues tienen y gozan el poder. Los existentes –por un lado el hacendado y por el otro el indio– se movilizan en el escenario que nos ofrece “De lejos con cuidado”; los relatos –“El nuevo jefe”, “Santiago el mayor”, “El padre del tigre”, “Pobre, pero con camisa limpia” –también hablan de las otras dicotomías antes referidas.

Las tricotomías en los existentes personajes

Donde hay dos no hay tres, así juegan algunos niños. Los adultos ya no lo juegan. Es inevitable en algunos casos la presencia del tercero, incluso de la tercera. El tercero tiene un nombre: el Otro; la tercera, la Otra. Es decir, el hombre y la mujer, respectivamente, interesados en reemplazar, sustituir, empujar, desaparecer a su par opuesto, convertido en su adversario, su enemigo. En “El ultraje”²²⁵ se encuentra el testimonio de la Otra, también “Las dos cocineritas del rey”²²⁶, no se queda al margen “Evelyn llamó de madrugada”²²⁷. La otra mujer ha alimentado la experiencia de los existentes personajes: Pino, Ferro y David. La Otra ha terminado la “vida” de la esposa, la enamorada, tiene sentido de querida, amante.

La historia da fe: siempre ha existido el Otro. De todos los relatos que hemos

²²³ En el relato “Juana la campa te vengará”, el último de los amos le da libertad, le enseña a leer; en este discurso el amo es el Otro: humano, cuida la justicia de los pobres.

²²⁴ Simona es la criada del señor Cáceres, quien practica la justicia social, defiende a los indios. Goza de un trato humano. Cf. el cuento “De lejos con cuidado”.

²²⁵ La Otra es la segunda mujer de Pino, la sustituta de Mariana quien queda sometida a la suerte y la violencia del marido.

²²⁶ En este relato, la Otra es la mujer de Ferro, no la esposa: Chela.

²²⁷ Por su parte, este cuento nos ofrece a la Otra con el nombre de Evelyn, quien sustituyó a Sonia, es la cuñada de David.



seleccionado y leído, cinco salen a nuestro encuentro con el Otro: “La camioneta de la alegría”, “Mi antigua sirvienta”, “Juana la campa te vengará”, “Evelyn llamó de madrugada”, “La mujer del héroe”. En el primero, se llama Moisés, quien sustituye y reemplaza ocasionalmente al esposo de Elisa, intenta imponerse sin lograrlo, a pesar de las condiciones favorables que quedan determinadas por el descuido y la frialdad del marido, las características del Otro pertenecen al complejo e inestable mundo de un joven.

El segundo, por su parte, da cuenta del Otro, a diferencia del primero, está en casa, dentro de la misma familia, es el hermano, se disputan la sirvienta; el Otro que pierde se llama Felipe, en cambio resulta victorioso Julio, se ha quedado con el premio: Manuela, convertida después en la esposa. En “Juana la campa te vengará”, el Otro viene de afuera, ha sido hallado en la calle, específicamente en el cine; finalmente también pierde. El cuarto narrativiza las acciones del Otro, quien está adentro, aun vive en el mismo espacio: la casa, es el hermano menor, a diferencia del Otro que nos presenta el segundo relato, el sustituto de David, quien huye de su responsabilidad viajando a los Estados Unidos, Eduardo se queda con ella, al inicio obligado, después lleno de placer; en este cuento el Otro triunfa, se queda con Sonia. En el quinto, se halla un niño; ella ha enviudado, es la mujer de un héroe; el Otro abraza la ilusión de un niño, quien se sueña hombre, al lado de una mujer, observándola, protegiéndola, acompañándola, tal vez acariciándola, ojalá tendidos en el calor de dos cuerpos que se abrigan recíprocamente.

Las dicotomías en los existentes escenarios

Los escenarios de la narrativa de Carlos Eduardo constituyen también el destino de verdaderas dicotomías, pares antagónicos: los personajes siempre pugnan por la supervivencia; en ciertos casos éstos se han polarizado. Los escenarios se han personificado. La ciudad se impone al campo; la costa rechaza a la sierra, Lima atropella a las provincias; Miraflores, por



su lado, se aparta y se aleja definitivamente de los otros distritos limeños; el extranjero tiene mayor preferencia que el Perú; los Estados Unidos se imponen a América y al Perú. Esta dicotomía espacial nos permite observar el fenómeno de la migración, de los desplazamientos sociales cuyos protagonistas buscan mejores condiciones de vida. En conclusión, el Otro es la ciudad, la costa, Lima, Miraflores, Estados Unidos.





CONCLUSIONES

En torno de la contribución narrativa de Carlos Eduardo Zavaleta

Nuestro autor, Carlos Eduardo Zavaleta, es un escritor generacional muy importante, sobre todo fundamental, no solamente ha ocupado sino ha creado y desarrollado un espacio preponderante y singular en la narrativa peruana, la prueba de ello constituyen la novela y el cuento suyos, los dos géneros literarios más representativos de toda su producción.

Desde su arribo a la literatura (1948) hasta hoy continúa vigente, tremendamente dinámico, empeñado y muy entusiasmado por contribuir en forma decisiva a los nuevos causes de la narrativa. Con el nacimiento de su novela *El cínico* se inserta por primera vez y definitivamente en el proceso de la narrativa peruana, alternando –en una sana competencia, esperada, inevitable, limpia, honesta, placentera y totalmente valedera, y por qué no justiciera para el desarrollo de la literatura– con sus antecesores²²⁸ y sus compañeros de generación; su feliz e inesperada aparición en la narrativa es un hito bastante singular, un límite, una etapa de transición entre la continuidad de la literatura tradicional y la modernidad; introdujo –por primera vez, no todas, solamente algunas, pero con la academia de su pluma y con evidente propósito innovador– las nuevas y modernas técnicas narrativas: los monólogos interiores, diálogos, narraciones de acontecimientos, descripciones de lugares, el psicologismo de sus personajes, a la imagen y semejanza de la escuela de los maestros de la literatura universal: Joyce, Faulkner, Dos Passos, entre otros.

No queda duda, ha sido el primer cultor e introductor de monólogo narrativo en el proceso de la literatura peruana. Al respecto, las apreciaciones son unánimes, todos los

²²⁸ Particularmente nos referimos a los novelistas indigenistas: Ciro Alegría Bazán y a José María Arguedas, de cuyas canteras procede nuestro narrador.



críticos, los narradores, el mismo Mario Vargas Llosa lo reconoce aunque solamente en parte, con ciertos titubeos y mezquindad. Esta contribución novedosa para la narrativa peruana nos revela en forma infalible que Carlos Eduardo estuvo permanentemente en sintonía de la cultura literaria y narrativa universales, cuya correspondencia obedece a su gesto y vocación imperecederos de un hombre cultivador de brillantes letras. Clara prueba, en definitiva, también viene a ser su especial dedicación a las literaturas norteamericana e inglesa contemporáneas, en otro testimonio evidente se ha convertido su tesis doctoral realizada sobre William Faulkner, tampoco quedan al margen sus ensayos realizados sobre el universal James Joyce. El mismo Zavaleta lo reconoce:

“Mi generación, la de los años cincuenta (que se nutrió del breve intervalo democrático de 1945-1948 y que sufrió casi en seguida el oscurantismo), fue alerta y despierta. Por respirar ese aire, yo abandoné los estudios de medicina y pasé al reconfortante Patio de Letras, de San Marcos, llevado, además, por las lecturas de hombres que justamente habían abandonado la medicina para convertirse en escritores: James Joyce, Somerset Maugham, Axel Munthe. Tras ellos venían los rebeldes: D.H. Lawrence, William Faulkner, Ernest Hemingway o Jean Paul Sartre. Luego supe que Joyce había sido seriamente aquilatado desde los años veinte en el Perú, si bien por poquisimos autores, y que curiosamente un peruano, Víctor Lloná, había ayudado a corregir las pruebas de imprenta de la primera edición de *Ulises* e inclusive en la traducción al francés. [...] Por mi parte, desde 1948 empecé a aplicar algunos hallazgos estilísticos de Joyce en la narración [...] Tocante a Faulkner, la relación es más reciente y se reduce a algunos ensayos o parte de ensayos de Augusto Tamayo Vargas, Jorge Guillermo Llosa, Tomás Escajadillo y Mario Vargas Llosa. Finalmente, quien esto escribe ha publicado un libro y numerosos ensayos, permaneciendo hasta hoy inédita una tesis universitaria de 1952”.²²⁹

Carlos Eduardo Zavaleta ha gozado el fácil acceso a las informaciones artísticas y literarias universales, felizmente por méritos propios, gracias al oportuno conocimiento y su matrimonio precoz con la lengua inglesa, la aprendió muy bien desde su niñez. Ha cultivado y sostenido un contacto directo con dos grandes, universales y exigentes culturas europeas: la española de un lado y la inglesa de otro, de cuyas manifestaciones culturales, artísticas, literarias, sociales –de hecho universales y preponderantes– se ha nutrido inevitable, cuantiosa

²²⁹ Carlos Eduardo Zavaleta. *Estudios sobre Joyce & Faulkner*, p.p. 11 y 12.



y oportunamente el constante ejercicio literario de Carlos Eduardo, mérito uno. Mérito dos, Zavaleta procede del medio andino cuyo patrimonio socio económico y cultural –a más de vasto, complejo e ignorado por un amplio sector social– es poderosa y cuantiosamente rico, habla a menudo de la pluralidad: lingüística, social, educativa, psicológica, económica, etc.

La experiencia vital suya, el contacto con la mayor diversidad y pluralidad de escenarios, medios, ambientes, patrones culturales de Lima y las variadas regiones del país, no escapan al complejo, vasto y todavía desconocido universo de su excelente narrativa. Creemos que un aporte valioso de Zavaleta produce –a partir de esta operación cultural, social, literaria y artística– el encuentro con la pluralidad, la creación de un nuevo universo literario cuya misión asumida no equivale solamente materializar la interpretación de la realidad peruana y su proceso histórico literario, sino también modificar el proceso existente a través de su excelente, ambigua y novedosa propuesta narrativa.

La narrativa de Carlos Eduardo llega unida al incontenible aliento y a la inherente motivación orientados, amén, a lograr el diálogo sobre la función social del sujeto²³⁰ hombre en el contexto peruano y latinoamericano. En consonancia con la política suya, la narrativa de nuestro autor se orienta, en forma muy elegante y artística, a la búsqueda y la construcción incesante de los nuevos caminos, la acertada y valiente propuesta de reorientar el pensamiento del hombre hacia el logro de universales y nuevos²³¹ objetivos: la paz, la justicia, la libertad, el trabajo, la cultura, la educación, el desarrollo, la igualdad social ante los derechos universales.

La narrativa de Zavaleta nos hace caminar hacia algunas recurrencias, varias constantes; así, por ejemplo, los existentes referidos a los personajes y escenarios. Abundan los padres, los hijos, los sirvientes. Respecto de los escenarios, mencionamos: la casa, la calle,

²³⁰ Nos referimos al sujeto como personaje.

²³¹ El concepto “nuevos” no tiene sentido de recientes, sino de empezar a plantearlos en forma simbólica en sus textos narrativos.



la escuela, la universidad. Por el lado de los temas recurrentes, entre otros, figuran: la muerte, la violencia, en calidad de signos y símbolos que producen mensajes y contenidos simbólicos.

En torno de la simbología

La propuesta nuestra corresponde indiscutiblemente a la lectura global, profunda y sistematizada de dieciséis cuentos seleccionados, previa lectura del conjunto: los dos gruesos volúmenes. Esta lectura nos ha permitido elaborar un texto global en el sentido de un nuevo sistema narrativo, cuya estructura comprende elementos que producen una diversidad de mensajes.

El ejercicio de la lectura profunda nos alienta a confirmar que la narrativa de Carlos Eduardo cada día se hace más importante, en la medida de que nos desplazamos hacia el encuentro, cara a cara, con su espacio narrativo convertido en un vasto y complejo mundo lleno de simbologías. La vitalidad, la fuerza y la grandeza de la narrativa de Zavaleta se sustentan indudablemente en la construcción de un mundo lleno de las simbologías sociales, artísticas y literarias, las cuales nacen del compromiso de diálogo con la sociedad y la tradición cultural, de la acertada interpretación e inevitable modificación del proceso de la historia y la narrativa peruanas. Su narrativa dialoga eficazmente con los procesos del pensamiento cultural, político, social, artístico y literario del hombre peruano, latinoamericano y universal.

Los temas abordados, sus diversos escenarios, sus personajes familiares, forman una estructura narrativa con sentido y representación universales; al respecto, por ejemplo, la violencia constituye un símbolo de la tendencia y la naturaleza del hombre peruano, latinoamericano y universal, cuyas características narrativizadas son: la destrucción, la violación de los derechos humanos, la deshumanización inadvertida del hombre, la bestialidad de éste por mantenerse arriba. Por otro lado, la muerte que experimentan sus personajes no



solamente es una constante sino un símbolo de la pérdida de la fe, la esperanza en el futuro²³²; la muerte, en calidad de tema importante, se ha hecho universal, complejo, misterioso, abarca los tiempos y los espacios.

Luego de muchos tanteos, ciertas divagaciones, nos propusimos dialogar con la simbología social encontrada en la narrativa de Carlos Eduardo. Sobre este particular, nos interesa en gran manera el símbolo de la expiación de la culpa que viven los existentes narrativos, a partir del análisis trabajado en el nivel de la historia del relato, cuyo abordaje ha sido realizado en el capítulo tres con amplitud y precisión. La expiación de la culpa la consideramos con el sentido de padecer las consecuencias de los desaciertos o las malas acciones que experimentan los personajes de la narrativa de Carlos Eduardo. Además precisamos que la culpa tiene el significado de la falta de mayor o menor gravedad, cometida voluntariamente y con conocimiento por parte de los sujetos. Se han cargado extremadamente de sentimientos de culpa los personajes quienes gozan del poder: los padres, los hermanos mayores, los patronos, los hacendados, las autoridades, debido a que han predicado y ejercido en forma excesiva los abusos, injusticias, abandonos, indiferencias, atropellos, vejámenes, ultrajes, persecuciones, violencias, explotaciones, violaciones, despojos, soberbias, egoísmos, dictaduras; siempre someten a los más débiles.

Los personajes zavaletianos, ¿cómo experimentan la expiación de culpa? Algunos guardan silencio, no dicen nada, no hablan; otros mediante la justificación de sus propias acciones pecaminosas, se dan a sí mismos la razón, solamente ellos pueden ejercer la “justicia”; también practicando el olvido de lo actuado, ejerciendo la pérdida progresiva de la sensibilidad, materializando y desatando la persecución desenfundada sobre los más débiles,

232

El futuro significa el tiempo que está próximo, que viene, difícil en gran medida, por la falta de justicia, educación, salud y vivienda, trabajo y oportunidades iguales para todos.



mediante la continuidad de las acciones en lo mismo, lo pecaminoso, otros expían sus culpas solicitando, ejerciendo el perdón. Para algunos personajes, no queda otra alternativa: hay que olvidar las malas acciones, los desaciertos cometidos. La inercia de las malas acciones es peligrosa, porque destruye la sensibilidad social, la permanencia en el error deja sembrado, al final, en el terreno de la insensibilidad al hombre y a la mujer. Mientras más pervertido aparece el hombre, mayor y sin límites es la dimensión de la persecución. La continuidad en lo mismo carece de raciocinio, justicia, equilibrio, la perseverancia en lo malo gestiona la perversión. Muy pocos son los personajes que recurren a solicitar perdón, a concederlo. Éste produce la mejor y perfecta expiación de la culpa; sin embargo, el hombre siempre vive al margen y con la indiferencia diaria hacia la práctica del perdón.

También hemos abordado la imposición del otro, en relación con la dicotomía y tricotomía narrativas. Es decir, la imposición del otro en una relación de dos sujetos, dos espacios, aun en el encuentro de tres, si son solamente sujetos. Cuando se encuentran dos, el Otro es el padre, el hermano mayor, el hacendado, el patrón; la ciudad, Lima, si de espacios se trata. Si son tres, el Otro o la Otra viene a un hombre, una mujer, según sea el caso; hay bien un hombre o bien una mujer que sobra en la respectiva relación; recibe la denominación de la amante, el amante, algunas veces llega de fuera, otras se encuentra en la misma casa. El Otro se mueve con el poder que se ampara en la violencia, el derramamiento de sangre, los conflictos.

¿Qué hace de la persona el mal uso del poder? ¿Cuáles son las consecuencias que quedan en escena? El mal uso del poder corrompe, degenera, denigra a la persona, ésta se embriaga de injusticia, levanta la bandera de la soberbia, el egoísmo, la perversión, la traición, la deshumanización. Los beneficiarios del poder son insosteniblemente los más allegados, los de su entorno: los familiares más cercanos y privilegiados, los parientes, los amigos, los



colegas, los compañeros, los vecinos, los socios, los partidarios. El problema no radica en que a éstos se los atienda sino en que a los demás se los margina, posterga, se les resta e impide la oportunidad de participación, generando así una desigualdad tremenda, una división sin medida en el hombre y la comunidad. Este problema es encontrado por doquier, se ha hecho tan universal, ha generado una especie de academia cuyos discípulos numéricamente han crecido en forma insostenible e increíblemente.

La “madre” es uno de los personajes representativos de la narrativa de Carlos Eduardo, juega un rol singular, de mucha ponderación, en el proceso de la historia y la narrativa. En la vida real, ella representa al marido ausente, al esposo lejano, en definitiva también representa el poder de ambos. Esta figura familiar nuestro autor la asimila, la desarrolla, la extiende significativa y simbólicamente hacia otros territorios. La madre pues representa o simboliza el poder delegado, el poder que no nace de ella sino viene de afuera, de otro, de otro que es más poderoso. Este poder en extremo es sumamente peligroso, porque a veces usurpa las funciones de quien delega, por un lado; por otro, sustituye al poder delegador dejándolo al margen de todo su accionar.

El poder femenino qué mensaje nos deja en el escenario. El poder femenino puede llegar y representar peligrosamente a los extremos: lo dulce o sublime y homicida o sanguinario, la peor dictadura, los más cariñosos y afectivos o los más despiadados e irreflexivos, también la quietud sin frutos para el desarrollo social y cultural, la enfermedad del gobierno. El poder femenino es sinónimo de emoción permanente, de canto a la afectividad, abandono extremado y pasivismo perpetuo, es menos reflexivo. La historia ya ha dado testimonios sobre estos casos particulares, preferimos no citar nombres para no robarle a la historia sus protagonistas.

El poder político está representado a veces en el grupo, el partido, otras veces



solamente en el caudillo. Es negativo cuando se heterogeiniza, cuando se singulariza en vez de colectivizarlo, cuando la persona se adueña sola en vez de compartirlo. Es voluble, inconstante, vulnerable, su perfil es bastante variado, nebuloso, no tiene personalidad propia, se maneja siempre mediante consignas, la voz del jefe o líder es articulada por todas las inconscientes bocinas humanas. Todos los diarios, como resultado de este poder, tienen los mismos apellidos, los mismos mensajes, iguales propósitos, las mismas páginas, los mismos personajes.

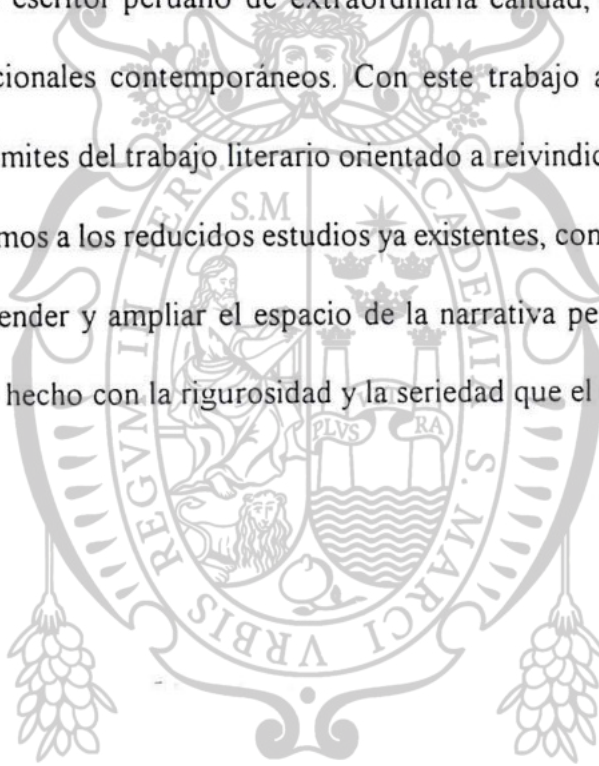
El símbolo de justicia es alumbrado perfectamente muy bien con los personajes cuyo protagonismo no tiene fronteras, el temor no ha nacido para ellos. Se mide y se vende a elevado costo por la capacidad de vencer, por el anhelo de conquistar, por la fuerza de la victoria, por el fervor de servir a los demás, por la defensa abierta de los más pobres y necesitados. Según la narrativa de Carlos Eduardo, constituyen el mundo simbólico de justicia los niños, los adolescentes, los jóvenes, los adultos, los ancianos, el hombre, la mujer. Los personajes protagonistas que simbolizan la justicia son constantes, poseen doblez de ánimo, de coraje inquebrantable e indesmayable, llenos de lucha, perseverancia que contagia, siempre asumen la defensa de los valores, el patrimonio, la justicia y la igualdad para todos. Esta perspectiva nos permite interpretar mejor la realidad y la invitación a renunciar a todo aquello que se opone a la justicia.

La simbología de la opresión la constituyen los personajes de abajo. Vale decir, los marginados, los imposibilitados, los sentenciados a no decir nada, a callar siempre, tampoco a protestar, los que solamente trabajan más allá de los horarios establecidos y no gozan de los beneficios del mismo, los que han sido despersonalizados y sometidos a la condición de animales y bestias de carga. Forman todavía la familia de los de abajo, los indios, los esclavos, los mestizos, los negros, los cholos, los zambos. Los prejuicios sociales no han sido superados,



los de color siempre dependen de los blancos. Este fenómeno ha sido matriculado hoy en el seno de algunas universidades, estos personajes han sido trasladados de la industria, de la hacienda, de la fábrica, con la finalidad de continuar su misma función social, económica y cultural.

Finalmente, la materialización de la presente tesis nos permite construir el camino hacia el inicio de toda una serie de investigaciones sobre la narrativa de Carlos Eduardo Zavaleta, a quien la crítica seria, académica y honesta le adeuda el reconocimiento y difusión en calidad de narrador y escritor peruano de extraordinaria calidad, acaso uno de los más brillantes narradores nacionales contemporáneos. Con este trabajo analítico y crítico nos ubicamos dentro de los límites del trabajo literario orientado a reivindicar la figura de nuestro autor. Además nos sumamos a los reducidos estudios ya existentes, con la contribución crítica e interpretativa para extender y ampliar el espacio de la narrativa peruana; por esta razón, nuestro abordaje ha sido hecho con la rigurosidad y la seriedad que el caso lo exige.





BIBLIOGRAFÍA

Académica

- Ampuero, Fernando. *La teoría de la malagua [narradores peruanos del fin del siglo]*. En: El Comercio, "El Dominical", año 47, Nro 44, 14 de noviembre de 1999.
- Baquerizo, Manuel J. *Fábula y representación social en los cuentos de Carlos E. Zavaleta*. Primera parte. En: Apuntes No 2, octubre – noviembre, Huancayo, 1993.
- *Los personajes juveniles de Zavaleta*. En: Revista "La casa de cartón de OXY", No 5, Edición primera – verano, 1994.
- *Fábula y representación social en los cuentos de Carlos E. Zavaleta*. Segunda parte. En: Apuntes No 3, abril – mayo, Huancayo, 1994.
- *Carlos Eduardo Zavaleta, novelista*. En: Revista "Lienzo", No 18, Universidad de Lima, 1997.
- *Carlos Eduardo Zavaleta, novelista*. En: Zavaleta, novelista y ensayista (estudios críticos). Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1998.
- *Prólogo (El cínico)*. En: Carlos Eduardo Zavaleta. "Los íngar, El cínico" (dos novelas cortas), Noceda Editores S.A.C., Lima, 1998.
- *Prólogo*. En: C.E. Zavaleta. "Los aprendices". Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1998.
- *Introducción*. En: C.E. Zavaleta. "Abismos sin jardines" (cuentos), PETROPERÚ, Ediciones Copé, Lima, 1999.
- Bonilla Amado, José. *Selección y Notas*. En: Antología del cuento peruano. Libertadores de América, Lima, 1982.
- Cartier Bresson, Henry. *Faulkner cumple 100 años*. En: El Sol, Cultura, Lima, miércoles 24 de setiembre de 1997.
- Castro Arenas, Mario. *Prólogo*. En: El cuento en Hispanoamérica, Librería Studium Editores, Lima, 1974.
- Cisneros, Luis Jaime. *Presentación*. En: C.E. Zavaleta. Cuentos completos I. Ricardo Angulo Basombrio/Editor, Lima, 1997.
- *Prólogo (Los íngar)*. En: Carlos Eduardo Zavaleta. "Los íngar El cínico"



- dos novelas cortas”, Noceda Editores S.A.C., Lima, 1998.
- , *Los ingar*. En: Zavaleta, novelista y ensayista (estudios críticos). Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1998.
- Coaguila, Jorge. *Carlos Eduardo Zavaleta: “Un libro distinto siempre”* [Entrevista]. En: El dominical de “La República”, Lima, domingo 30 de octubre de 1994.
- , *El joven rebelde de Zavaleta*. En: Zavaleta, novelista y ensayista (estudios críticos). Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1998.
- , *“Un libro distinto siempre”*. En: Zavaleta, novelista y ensayista (estudios críticos). Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1998.
- Congrains Martín, Eduardo. *Narrativa hispanoamericana. Antología contemporánea del cuento hispanoamericano*. Editorial ECOMA, 1ra edición, Lima, 1970.
- , *Narrativa andina*. Antología. Editorial ECOMA, 1ra Edición, Lima, 1972.
- Congrains Martín, Enrique. *Gran panorama de la literatura universal narrativa hispanoamericana*. Antología. Editorial Forja Internacional y Editorial Forja de Colombia, Impresión de textos, La Victoria, Lima, 1985.
- Cornejo Polar, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Centros de Estudios y Publicaciones (CEP), Lima, 1989.
- Cornejo Polar, Jorge. *Novelistas de esta América en Lima*. En: “Opinión” de “El Comercio”, Lima, sábado 20 de diciembre de 1997.
- , *Zavaleta y la novela del Perú total*. En: Zavaleta, novelista y ensayista (estudios críticos). Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1998.
- Cueto, Alonso. *El dios mimado Joyce*. En: El Comercio, El Dominical, año 44, Nro 7, 14 de febrero de 1999.
- Chirinos Soto, Enrique. *Zavaleta: genio y figura*. En: El Sol, Editorial, Lima, domingo 18 de octubre de 1998.
- Delgado Tresierra, Washinton. *Vargas Vicuña: una subyugante intensidad poética*. En: Eleodro Vargas Vicuña. “Ñahuin”. Editorial Milla Batres, Lima, 1978.
- , *Historia de la literatura republicana*. Ediciones RIKCHAY PERÚ, segunda edición, 1984.
- , *Delgado, Zavaleta y Ribeyro y la Generación del '50*. En:



Revista “La Casa de cartón de OXY”, No 5, Edición primera – verano, 1994.

----- *La novela de Carlos Eduardo Zavaleta*. En: “El Dominical” de “El Comercio”, 28 de diciembre de 1997, año XLII, No 155, Lima, Perú.

----- *La novela de Carlos Eduardo Zavaleta*. En: Zavaleta, novelista y ensayista (estudios críticos). Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1998.

Elmore, Peter. *Zavaleta: el juego de los espejos turbios*. En: Zavaleta, novelista y ensayista (estudios críticos). Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1998.

Escajadillo, Tomás G. “El maestro Carlos E. Zavaleta”. En: “Opinión” de “El Peruano”, Lima, martes 28 de enero de 1997.

----- *Los cuentos completos de Zavaleta*. En: “Opinión” de “El Peruano”, Lima, martes 6 de enero de 1998.

Escobar S., Alberto. *Colofón*. En: C. E. “La batalla”. Letras peruanas, Talleres de Artes Gráficas Tipografía Peruana S.A., 1954.

----- *Patio de letras 3*. Luis Alberto Ediciones, tercera edición, Lima, 1995.

----- *La turbulencia de Carlos E. Zavaleta*. En: *Patio de letras 3*. Luis Alberto Ediciones, tercera edición, Lima, 1995.

Escribano, Pedro. *Carlos E. Zavaleta 50 años de escritor* [Entrevista: Suplemento de Artes & Letras Culturas]. En: El dominical de “La República”, Lima, domingo 16 de febrero de 1997.

Eslava, Jorge. *Puro cuento Escriben Valdelomar, Vallejo, Ribeyro y otros*. Editorial Colmillo Blanco, 1988.

Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. *Zavaleta, novelista y ensayista (Estudios críticos)*, Lima, 1998.

Forgues, Roland. *Palabra viva*. Tomo I, “Narradores”, Librería Studium Ediciones, primera edición, 1988.

Gherzi, Ericka. *Carlos Eduardo Zavaleta, narrador Aprender a escribir, escribiendo*. Entrevista especial. En: El Peruano, A-8, Lima, domingo 16 de noviembre de 1997.

González Montes, Antonio. *Carlos Eduardo Zavaleta: muchas caras del Perú y del mundo*. En: Revista “La Casa de cartón de OXY”, No 5, Edición primera – verano, 1994.



- . *"El precio de la aurora"*. En: Zavaleta, novelista y ensayista (estudios críticos). Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1998.
- González Vigil, Ricardo. *Aporte al desarrollo de las letras peruanas*. En: "El Dominical" de "El Comercio", 4 de mayo de 1997, Año XLII No 121.
- . *Zavaleta y sus 50 años de escritor*. En: "Opinión", de "El Comercio", Lima, jueves 13 de noviembre de 1997.
- . *La gran novela de Zavaleta*. En: "Cultural", C4, de "El Comercio", Lima, domingo 3 de mayo de 1998.
- . *La gran novela de Zavaleta*. En: Zavaleta, novelista y ensayista (estudios críticos). Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1998.
- . *Prólogo a "Retratos turbios"*. En: Zavaleta, novelista y ensayista (estudios críticos). Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1998.
- . *Prólogo*. En: Carlos Eduardo Zavaleta. *Retratos turbios*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial, Lima, 1999.
- Gutiérrez, Miguel. *La Generación del 50: un mundo dividido*. Editorial Labrusa S.A., Lima (Perú), 1988.
- Hopkins Rodríguez, Eduardo. *Zavaleta y "El gozo de las letras"*. En: Zavaleta, novelista y ensayista (estudios críticos). Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1998.
- Instituto Goethe. *Cuento peruanos de hoy*. GRAFINAL S. A., Lima, 1985.
- Luchting, Wolfgang. *Escritores peruanos que piensan que dicen*. Editorial ECOMA S.A., 1ra Edición, Lima, 1977.
- Martos, Marco. *"Un joven, una sombra"*. En: Zavaleta, novelista y ensayista (estudios críticos). Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1998.
- . *Un reconocimiento a Carlos Eduardo Zavaleta*. En: "Expreso" Cultural, domingo 29 de noviembre de 1998.
- Mejía Huamán, José Luis. *"Pálido, pero sereno"*. En: Zavaleta, novelista y ensayista (estudios críticos). Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1998.
- Merino Silicani, Rossana. *Novela vasta, entretenida y profunda*. En: Zavaleta, novelista y



- ensayista (estudios críticos). Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1998.
- Moreno, Carina. *Entrevista a Carlos Eduardo Zavaleta. Cincuenta años de narrador y un retorno*. En: El Comercio "Cultural", Lima, domingo 22 de diciembre de 1996.
- Núñez, Estuardo. *Presentación*. En: Carlos Eduardo Zavaleta. "Estudios sobre Joyce & Faulkner". Universidad Nacional Mayor de San Marcos, primera edición, 1993.
- , *Prólogo*. En: Los mejores cuentos peruanos, Tomo II, Patronato del libro peruano, Lima, 1956.
- Oquendo, Abelardo. *Narrativa peruana 1950/1970*. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1973.
- , *Inquisiciones Redescubrir a Zavaleta*. En: "Cultural" de Diario "La República", sábado, 29 de noviembre de 1997.
- Ortega, Julio. *10 novelas del siglo XX*. En: El Comercio, "El Dominical", año 44, Nro 9, 28 de febrero de 1999.
- Ramírez Rodríguez, Rómulo. *Los aprendices*. En: Zavaleta, novelista y ensayista (estudios críticos). Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1998.
- Revista "La casa de cartón de OXY 1". *Delgado, Zavaleta y Ribeyro y la Generación del '50* (debate). Lima, primavera - verano de 1994, II Época, Nro 5.
- Revista "La Casa de Cartón de OXY 5", Ediciones primavera - verano de 1994.
- Ribeyro, Julio Ramón. *Delgado, Zavaleta y Ribeyro y la Generación del '50*. En: Revista "La Casa de cartón de OXY", No 5, Edición primera - verano, 1994.
- Ríos, Juan. *Prólogo*. En: Enrique López Albújar. "Los mejores cuentos", Patronato del libro peruano, Lima, 1957.
- Ruiz Ayala, Iván. *Zavaleta y el Callejón de Huaylas*. En: "Cultural" de "El Comercio", Lima, domingo 2 de marzo de 1997.
- , *El año de Carlos Eduardo Zavaleta*. En: "Cultural" de "El Comercio", Lima, domingo 21 de diciembre de 1997.
- Ruiz, Esperanza. *Entre el "Palermo" y el Patio de letras*. En: Revista "La Casa de cartón de OXY", No 5, Edición primera - verano, 1994.
- Soberón, Santiago. *Zavaleta, 50 años de cuidadosa escritura*. En: "Cultura" del diario "El Sol", Lima, domingo 9 de noviembre de 1997.
- Suárez Miraval, Manuel. *Prólogo*. En: Los mejores cuentos peruanos, Tomo I, Patronato del libro peruano, Lima, 1956.



- Vásquez Villanueva, Salomón. *Vestido de luto: un cuento para maestros*. En: "Paideia", Revista de Ciencias de la Educación, Universidad Peruana Unión, Año 2, No 2, 1996.
- Vidal, Luis Fernando. *A modo de prólogo*. En: C. E. Zavaleta. "El fuego y la rutina". Antología. Ediciones PEISA, Lima, 1976.
- . *Apuntes para una bibliografía de C.E. Zavaleta*. En: Carlos Eduardo Zavaleta. *El fuego y la rutina*. (Antología), Ediciones PEISA, Lima (Perú), 1976.
- Villafán B., Macedonio. *Esta edición*. En: C.E. Zavaleta. "Pueblo Azul" (cuentos), Río Santa Editores, INC, Ancash, 1996.
- Zavaleta, Carlos Eduardo. *La batalla*. Letras peruanas, Talleres de Artes Gráficas Tipografía Peruana S.A., 1954.
- . *La obra inicial de Vargas Llosa*. En: "Cuadernos Hispanoamericanos". Gráficas 82, S.A. Navarra, 15- 28039 Madrid, 1958.
- . *El fuego y la rutina*. (Antología), Ediciones PEISA, Lima (Perú), 1976.
- . *Los aprendices*. Mosca Azul Editores, segunda edición, Lima (Perú), 1977.
- . *El cielo sin cielo de Lima*. Munilibros/7, Municipalidad de Lima Metropolitana, Secretaría de Educación y Cultura, Lima, 1986.
- . *Cuentos completos Vestido de luto*. Lluvia Editores, tercera edición, Lima, 1992.
- . *Testimonio personal (II y fin) Algunos mitos de la narrativa peruana*. En: Culturas Suplemento de Artes y Letras, Diario "La República", Lima, domingo 24 de mayo de 1992.
- . *Vallejo en Londres*. En: Diario "La República", Lima, domingo 21 de junio de 1992.
- . *Estudios sobre Joyce & Faulkner*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, primera edición, 1993.
- . *Un río templado de palabras* (Confesiones de un narrador). En: Revista "La Casa de cartón de OXY", No 5, Edición primera – verano, 1994.
- . *Puertas y paredes limpias*. En: Revista "La Casa de cartón de OXY", No 5, Edición primera – verano, 1994.
- . *Niebla Cerrada Cuentos Completos*. Lluvia Editores, Edición a



cargo de Esteban Quiroz Cisneros, Lima, 1995.

- . *Campo de espinas* (tres novelas cortas). Jaime Campodónico/ Editor, primera edición, Lima, 1995.
- . *Ribeyro, Artista literario*. En: "Paideia", Revista de Ciencias de la Educación, Universidad Peruana Unión, Año 2, No 2, 1996.
- . *Pueblo Azul* (cuentos sobre el Callejón de Huaylas), Río Santa Editores, INC, Ancash, 1996.
- . *La generación del 50 un vasto movimiento*. En: El Comercio, Crónicas Cultural, Lima, domingo 28 de julio de 1996.
- . *Cuentos Completos 1 y 2*. Ricardo Angulo Basombrió/ Editor, Lima, 1997.
- . *El precio de la aurora*. Ricardo Angulo Basombrió/ Editor. Universidad de San Martín de Porres, Facultad de Ciencias de la Comunicación Turismo y de Psicología, Escuela de Ciencias de la Comunicación, primera edición, 1997.
- . *Pálido, pero sereno*. Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1997.
- . *Los ingar El cínico dos novelas cortas*. Noceda Editores S.A.C., Lima, 1998.
- . *Contraste de figuras*. (Relatos inéditos), Superintendencia de Banca y Seguros Ediciones, primera edición, Lima, 1998.
- . *Los aprendices*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1998.
- . *El Cristo Villenas y otros cuentos*. Editorial San Marcos, Biblioteca de narrativa peruana contemporánea, Lima, 1998.
- . *Abismos sin jardines cuentos*. PETROPERÚ, Ediciones Copé, Lima, 1999.
- . *Retratos turbios*. Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1999.

Historiográfica

González Vigil, Ricardo. *El cuento Peruano 1980 - 1989*, Ediciones COPÉ, Lima, 1997.

Yáñez, Luis. *Cuentos peruanos I* (Antología de cuentos). Editorial Universo S.A., cuarta



edición, Lima, 1981.

-----, *Cuentos peruanos 2* (Antología de cuentos). Editorial Universo S.A., quinta edición, Lima, 1981.

Práctica

Batalla, Carlos Z. *La narrativa en proceso. Tomás G. Escajadillo Narradores Peruanos del Siglo XX*. En: El dominical de “La República”, Lima, domingo 30 de octubre de 1994.

Cuadros Barr, Manuel. *La generación del 50: cuando Lima era pequeña y monona*. En: “Cultural” de “El Comercio”, Lima, domingo 28 de julio de 1996.

De Szyslo, Fernando. *Volviendo a los años 50*. En: “El Dominical” de “El Comercio”, año XLII N° 86, 1 de setiembre de 1996.

Diario “El Comercio”. *Después de la batalla*. En: “Somos”, N° 587, sábado 07 de marzo de 1998.

Diario “El Comercio”. *Lanzamiento de actualidad Zavaleta, los estilos de la modernidad*. En: “El Dominical”, Semanario de Actualidad Cultural, año 44, No 7, 14 de febrero de 1999.

Diario “El Comercio”. *Lanzamiento de actualidad Zavaleta reeditado*. En: “El Dominical”, Semanario de Actualidad Cultural, año 44, No 9, 28 de febrero de 1999.

Diario “El Sol”. *La celebración del pueblo azul*. “Cultura”, Lima, miércoles 29 de enero de 1997.

Diario “El Sol”. *Cultura*, Lima, miércoles 14 de octubre de 1998.

Diario “El Sol”. *Zavaleta, el académico*. Lima, domingo 13 de diciembre de 1998.

Diario “El Sol”. *Dos caras*. *Cultura*, Lima, domingo 5 de diciembre de 1999.

Diario “El Sol”. *Recuento de las letras*. *Cultura*, Lima, domingo 26 de diciembre de 1999.

Fierro, Rosa Amelia. *En sus bodas de oro como escritor Editan cuentos completos de Zavaleta*. En: “Cultural” de “El Comercio” C 12, Lima, viernes 7 de noviembre de 1997.

González Vigil, Ricardo. *Recuento literario de 1997*. En: “Cultural”, C4, de “El Comercio”, Lima, domingo 28 de diciembre de 1997.

-----, *Recuento narrativo de 1999*. En: El Comercio, *Cultura*, domingo, 2 de enero de 2000.

Meza C., Luis Antonio. *Académicos, libros, clausuras, exposiciones*. En: “El Comercio”, Opinión, A2, Lima, sábado 19 de diciembre de 1998.

-----, *Zavaleta, Bravo, Antologías*. En: “El Comercio”, Opinión, Lima,



domingo 25 de enero de 1998.

----- *Comisiones, cine, IFEA, Lehar y Zavaleta*. En: El Comercio, Opinión, Lima, sábado 15 de agosto de 1998.

----- *Académicos, libros, clausuras, exposiciones*. En: El Comercio, Opinión, Comentarios de la semana, Lima, sábado 19 de diciembre de 1998.

----- *Aniversario y encuentro*. En: El Comercio, Editorial, La Cultura, sábado, 19 de junio de 1999.

Rabí Do Carmo, Alonso. *Allen Ginsberg en Lima* [con la traducción de C. E. Zavaleta]. En: "Somos" No 541, del 19 de abril de 1997, Empresa Editorial "El Comercio S.A".

----- *Homenaje [a William Faulkner]*. En: "Somos" No 564, del 27 de setiembre de 1997, Empresa Editorial "El Comercio S.A".

Thays, Iván. *Testimonio de narradores latinoamericanos*. En: "Editorial" de "El Sol", domingo 11 de abril de 1999.

Zavaleta, Carlos Eduardo. *Cincuenta años de escritor*. En: "Opinión" de "El Peruano", Lima, jueves 6 febrero de 1997.

----- *Vargas Llosa y la ideología de Arguedas*. En: "Opinión" de "El Peruano", Lima, jueves 3 abril de 1997.

----- *Vinatea Reynoso: del indigenismo al Perú integral*. En: "Opinión" de "El Peruano", Lima, jueves 10 abril de 1997.

----- *Eleodoro en Acobamba*. En: "Opinión" de "El Peruano", Lima, jueves 17 abril de 1997.

----- *La lectura de los escritores*. En: El Comercio, Crónicas, Cultural, Lima, domingo 27 de diciembre de 1998.

Teórica

Altamirano, Carlos; Sarlo, Beatriz. *Literatura/Sociedad*. Librería Hachette, primera edición, Buenos Aires (Argentina), 1983.

Bajtín, Mijail. *El método formal en los estudios literarios*. Alianza Editorial, S.A, Madrid, 1994.

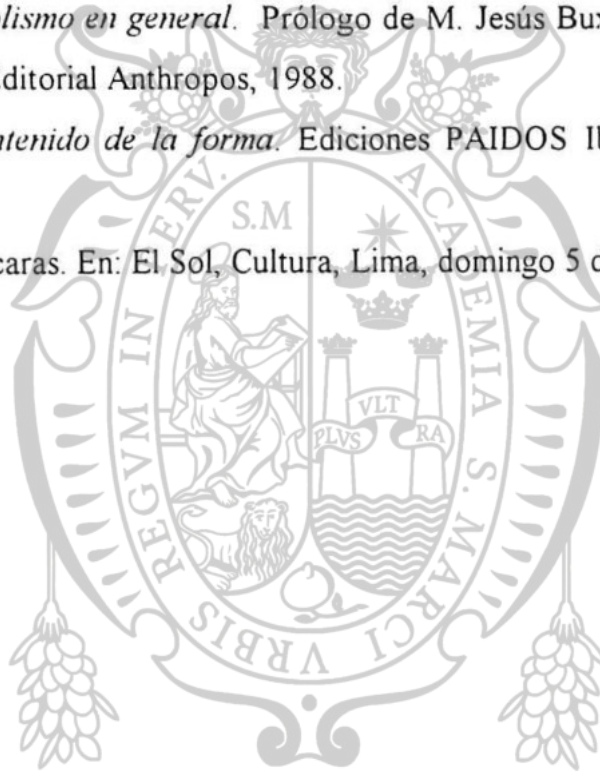
Barthes, Roland. *Introducción al análisis estructural de los relatos*. En: *Análisis del estructural del relato*, traducción del francés: Beatriz Dorriots, Editorial Tiempo Contemporáneo S.R.L., 1970.



- Bravo, José Antonio. *Lo real maravilloso en la narrativa latinoamericana actual*. Ediciones UNIFE, Colección Lingüística y Literaria, Lima, 1984.
- . *Aportes para el estudio de la narrativa*. Serie Perulibros. Lima, 1982.
- . *Narrativa breve*. Editorial Perla, Lima (Perú), 1987.
- Coseriu, Eugenio. *Principios de semántica*. Editorial Gredos, segunda edición, Madrid (España), 1991.
- Courtés, Joseph. *Análisis semiótico del discurso*. Editorial Gredos, Biblioteca Romántica Hispánica, Madrid (España), 1997.
- Chatman, Seymour. *Historia y discurso*. Versión castellana de María Jesús Fernández Prieto. Taurus, Alfaguara, S.A., Madrid, 1990.
- Ferro, Roberto. *Escritura y desconstrucción Lectura (h) errada con Jacques Derrida*. Editorial Biblos. Argentina, 1996.
- Flores Galindo, Alberto. *La tradición autoritaria violencia y democracia en el Perú*. Sur Casa de Estudios del Socialismo, Aprodeh, Lima, 1999.
- García Márquez, Gabriel y Vargas Llosa, Mario. *Diálogo sobre la novela latinoamericana*. Editorial Perú Andino, Lima (Perú), 1988.
- García Márquez, Eligio. *Son así reportaje a nueve escritores latinoamericanos*. Editorial La Oveja Negra, Bogotá (Colombia), 1982.
- Genette, Gérard. *Ficción y dicción*. Editorial Lumen, S. A. Barcelona (España), 1993.
- González, César. *Función de la teoría en los estudios literarios*. Editorial LIMUSA, S.A, de C.V., segunda edición, México, 1990.
- Huamán, Miguel Ángel. *Literatura y cultura*. Fondo Editorial de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1993.
- . *La ciudad y los perros: el impacto de la novela en la narrativa peruana y latinoamericana*. En: *La ciudad y los perros*. Editions du temps, 1999.
- . *La narrativa peruana del siglo XX*. Trabajo inédito.
- Ingenieros, José. *El hombre mediocre*. Ediciones PEISA, Lima, 1988.
- Jameson, Fredric. *Documentos de cultura, documentos de barbarie* (La narrativa como acto socialmente simbólico). Visor Distribuciones S.A., Madrid, 1989.
- Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Editorial Ariel, S.A., Barcelona (España), 4ª Edición, 1994.
- Martínez Bonati, Félix. *La estructura de la obra literaria*. Editorial Seix Barral, S.A.,



- Barcelona (España), 1972.
- Maturo, Graciela; García Cambeiro, Fernando. *Claves simbólicas de García Márquez*. Colección Estudios Latinoamericanos, Buenos Aires (Argentina), 1972.
- Pierce, Charles S. *Obra lógico - semiótica*. Taurus Ediciones, Alfaguara, S.A., Madrid (España), 1987.
- Rodríguez Monegal, Emir. *El arte de narrar*. Monte Avila Editores, C.A., segunda edición, Venezuela, 1977.
- Selden, Raman. *La teoría literaria contemporánea*. Editorial Ariel, S.A., segunda edición, Barcelona (España), 1989.
- Sperber, Dan. *El simbolismo en general*. Prólogo de M. Jesús Buxo, Traducción de J.M García de la Mora, Editorial Anthropos, 1988.
- White, Hayden. *El contenido de la forma*. Ediciones PAIDOS Ibérica, S.A., Barcelona (España), 1992.
- Wiener, Gabriela. Dos caras. En: *El Sol, Cultura*, Lima, domingo 5 de diciembre de 1999.



UNMSM-FLC
BIBLIOTECA
INVENTARIO 2003

