



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

Orihuela, C. (1988). *El neoindigenismo en el lenguaje y composición de los relatos de Eleodoro Vargas Vicuña* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

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

Título:

El neoindigenismo en el lenguaje y composición de los relatos de Eleodoro Vargas Vicuña

Autor:

Carlos Luis Orihuela Espinoza

Año:

1988

**Lugar de
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de
tesis:**

Licenciatura

**Palabras
claves:**

Eleodoro Vargas Vicuña, plano lingüístico, composición de relatos, narrativa neoindigenista peruana del siglo XX

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

Orihuela, C. (1988). *El neoindigenismo en el lenguaje y composición de los relatos de Eleodoro Vargas Vicuña* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

Resumen

La tesis emprende un análisis del plano lingüístico y el sistema de composición de los relatos de Eleodoro Vargas Vicuña. A través de postulados fenomenológicos y estilísticos de la teoría hermenéutica, se busca demostrar la inscripción de la obra de Vargas Vicuña dentro de la corriente neoindigenista. La investigación se inicia con el balance crítico de los antecedentes, características y trayectoria del indigenismo peruano, así como del neoindigenismo. A continuación, el trabajo realiza el análisis textual, mediante el cual se develan los méritos artísticos de la prosa vertida en los relatos.

Palabras Clave: Eleodoro Vargas Vicuña, plano lingüístico, composición de relatos, narrativa neoindigenista peruana del siglo XX.

0054

SI. 65 00



NO SE PRESTA
A DOMICILIO



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



**“El Neoindigenismo en el Lenguaje
y Composición de los Relatos de
Eleodoro Vargas Vicuña”**

TESIS

**PARA OPTAR EL TITULO DE LICENCIADO EN
LA ESCUELA ACADÉMICA PROFESIONAL DE LITERATURA**

Carlos Luis Orihuela Espinoza


LIMA - 1988





A Ana Mercedes, mi esposa, e
Inesita, mi hija,
con amor y gratitud.





S U M A R I O

INTRODUCCIONVII

CAPITULO I

Indigenismo y Neindigenismo 1

- 1.1 Cambios históricos que motivan un desarrollo ideológico.. 3
- 1.2 El pensamiento social indigenista 8
- 1.3 La narrativa indigenista peruana 14
- 1.4 Cambios históricos que motivan un giro ideológico..... 19
- 1.5 La Narrativa Urbana y el Neindigenismo 24
- 1.6 La prosa neindigenista 29

CAPITULO II

Lenguaje y composición de los relatos de

Eleodoro Vargas Vicuña 35

2.1 El vocabulario 42



2.1.1	"Acobamba" un topónimo de omisión semantizadora..	43
2.1.2	Casticismo en los nombres propios de personas ...	44
2.1.3	Hipocorísticos de matices bilingües	45
2.1.3.1	Hipocorísticos y sobrenombres con leve in- fluencia quechua	45
2.1.3.2	Hipocorísticos propios de la norma caste- llana acobambina	46
2.1.3.3	Hipocorísticos neologísticos	47
2.1.3.4	Hipocorísticos de influencia inglesa	48
2.1.3.5	Hipocorísticos castellanos universales ..	48
2.1.4	Predominio castellano en los nombres propios de <u>a</u> nimaes	48
2.1.5	Predominio quechua en los topónimos	49
2.1.6	Castellanización en la fauna y flora	50
2.1.7	Escaso uso de voces quechuas o voces vernaculares	51
2.1.8	El uso de diminutivos afectivos.....	52
2.2	La formación de palabras.....	53
2.3	Las categorías gramaticales	56
2.3.1	El artículo	56
2.3.2	El adjetivo	58
2.3.3	El sustantivo	58
2.4	La sintaxis	59
2.5	La sonoridad	66
2.6	Aprovechamiento retórico	70
2.6.1	La anáfora	71
2.6.2	La epífora	73



2.6.3	La anadiplosis	73
2.6.4	La epanadiplosis	74
2.6.5	La reduplicación	75
2.6.6	La acumulación diseminada	77
2.6.7	La acumulación con alteraciones morfológicas y funcionales	78
2.6.8	La acumulación de sinónimos o términos afines ..	79
2.6.9	La paronomasia	79
2.6.10	El paralelismo	80
2.6.11	Combinaciones	84
2.7	La comparación y la metáfora	86
2.7.1	El símil o comparación	87
2.7.2	Las metáforas	90
2.8	Estructura del cuento	95
2.8.1	Composición	96
	CONCLUSIONES	103
	BIBLIOGRAFIA	106





INTRODUCCION

El presente trabajo no pretende agotar todas las posibilidades de análisis e interpretación propuestas por la naturaleza altamente artística de la obra narrativa de Eleodoro Vargas Vicuña. Se trata más bien de una indagación analítica elemental del plano lingüístico y el sistema de composición de los relatos, mediante un método hermenéutico sostenido en teorías fenomenológicas y estilísticas desarrolladas ampliamente por Kayser, Vodička y Bělic, Martínez Bonati, entre otros, con el objeto fundamental de demostrar que la filiación neocindigenista de la obra de Vargas Vicuña y los méritos artísticos más importantes de su estilo radican sobre todo en el extraordinario trabajo de creación y recreación expresivas.

La investigación consta de dos capítulos. El primero, "Indigenismo y Neocindigenismo", constituye un estudio breve y conciso de los



antecedentes históricos del pensamiento social indigenista peruano y del desarrollo de la narrativa indigenista en sus dos corrientes secuenciales : indigenismo ortodoxo y neoindigenismo. Incluimos, además, una pequeña exposición de los aspectos más importantes de la poética neoindigenista, con el objeto de brindar aún mayores datos contextuales que nos permitan hacer más eficaz el método de análisis que ponemos en juego en el siguiente capítulo. Y el segundo, "Lenguaje y composición de los relatos de Eleodoro Vargas Vicuña", viene a conformar el bloque central de nuestro estudio. En él desarrollamos a profundidad nuestro trabajo analítico y procuramos fundamentar a cabalidad la validación de las hipótesis arriba mencionadas. Hemos tomado como material de análisis la obra completa de Vargas Vicuña publicada bajo el título de Nahuin por la Editorial Milla Batres en el año de 1975 (1), edición que si bien es cierto ofrece variantes que rara vez perfeccionan la versión primera, tampoco creemos que significan un factor de desnaturalización de la brillantez del estilo que motiva nuestro estudio.

Advertimos también que a causa de exigencias propias de un trabajo de análisis textual hacemos a lo largo de este segundo capítulo una profusa ejemplificación mediante transcripciones textuales. Estas llevarán como referencia de localización únicamente el número de página encerrado entre paréntesis, lo cual indicará automáticamente su pertenencia a la edición con la que trabajamos.

(1) VARGAS VICUÑA, Eleodoro. Nahuin. Narraciones ordinarias. 1950/75. Lima, Editorial Milla Batres, 1975; 184 pp.



Finalmente quiero hacer llegar mi más profunda gratitud a todos quienes, con sus consejos técnicos y aliento fraternal, me han ayudado a concluir satisfactoriamente este trabajo que no sólo me permite alcanzar un grado académico universitario, sino también participar en un acto de justicia: la valoración de la obra de un verdadero protagonista en el desarrollo de nuestra literatura nacional.





CAPITULO I

Indigenismo y Neindigenismo

No es objeto del presente trabajo, y en especial de este capítulo, agotar todo cuanto se ha investigado y reflexionado acerca del Indigenismo. Nos mueve más bien la necesidad de ordenar breve y explícitamente algunos conceptos y referencias pertinentes que, como verdaderas coordenadas histórico-ideológicas, nos ayuden a en focar con mayor luz y profundidad nuestra acción develadora sobre la obra de quien se constituye ahora en nuestro centro de atención: Eleodoro Vargas Vicuña.

El Indigenismo es un lento y complejo proceso de elaboración intelectual que ha comprometido el pensamiento, el arte y el pro-



ceso político mismo del Perú, y dudo que en unas cuantas páginas podamos siquiera bosquejar gran parte de su rica significación histórica. Esto sin tomar en cuenta un aspecto también muy importante: que el Indigenismo no fue un movimiento exclusivo del Perú. Debemos recordar que el vigoroso impulso con que irrumpió y señaló con rasgos imperecederos nuestro proceso republicano, forma parte de un movimiento continental similar generalmente denominado Regionalismo y que adquiere características diferenciadoras según el país o región en el que se manifiesta. En nuestro caso el Indigenismo vendría a ser una variante regionalista propia de la vasta franja andina (Ecuador, Perú, Bolivia y parte del norte argentino) donde el componente cultural quechua es muy poderoso y sin el cual no puede entenderse una interpretación global y dialéctica de la realidad socio-histórica de la zona.

De esta manera, en el desarrollo de las unidades correspondientes a este capítulo trataremos de exponer de la manera más concisa posible aspectos tan importantes como: el marco histórico que da origen al movimiento intelectual indigenista peruano, los fundamentos que definen el pensamiento indigenista y el tránsito del Indigenismo hacia el Necindigenismo. Reiteramos que este preámbulo fundamental facilitará en gran medida la valoración amplia y profunda de los relatos que configuran Nahuin, volumen que incluye la producción narrativa íntegra de Eleodoro Vargas Vicuña.



1.1 Cambios históricos que motivan un desarrollo ideológico.

El perfil contemporáneo del Perú va adquiriendo sus rasgos definitivos recién a partir de las décadas de 1920 y 1930. Unos cuantos años antes algo semejante había acontecido en el contexto mundial, debido a que hechos de la magnitud de la Primera Guerra Mundial (1914) y la Revolución Rusa (1917) determinaron órdenes políticos y económicos radicalmente nuevos y, en consecuencia, antagonismos ideológicos también inéditos. Recordemos que la consolidación mundial del capitalismo norteamericano y el advenimiento del socialismo como fundamento catalizador de nuevos movimientos sociales que por primera vez plantean una alternativa concreta frente al capitalismo en los topos de su desarrollo, constituyen los aspectos más relevantes de este panorama inaugural que será en el futuro la clave de interpretación del desarrollo de la contemporaneidad.



Fue en el gobierno de Leguía (1919-1930) y posteriormente con las dictaduras de Sánchez Cerro (1930-1933) y Oscar R. Benavides (1933-1939) que el país cambia los fundamentos tradicionales de su estructura económica para dar lugar, en su condición de país dependiente, a un proceso de forzado e intempestivo acondicionamiento a las nuevas exigencias planteadas por el desplazamiento del eje del poder capitalista hacia los Estados Unidos.

Leguía, mediante un largo período de gobierno, se encarga de consolidar el flujo definitivo de capitales extranjeros que en un primer momento crean el aparente crecimiento de la incipiente industria nacional y el espejismo de la prosperidad. En el campo social, el fortalecimiento del poder central, dueño de un aparatoseudodemocrático (1), acrecienta la burocracia y da origen a una clase media en desmedro de la vieja oligarquía limeña. La serie de reformas que con el mismo espíritu se van dando crean, en resumen, la expectativa desacostumbrada de estar frente a un gobierno capaz incluso de realizar una reforma agraria, dado a que en esta época ya se entendía con profundidad teórica los alcances funestos de la antigua marginación del campesino andino y en general del trabajador rural. Pero, como lo anticipamos, Leguía no abrigaba pretensiones revolucionarias. Menos aún en momentos en que la cerrada resistencia de los sectores del poder tradicional (especialmente la de los gamonales), que acusaban resentimiento por los efectos de

(1) DELGADO, Washington. Historia de la Literatura Republicana. Lima, Ediciones Rikchay Perú, 1980, p. 133.



sus reformas, le señalaba los límites de su poder. El resultado fue que con la misma prontitud con que fomentó su prestigio reformista, activó los frenos políticos conservadores que le garantizaron mantener el poder y reasegurar el predominio social de los grupos tradicionales. Sin embargo los giros contradictorios del gobierno, las duras medidas antipopulares, especialmente las ejercidas contra el campesinado, y la amplia difusión de las nuevas corrientes del pensamiento occidental, alentaron el desarrollo acelerado de renovadas perspectivas de lucha y lúcidas interpretaciones de la realidad nacional. El proletariado lograba materializar sus primeras organizaciones orgánicas(1): en 1929 se funda la CGTP tras años de sostenida movilización; surgen los primeros partidos de base popular (en 1924 se funda el APRA como aglutinación pluralista, y en 1930, el Partido Comunista que toma las banderas del marxismo); el campesinado, duramente castigado, recupera también su capacidad de resistencia organizada que incluso llega a alzamientos armados de carácter mesiánico que son sangrientamente aplastados. El conjunto de reacciones provocado por el giro violento de la política de Leguía, en el que se distingue nítidamente el enojo tajante de las clases medias antes promovidas por el estado, alcanza un límite insostenible que unido a los efectos de la gran crisis capitalista del 29 desemboca cruenta e inevitablemente en la dictadura de Sánchez Cerro. Este breve gobierno, interrumpido por el sorpresivo ase-

CORNEJO POLAR, Antonio. "Historia de la Literatura del Perú Republicano" en: Historia del Perú, Tomo VIII, Lima, Editorial Juan Mejía Baca, 1982; p.77.



sinato del caudillo, y el del general Benavides, su inmediato sucesor, no hacían otra cosa que poner al descubierto la mentira democrática largamente arrastrada durante el "Oncenio" de Leguía. La represión armada había salido, bajo el pretexto de garantizar la "disciplina social", a salvaguardar los intereses de quienes jamás habían perdido el poder efectivo sobre el país. La cacería de brujas que arrojaba descononales cifras de apristas, socialistas, comunistas y líderes campesinos apresados, muertos o desterrados, el amordazamiento de la prensa, la abolición del pensamiento libre y la crisis económica cuya manifestación más patética se daba en el agudo empobrecimiento del agro, eran pues las muestras de una realidad que no había comenzado a cambiar.

A la luz de la distancia temporal nos es ya posible esbozar un balance de cuanto significó este período en la cancelación de la primera mitad del siglo y en la apertura y caracterización de la segunda. Lo más importante fue, sin duda, que en esta etapa en que se define el orden capitalista (hasta entonces embrionario), bajo el poder norteamericano, se produce como corriente dialéctica opuesta una marcada polarización de fuerzas sociales, que por su lado se convertirá en el caldo de cultivo del deslinde amplio de los intereses de clase. Surgirán conjuntamente con la corriente ideológica marxista variadas opciones revolucionarias que en algún momento hicieron pensar incluso en que podría darse un cambio estructural profundo:

"Muchos escritores creyeron que la revolución y la justicia social estaba a la vuelta de la es quina. Es evidente que todos estos hechos no se hū



bieran producido si la estructura del país hubiera mantenido su ritmo y características tradicionales" (1)

En síntesis, el efecto social del Oncenio y las dictaduras de Sánchez Cerro y Benavides queda materializado en la definición del orden capitalista, la polarización social convertida ya en una posibilidad de toma de conciencia de clase, el diseño de las líneas fundamentales del Perú contemporáneo y la expresión abierta de la auténtica fisonomía del sistema tradicional:

"(...) así queda de manifiesto la radical falsificación que define a la ideología 'democrática' de la burguesía peruana" (2)



(1) Ibid., p. 79.

(2) Loc. Cit.



1.2 El pensamiento social indigenista.

Durante el siglo XIX y principios del XX, la oposición civilización - barbarie dio cierta orientación invariable al debate intelectual hispanoamericano referente a la identidad cultural de nuestro continente. Países de mínimas o nulas raíces nativas no tuvieron mayores reparos en hacer suya la doctrina europeizante, lo que hasta cierto modo les resultó favorable. En cambio no podía tener los mismos significados para aquéllos cuya estructura étnica y cultural contaba con un poderoso y determinante componente indígena. Países pertenecientes al área andina quechua y a las regiones donde se desarrollaron culturas tan sólidas como la azteca y la maya, no podían entender de un modo tan sencillo el complejo panorama que entrañaba su propia intimidad histórica y cultural. El desafío para éstos era evidentemente de otro tipo y poco a poco lo fueron asumiendo, y no sin pocos tropiezos. Algunos tomaron la



vanguardia, como el caso de México que luego de la revolución de 1910 genera una corriente de "nacionalismo cultural" que indudablemente influyó en los demás países que más tarde harían lo propio.

El caso peruano fue un proceso de características muy específicas, y no podemos explicarlo a cabalidad si no nos remontamos a sus antecedentes iniciales más importantes. Al iniciarse el presente siglo nos encontramos ante un movimiento generacional de origen conservador al que se denomina Novecentista, Arielista o, más recientemente, Primer Historicismo (1). Su surgimiento obedecía a una necesidad de elaborar un proyecto ideológico en el cual perviviera un ideal aristocratizante y europeísta. Esto, entre otras tareas, les obligaba a definir de algún modo la presencia indígena dentro de un diseño de proyecto nacional de largos alcances. Sus integrantes, intelectuales de mucha agudeza y refinada educación, luego de una asimilación calculada de una serie de teorías de la época, logran bosquejar un planteamiento novedoso, quizás menos unilateral pero igualmente ideologizado, de la sociedad peruana, donde el énfasis en el esplendor remoto del pasado indígena daba la oportunidad para disfrazar retóricamente la omisión del problema contemporáneo, o en todo caso reducirlo a un simple problema moral o educativo. Se trataba, pues, de un típico movimiento modernista de clase que presentía malas épocas tras deducir realistamente

ESCOBAR, Alberto. Arguedas o la utopía de la lengua. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1984; p.79.



los trastornos que suscitaría la retirada del poder ilustrado de Europa en favor del "utilitarismo deshumanizante" de Norteamérica. Sus principales representantes, José de la Riva Agüero, Víctor A. Belaúnde, entre otros, refuerzan sus planteamientos, además, silenciando el conflicto social y cultural que implicaba la coexistencia étnica en el Perú mediante la reafirmación de una supuesta superioridad cultural hispánica en la que el mestizaje había permitido la presencia indígena. El prestigio con que se acogió oficialmente al Novecentismo le permitió por considerable tiempo ofrecer efectiva resistencia a las posiciones discrepantes que en cualquier momento materializarían su negación en un "Segundo Historicismo". Para que se diera este movimiento contestatario, previamente tenía que producirse una fractura histórica que declarara obsoletas a las doctrinas que avalaban al Novecentismo. En la segunda década del siglo se dan tres acontecimientos que definitivamente estatuyen un nuevo contexto histórico mundial al cual debía acomodarse el Perú (La Primera Gran Guerra, la Revolución Rusa y la Revolución Mexicana) y que por el mismo motivo darían lugar a un gobierno como el de Leguía. Bajo este régimen de profundas y violentas contradicciones sociales se desarrolla una etapa de gran producción ideológica que irá más allá de la simple respuesta a un Novecentismo débil y en retirada. Se impondrá la preocupación por interpretar el Perú con ojos nuevos y dentro de esto se privilegiará el problema indígena. No se podrá entender un régimen capitalista moderno entremezclado con feudalismo; moralmente no se querrá aceptar la degradante explotación del indio, y en defini-



tiva, cualquier posición reformista de clase media no podrá soslayar la prioridad del problema indígena(1). Nacerá de este modo el pensamiento social indigenista, cuyo efecto más destacable será la polémica intelectual más que la acción política, ya que motivará distintas propuestas no del todo concordantes, pero siempre dispuestas a tratar con una perspectiva renovada y más justa el problema de la nación india. Sus formas ideológicas iniciales ya se habían ido sintiendo desde mucho antes, pero recién el terreno social les facilitaba una fertilidad antes aprovechada y contenida por el pensamiento conservador. Recordemos que la Asociación Pro-Indígena (1905), los Patronatos de la Raza Indígena (1911) y el grupo Resurgimiento (Cuzco, 1909) habían asumido desde muy temprano la defensa organizada del indio. Igualmente debemos referir la contribución de muchos intelectuales ya definitivamente indigenistas que sentarían las bases de ese Segundo Historicismismo por el lado sociológico, antropológico y artístico: Luis E. Valcárcel (1893), Julio C. Tello (1880-1947), Hildebrando Castro Pozo (1890-1945), Uriel García (1889-1965) y José Sabogal (1888-1956). Y hagamos referencia, también, a uno de los pensadores más claros de nuestro siglo que supo encuadrar lúcidamente la cuestión indígena dentro de una interpretación más amplia, científica y revolucionaria del problema peruano: José Carlos Mariátegui (1894-1930).

La evaluación de los reales alcances que tuvo el Indigenismo

(1) CORNEJO POLAR, Antonio. Op. Cit., p. 79.



como movimiento ideológico y artístico requiere de la consideración de tres características esenciales: Primero, que esta corriente fue en lo fundamental una visión crítica inevitablemente exterior al estrato social indígena; segundo, que sus diversas manifestaciones respondían a las múltiples posiciones de clase desde las que se enfocaba el problema indígena; y, tercero, que sus efectos últimos sólo se dejaron sentir en el plano superestructural de la realidad social; todo lo cual explica, pues, por qué en la década de los cincuenta, cuando el curso de la historia nacional tomaba un cauce distinto al previsto por los indigenistas, éstos no tuvieron otra alternativa que renovar las bases mismas de su ideología y estética.

Para concluir, debemos señalar enfáticamente que las limitaciones que acabamos de referir no serán nunca suficientes para dejar de reconocer la profunda influencia que ejerció el Indigenismo en todas las áreas de desarrollo intelectual del Perú y el continente. Antonio Cornejo Polar, uno de los críticos que mejor ha estudiado el indigenismo literario, cuando se refiere a la importancia de este movimiento nos afirma:

"Con sus manifestaciones científicas, ideológicas, artísticas y literarias, el indigenismo fue el movimiento cultural más coherente y significativo de ese tiempo y tal vez el más consistente -vistos sus orígenes remotos y sus proyecciones contemporáneas- en toda la historia del Perú republicano. En realidad conjugó fuerzas de variada naturaleza y procedencia en un esfuerzo por definir la especificidad nacional en términos de autoctonía y erradicar -a partir de aquí- las imágenes hispanizantes u occidentalizadas del Perú" (1)

(1) *Ibid.*, p. 81.



Es que, a pesar de lo obsoleto que pueda creerse, el Indigenismo reproduce la crisis aún no superada que marcó la apertura de nuestra modernidad, y en este sentido seguirá siendo - por lo menos hasta este momento - uno de los moldes que nos sirven para pensar y, a veces, para no pensar. (1).



(1)ESCOBAR,Alberto.Op.Cit.,p.21.



1.3 La narrativa indigenista peruana.

El desarrollo pleno que va alcanzando el pensamiento social indigenista durante los agitados años del gobierno de Leguía y de las dictaduras de Sánchez Cerro y Benavides, da origen a mediados de los años treinta a una de las formas más sorprendentes y complejas de expresión literaria: la novela indigenista. Nace como producto de la intersección de dos factores superestructurales: el abandono que la narrativa iba haciendo del modernismo mediante la indagación de esencias formales y temáticas nacionales, y la vigorosa corriente de experiencias y reflexión referidas a la realidad palpitante del pueblo quechua, que en esos momentos sufría una de las más duras agudizaciones del gamonalismo republicano. En este sentido, la novela indigenista, como corriente entroncada a la tradición literaria, provenía de uno de los bosquejos alternativos con que el postmodernismo iba proyectando los destinos de la narrati-



va nacional y que con Enrique López Albájar (1872-1966) alcanzaba ya su fisonomía característica; y, como proyección estética de la entonces vigente ideología indigenista, se consolidaba como la forma escrita más ajustada a la necesidad de manifestar a plenitud y profundidad el universo preocupante que implicaba la nación india contemporánea. A este respecto Washington Delgado nos explica:

"El vasto espacio físico de la novela rural, la diversidad de estamentos humanos que la conforman, las complicadas relaciones sociales que en ella se desenvuelven, resultaron sumamente apropiadas, además, para que su expresión literaria se realizara mejor en la novela que en la poesía. La novela posee un carácter analítico y puede abarcar pormenores que escapan al poema, a la obra teatral y al relato breve" (1)

La generalizada simpatía que gozó desde un comienzo esta forma narrativa aceleró el desarrollo técnico del género, hasta convertirse en la corriente en cuya evolución no sólo se sostuvo una permanente y desvelada experimentación formal, sino también se consolidó la materia lingüística que mejor ha reproducido, en lo que va de la historia de la narrativa nacional, el carácter conflictivo de la sociedad peruana. José Carlos Mariátegui, quien celebró proféticamente el nacimiento del Indigenismo, se encargó a su debido tiempo de aclarar que el supuesto exotismo atribuido a la exterioridad del productor del texto indigenista con respecto a su referente social, no era otra cosa que la condición de existencia de toda literatura heterogénea, es decir de toda literatura pertene-

(1) DELGADO, Washington. Op. Cit., p. 134.



ciento a "los pueblos que a pesar de haber sido sometidos por un proceso de conquista mantiene su identidad diferencial"(1).

El estudio cronológico de la novela indigenista tiene su punto de partida en el período de narradores a quienes Tomás Escajadillo denomina "indianistas" (2), debido a que, a pesar de que su temática está directamente comprometida con el mundo indígena, man tienen aún elementos de estilo propios de una tradición conservadora y europeísta. Al respecto Escajadillo nos dice:

"En mi conceptualización del término 'indigenismo' aplicado a la narrativa no basta, pues, el factor 'sentimiento de reivindicación social'. Hace falta, además, la superación de ciertos elementos o lastres del pasado: la visión romántica, la idealización romántica del mundo andino. Un tercer factor, muy difícil de especificar en abstracto, se refiere a lo que llamaré [...] 'suficiente proximidad' en relación al mundo recreado: el indio y el ande".(3)

Según esto, pues, habría una novela "indianista" antecesora del Indigenismo y en la que, con mucha precisión, el mencionado crítico distingue, a su vez, dos modalidades o tendencias:

"(...) un 'indianismo modernista' (Los hijos del Sol de Valdelomar, o los 'cuentos peruanos' de temática andina de Ventura García Calderón, por ejemplo) y [...] un 'indianismo romántico-realista-idealista' (Narciso Aréstegui, Clorinda Matte de Turner), algunos de cuyos frutos son el antecedente del 'indigenismo' propiamente tal".(4)

(1) CORNEJO POLAR, Antonio. Op. Cit., 84.

(2) ESCAJADILLO, Tomás G. La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones. Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en el Programa Académico de Literaturas Hispánicas, en la UNMSM, Lima, 1971; p.6.

(3) Ibid., p.12.

(4) Ibid., p.6.



Muy de acuerdo con lo expuesto, creemos correcto pensar que inmediatamente después de estos atisbos indianistas se produce un período indigenista a plenitud al que también se podría denominar "indigenismo ortodoxo", que abarca la mayoría de obras del género y en el que se toca las calidades artísticas más altas. Los puntos extremos de esta etapa vendrían a ser López Albújar y José María Arguedas, el primero como el orto generacional y el segundo como el extremo final de posibilidades expresivas del género. Quedaría como punto intermedio y representando igualmente lo mejor de esta etapa la obra de Ciro Alegria.

Los últimos años de la década de los cuarenta adquieren especial importancia, tanto en el campo histórico del país como en la práctica artística, hasta entonces entusiasmada por el mesianismo indigenista, porque en esta época se vislumbra cada vez con mayor certidumbre la cancelación de la ortodoxia que tanto alentó la producción intelectual y literaria que acabamos de estudiar, y porque a consecuencia de ello se irá perfilando una segunda etapa a la que reconoceremos, dado su impulso innovador, como "Neoin-
digenismo".

A modo de síntesis diremos, entonces, que la narrativa indigenista materializa en su estructura una totalidad y una dinámica sociales motivadas por la "relativa integración del país" (1) que se va evidenciando en los años treinta. Pero es, además, una de las maneras más viables con que se pretende indagar en uno de los estratos sociales más dolorosos de nuestra realidad, tratando de profundizar

(1) CORNEJO POLAR, Antonio. Op. Cit., p. 119.

NO SE PRESTA
A DOMICILIO



077

18

cada vez más en los criterios y en los aspectos que parezcan más importantes, de manera que se pueda paulatinamente superar el indigenismo anterior y se consolide una nacionalización y una universalización más auténticas y prácticas. De ahí que, si alguna importancia de evidencia inmediata hemos de encontrar en su presencia histórica, será la de haberse autoimpulsado fundamentalmente como una "forma de conocimiento de la realidad y como un ejercicio de conciencia social" (1).



(1) Ibid., p. 119.



1.4 Cambios históricos que motivan un giro ideológico.

La Segunda Guerra Mundial (1939-1945) determina un giro muy significativo en el curso político peruano que hasta el momento había seguido manteniendo los regímenes dictatoriales encargados de salvaguardar los intereses de una oligarquía que se sentía amenazada por una ola súbita de movilizaciones populares. El gobierno de Manuel Prado (1939-1945), que coincide exactamente con los años de la guerra, se encarga de ensayar un régimen de tránsito hacia formas mucho más "democráticas". Esta decisión tomaba en cuenta algunas circunstancias favorables: como: la seguridad de que la tranquilidad había sido recuperada, la necesidad de vivir en armonía con los principios antinazistas de los Aliados (argumento muy bien esgrimido por la oposición de las clases medias), y el relativo desarrollo de nuestra economía gracias al auge de las exportaciones de materias primas, que de ningún modo implicaba la superación de

de nuestra dependencia(1).

El optimismo generado por la posibilidad de un cambio presidencial dentro de la legalidad y el triunfo internacional del frente antifascista, alentó y movilizó a las clases medias a organizarse en una alianza de centro-izquierda (en la que se incluía al APRA hasta entonces víctima de una sangrienta persecución) para intentar la conquista del poder mediante la utilización de la imagen política de Luis Bustamante y Rivero. Logrado este objetivo, el siguiente paso fue la aprobación de una serie de medidas que podrían significar un triunfo reformista de considerable trascendencia económica y social. Sin embargo todo tendría que volver a su cauce tradicional, porque de por medio quedaba aún la dura presencia de la oligarquía, esta vez convertida en una voraz máquina exportadora, que no permitiría el ascenso de una clase que a la larga se convirtiera en su oponente histórico. De este modo, la moderada inquietud política rápidamente fue convirtiéndose en un caos incontrolable, en especial cuando el gobierno no tuvo la capacidad suficiente para contrarrestar los efectos de la crisis económica de postguerra y la cerrada y encendida oposición política esta vez engrosada por las filas del APRA que había roto su alianza con Bustamante y Rivero, hasta dar lugar al golpe de estado del general Manuel A. Odría.

El retorno de una práctica gubernamental basada en el autoritarismo y el predominio de una clase minoritaria que acaparaba casi

(1) Ibid., p.134.



la totalidad del capital nacional, demostraba una vez más cuán frágiles eran las instituciones democráticas y qué inconsistentes eran todavía los movimientos políticos de base popular. El gobierno de Odría (1948-1956), que desde un primer momento ejerció una feroz persecución contra la izquierda y el APRA (política muy bien respaldada internacionalmente por la Guerra Fría) y que paralelamente, con la intención de disminuir la tensión social, creó una imagen de desarrollo y modernización gracias al flujo de capitales extranjeros que cambiaron especialmente la fisonomía de Lima y algunas ciudades, restableció, pues, con relativa facilidad un orden que daría vida a un largo período de entreguismo internacional, nepotismo e inmoralidad en la administración pública.

Las elecciones de 1956, en las que resulta elegido nuevamente Manuel Prado (1956-1962), no hacen otra cosa que repetir el ensayo de un gobierno de tanteos "democráticos" y que en buena cuenta sólo sirvió para encubrir de manera imperfecta las evidencias de una crisis nacional generalizada y para demostrar la extrema lejanía de los cambios que alguna vez, especialmente durante el gobierno de Bustamante y Rivero, se creyeron factibles. De otro lado, el inesperado pacto de convivencia política concretado entre Prado y el APRA, que ponía a este partido del lado de la derecha recalcitrante, contribuyó por un lado, a cierta estabilización del clima político nacional, pero por otro encendió un grave desconcierto en gran parte de jóvenes militantes apristas, muchos de los cuales, convencidos de la inconsecuencia de sus líderes, protagonizarían a mediados de la década de los sesenta un sonado movimiento



guerrillero (1).

Al finalizar la década de los cincuenta nos encontrábamos, pues, ante una estructura económico-social fuertemente castigada por la imposición gruesa de medidas políticas que no hicieron otra cosa que retrasar el desarrollo y abismar aún más las diferencias de clase. El débil crecimiento industrial centralizado principalmente en Lima se había convertido en un irresistible ímán para la migración de gigantescos grupos de campesinos, provenientes en su mayoría de la sierra, que azotados por la decadencia de la agricultura no tenían otra alternativa que invadir los desiertos circundantes de la gran urbe, para desde allí empezar una penosa acción de sobrevivencia. Sólo la agricultura costera incorporada a la inversión de los altos círculos financieros mantendría un auge que en los años sesenta también entraría en declinación a causa de la competencia del naylor que hizo que los precios del algodón decayeran en el mercado mundial. Como podemos apreciar, el costo social con que se dejaba la década resultaba dramáticamente desfavorable para la población campesina andina que se veía obligada a reaccionar de un modo completamente distinto a lo que idealistamente había previsto la intelectualidad indigenista. Al respecto Washington Delgado nos explica:

"En un primer momento, y hasta ahora, lo grave fue la crisis de la agricultura serrana que impulsó vastas migraciones hacia las ciudades, verdaderos y trágicos mitimaes modernos que han determinado la formación de un gigantesco lumpen urbano y suburbano

(1) *Ibid.*, p. 136.



y agudo déficit en la producción de alimentos"(1).

Las circunstancias históricas irrefutables obligaban, entonces, a hacer una revisión profunda de las bases doctrinarias del Indigenismo así como de los principios con que se mantuvo el arte y la literatura de esta filiación. Ahora empezaba a interesar más el espacio conflictivo social de la ciudad. Los tiempos eran otros y, en consecuencia, también las maneras de verlos.



(1) DELGA DO, Washington. Op. Cit., p.147.



1.5 La Narrativa Urbana y el Neoindigenismo.

Los hechos políticos y sociales que acontecen en el Perú a partir de la Segunda Guerra Mundial y las nuevas corrientes intelectuales y artísticas occidentales que nos llegan por esta época, constituyen factores ineludibles para una renovación radical del pensamiento de quienes quisieron interpretar el Perú a partir de una enfática indianidad. El éxodo masivo de campesinos andinos hacia las ciudades y el fracaso político de una joven generación que años antes había luchado por efectivizar una doctrina social, heterogénea en sus manifestaciones pero unitaria en su respuesta a las nuevas condiciones nacionales propuestas por el modelo político iniciado con Leguía, producen en los años cincuenta un desaliento inesperado y una actitud decidida a revisar ~~pro~~pectivas. Nacía de este modo la llamada "Generación del Cincuenta". "Su común denominador - según palabras de Antonio Cornejo Polar - es la frustra-



ción y el escepticismo (1)".Es, en efecto, un conjunto de escritores y poetas que intuyen y constatan mediante la experiencia intelectual la reciente fisonomía peruana. Descubren que la ciudad es ahora el escenario en el que se realizan los actos principales de nuestra historia, que a consecuencia de ello se está produciendo una aceleración en el proceso de mestizaje, y que la literatura, dentro de esta coyuntura, debe, en primer lugar, reconsiderar su noción de realidad social, y en segundo lugar, renovar y afinar sus técnicas artísticas.

Por este motivo la literatura a partir de los años cincuenta es predominantemente urbana, y esto significaba el nuevo predominio literario de la capital sobre las provincias y la superación del "indigenismo ortodoxo" por una corriente narrativa expresada en dos vertientes: una "urbana" y otra "neoindigenista". La primera representaba la innovación total del género antes decididamente agrario, y la segunda, el intento de revivificar y reorientar temática y artísticamente el "indigenismo ortodoxo". En los estratos profundos de toda esta literatura, tanto urbana como neoindigenista, subyace una temática subjetiva e intensa que revela una identidad solitaria, individualista, que se duele con escepticismo y juzga la realidad en última instancia con una existencialidad de limitado optimismo:

"En algunos casos su referencia social e histórica se mantiene muy visible, en otros se internaliza y deriva hacia un pesimismo esencial, en parte tam-

(1) CORNEJO POLAR, Antonio. Op. Cit., p.135.



bién derivado de la filosofía existencialista, e inclusive, en un tercer caso, la decepción subsite detrás de una literatura militante que con el correr de los años no puede dejar de cuestionar su eficiencia y reconocer la inutilidad real de sus esfuerzos".
(1)

El período indigenista ortodoxo, si bien es cierto había logrado niveles de creación casi insuperables, a fines de los cuarenta demostraba carecer ya de recursos técnicos suficientes para continuar su vigencia, ya que por el lado temático estaba también obligado a virar sus perspectivas. Esto toma mayor claridad si recordamos que sus principales representantes habían llegado a la literatura dotados de una gran genialidad que les permitió escribir magníficas novelas, pero sin una intención prioritaria de desarrollar el estilo y los procedimientos artísticos. Los nuevos narradores, los del cincuenta, tomaron conciencia de este vacío y se convirtieron en verdaderos artífices de la palabra, para lo cual contaron con el excepcional auxilio de la gran difusión que al finalizar la Segunda Guerra Mundial tuvo la narrativa occidental contemporánea (Paulkner, Joyce, Hemingway). De esta manera el relato se va dotando de formas mucho más sutiles y acabadas, que permiten al autor, sobre todo, lograr una mayor "penetración" en el mundo total que le servía ahora de referente. El texto denotaba una mayor consistencia tanto en el lenguaje como en la composición, especialmente en la perspectiva del narrador que anteriormente había pecado de excesivo exteriorio

(1) Ibid., p.136.



rismo.

En este contexto, pues, la narrativa urbana alcanza un gran impulso y se consolida como el género de la época. Sus principales representantes, Enrique Congrains y Julio Ramón Ribeyro, al lado de otros de igual o menor importancia, adelantándose lúcidamente a la propia sociología, van develando con preocupación "el conglomerado de clases sociales reunidas en la ciudad (1)", entre los que les llama más la atención el lumpen y la clase media. Por su parte, el "neocindigenismo", con sus dos representantes más genuinos; Eleodoro Vargas Vicuña y Carlos E. Zavaleta, demuestra que el motivo indígena ha sido revivificado a cambio de una innovación fundamental de la noción del mundo andino y de las técnicas que se utilizan para expresarlo. Ahora interesa menos convertir el texto narrativo en un elemental documento de denuncia; el interés neocindigenista ha logrado ampliar sus perspectivas convirtiéndose además (y con preferencia) en un instrumento de indagación antropológica, lo cual le facilita en lo técnico el uso de variados y actualizados recursos formales como el monólogo interior, el retardo, aceleración y montaje de los tiempos narrativos, etc., que dan como resultado una estructuración más equilibrada del relato y una mayor limpidez y transparencia expresiva (1). Esta transformación que implica el tránsito del "indigenismo ortodoxo" al "neocindigenismo", contrariamente a lo que podemos suponer, no se da inicialmente en los autores considerados sus re-

(1) DELGADO, Washington. Op. Cit., p. 198.



presentantes más natos, Vargas Vicuña y Zavaleta. El mérito pertenece a la genialidad de José María Arguedas, quien en un proceso de ardua investigación y trabajo creativo supera el desafío que para él significaba dar cuenta del universo indígena desde perspectivas más amplias y comprometidas; y lo hace de un modo tan claro que Tomás Escajadillo no duda en distinguir dos Arguedas:

"El autor de Agua (1935), Yavar Fiesta (1941) y Diamantes y Pedernales (1954), que practica un "indigenismo ortodoxo", y el Arguedas de Los ríos profundos (1958), "la agonía de Raza Niti", (y, quizás, aun el autor de Todas las sangres, 1964) que pertenece, [...] a las modalidades de un 'neointigenismo' ".
(1)



(1) ESCAJADILLO, Tomás G. Op.Cit., p.19.



1.6 La prosa neoindigenista.

El tránsito del "indigenismo ortodoxo" al "neoindigenismo" significa para la narrativa peruana algo más que cambios de contenido originados en una transformación social de la cual toman conciencia los autores. Se trata de una metamorfosis total que compromete cada uno de los elementos sin los cuales no puede concebirse un texto literario. Una explicación de la simultaneidad de estas transformaciones la podemos desarrollar distinguiendo los siguientes aspectos fundamentales en la realización de una corriente literaria;

1.6.1 El escritor.-

Se trata esta vez de un productor consternado por la frustración y el escepticismo, que opta por una visión mucho menos entusiasta de la realidad y por una perspectiva ideológica acentuadamente individualista y solitaria. Esta nueva actitud acrecienta



su proclividad a la reflexión lírica en desmedro del discurso cerebral y épico; lo que por consiguiente lo conduce al desarrollo de una obra de mayores rigores estéticos que científicos: más artística que polémica; es decir, a refinar una palabra de mayores ambigüedades y sugerencias en oposición a una frase grave, denotativa y marcadamente cargada de tradición positivista decimonónica. A pesar de que pueda no parecer cierto, esta reacción contiene una dosis muy alta de madurez intelectual y sensibilidad, debido a que obedece a un reencuentro -traumático sí, pero intenso y decidido- con una realidad profunda ante la cual el autor se niega a cerrar los ojos. Es más, diríamos que a consecuencia de constatar una realidad anteriormente vista a medias, se decide por una respuesta consecuente de búsqueda e iluminación. Así veremos, entonces, que desde este momento su obra marca una trayectoria de penetración cuidadosa y medida en la rica amplitud de su universo preocupante, lo que de algún modo explica la ampliación gradual de las expectativas sociales y culturales que lo distinguen del autor indigenista ortodoxo. En este sentido, pues, es evidente que el escritor neoindigenista tiene ante sí desafíos que sólo los resuelve ajustando progresivamente su conciencia crítica a la naturaleza cambiante de la realidad andina, tratando de introducirse dentro de ella para identificarla e identificarse en sus esferas históricas más íntimas y universales, y procurando afirmar la estrechez de un acercamiento que le permita instituir el código estético que le dé la certeza de que tal universo tiende a recrearse a sí mismo.



1.6.2 El texto.

El texto narrativo neocindigenista sólo puede entenderse como la superación de un estado anterior: el indigenismo ortodoxo. Al tratarse de una superación dialéctica vamos a entenderla como una superación superestructural que mediante formas artísticas reproduce un nuevo estadio en el proceso de integración socio-cultural del Perú, tomando como plano prioritario de observación la nación india. Sólo desde este enfoque se podrá evaluar objetivamente los alcances de las diversas transformaciones operadas en el proyecto estético correspondiente a la tradición narrativa indigenista.

Un primer cambio notable es el referente al lenguaje. El autor neocindigenista, al penetrar comprometidamente en la intimidad específica y universal del mundo indígena, compromete también su lenguaje y se ve urgido de formas más auténticas y esclarecedoras. Esto lo lleva, en un primer momento, a romper con el cultismo, a veces terco, de la generación anterior que mediante formas radicalmente occidentales y decimonónicas mantenía su exterioridad frente al mundo indígena, para optar por un lenguaje transformado y enriquecido por el descubrimiento de un sistema y una norma propios de su mundo referencial (un ejemplo típico es el realizado por José María Arguedas). Así comprobamos, pues, que la prosa neocindigenista pone en juego, mediante combinaciones difíciles y magistrales, un vocabulario, un diseño sintáctico y un sistema de producción semántica que, manteniendo su invariable fisonomía castellana, trascienden profundidades raciales y culturales pertenecientes a otras latitudes idiomáticas y dialectales. Un proceso semejante se opera tam-



bién en lo referente a la concepción estructural del género narrativo. Los neoindigenistas aspiran a "contar" repitiendo formas tradicionales de la narrativa indígena, como la oralidad y el relato mítico. Este incremento es fundamental para explicarse la consolidación de una nueva poética del relato: significa la incorporación de lo mágico a la esencia del lenguaje y a la especificidad de los mensajes del texto. Desde ahora el narrador (el hablante básico) mirará el mundo sin distinguir valorativa y formalmente contrastes entre lo "real" y lo "maravilloso". Tratará de asumir la visión del mundo indígena a plenitud sin perder su identidad occidental, porque ésta será una de las formas de su solidaridad histórica y de su conocimiento de la contradicción esencial del mestizaje y de la coexistencia conflictiva de culturas en las raíces mismas del Perú.

En los albores mismos del indigenismo, José Carlos Mariátegui nos advirtió la importancia de no confundir "literatura indigenista" y "literatura indígena" para tener siempre presente la insalvable exterioridad del indigenismo por mucho que estreche éste su cercanía al universo indígena. Hacemos esta aclaración para explicarnos cómo el neoindigenismo (que no deja de ser indigenismo) mientras va asimilando elementos extraños a su sistema lingüístico y estético originales, simultáneamente continúa también fortaleciendo su filiación a la tradición literaria occidental mediante la actualización de sus formas y contenidos con una serie de técnicas narrativas muy novedosas (Joyce, Faulkner, etc.) y con las últimas corrientes del pensamiento filosófico universal (en especial el existencialismo). Carlos E. Zavaleta, más que Eleodoro Vargas



Vicuña, será quien hará mejor uso (con mucho talento y juicio) de la rica veta que le ofrecía la literatura norteamericana e inglesa.

1.6.3 El lector.-

Los narradores de la Generación del Cincuenta, tanto urbanos como neoindigenistas, escriben pensando en un lector virtual igualmente transformado. Han aprendido de la experiencia vanguardista que el texto sólo alcanza su estructura definitiva con la participación creativa del lector. Sus textos anulan ahora al narrador omnisciente y maniqueísta, y prefieren modalidades enunciativas más objetivas: monólogos interiores, relatos objetivos, la combinación simultánea de diversos narradores, etc., que exigirán del lector una reacción participatoria necesaria. Profundizando esto, Luis Jaime Cisneros nos explica:

"Ya no estamos ante el autor, sino ante el relato; y el relato es no sólo el tema, sino su lenguaje. Aun cuando el autor nos haga testigos de una intimidad individual, perdemos hoy la conciencia de su labor mediadora; topamos de golpe con esa intimidad, la tocamos, nos revestimos de su asco o su dolor; ahí está. Esto puede considerarse como síntoma general de la narración de estos últimos años. La afirmación vale aun en aquellos casos en que el autor se vuelve protagonista (los relatos en primera persona), médula de los acontecimientos, e impide que nos sintamos conducidos por él. La dinámica del relato es nuestra verdadera conductora en el campo de la prosa americana". (1)

Esta característica, que puede confundirse con un simple rasgo estético

(1) CISNEROS, Luis Jaime. "Fisonomía actual de la narrativa peruana". En: Imagen de la literatura peruana actual. T.1. Julio Ortega (Comp.). Lima, ed. Universitaria, 1968; p.68.



lístico secundario, resulta fundamental para una obra que no pretenda ahora expresar mensajes de certeza ideológica ni observaciones universales positivistas. El narrador de los cincuenta no pretende una posición magisterial frente a su lector, sino la de actuar como simple portador y revelador de elementos auténticos de la realidad con el sólo objeto de motivar la sugerencia y el descubrimiento mediante el asombro y la ilusión mágica. El mundo representado (personajes, ambientes, épocas, etc.) no aparece detallado minuciosamente, limitando iniciativas al lector al proporcionársele sólo la versión personal del narrador omnisciente. El texto neoindigenista permite que los elementos de la ficción se vayan dando a conocer a sí mismos mediante el enfoque multifacético que sólo se irá recomponiendo en la conciencia activa del lector:

"Los acontecimientos hacen al personaje, lo conforman. El lector va siguiendo el desarrollo, recreando: esa recreación está prevista, preparada estilísticamente por el autor moderno. Somos de pronto colaboradores anónimos de la narración. Ya el relato contemporáneo no se hace sin nosotros. Estamos comprometidos en él". (1)

(1) Ibid., p.68.





CAPITULO I I

Lenguaje y composición de los relatos de Eleodoro Vargas Vicuña.

Todo texto literario es el resultado de la reelaboración creativa y sensible del lenguaje. Y sólo la acción intencional e intuitiva, pero siempre técnica, del autor hace posible el tránsito sustancial del lenguaje natural e indiferente, al lenguaje artístico y plurisignificativo. Cuando el autor, en su original dinámica constructiva, pone en ejercicio su facultad transformadora sobre la materia lingüística que ha decidido tomar como base, lo hace como cumplimiento de un proyecto primordial originado en un proceso mayor y más complejo: la asimilación permanente y expresada en formas de una corriente tradicional en la que se inscribe o pretende corre-



gir o superar. En este sentido, la obra literaria, en su significado más general, responde por un lado a un proceso cultural perteneciente a las particularidades históricas de un pueblo o sociedad, y por otro, a las especificidades inconfundibles de la personalidad del autor.

Damos estos alcances porque pretendemos explicar las razones por las que debemos distinguir dos objetivos fundamentales en el análisis e interpretación de la obra narrativa de Eleodoro Vargas Vicuña; en primer lugar la demostración de su entroncamiento en la vertiente tradicional denominada Neoindigenismo, y en segundo lugar, el reconocimiento de los elementos responsables de la calidad artística y la originalidad formal del objeto artístico, es decir, la determinación de los caracteres particulares de su "lengua individual de escritor de cuentos". Ambos objetivos los vamos a ir cumpliendo simultáneamente, puesto que esta distinción sólo existe como necesidad metodológica. La obra literaria es un todo y como tal ofrece sólo un relieve material a partir del cual hemos de poner a prueba nuestra pericia hermenéutica y valorativa.

Iniciamos nuestro estudio reiterando una vez más que la obra literaria se debe, fundamentalmente, a una reelaboración artística del lenguaje. Gracias a esta reelaboración el autor será capaz de dotar a determinadas realizaciones de la lengua de un orden interno que le posibilite expresar libre y plenamente los significados que le dictan su sensibilidad e inteligencia. Por este motivo todo estudio del fenómeno literario debe partir del análisis del aspecto o estrato más evidente y determinante: la constitución del len-



guaje.

A este respecto debemos señalar, como punto de partida, que la obra narrativa de Eleodoro Vargas Vicuña se distingue esencialmente por su extraordinario tratamiento lingüístico. Las formas de relieve de su discurso literario (los contrastes de ritmo, la organización sintáctica, el aprovechamiento retórico y las peculiaridades de los dominios léxicos) hacen de su estilo una de las expresiones más importantes y originales de la narrativa de la década de los cincuenta, así como una de las muestras más patentes de la vitalidad de una corriente artística nacional que funda sus destinos en la profundización de sus raíces en el sólido terreno de la raza y en la convulsión encendida de sus contradicciones históricas más inmediatas. Desde esta óptica, pues, podemos entender que Eleodoro Vargas Vicuña categoriza su obra transmutándola en realidad reproductora de un momento universal del hombre andino que sólo alcanza su plenitud mediante la consolidación de un orden formal, cuyos extremos se encuentran fuertemente ligados a las fibras de un espíritu colectivo hecho lengua y de una ansiedad individual dinamiadora y decisiva.

Por estas razones develar los mecanismos de significación del lenguaje de Eleodoro Vargas Vicuña se convierte en una delicada empresa de descubrimiento técnico e intuitivo. Nos conduce a una puntualización severa de sus constantes formales así como a la medición serena de sus resonancias espirituales. Esta evaluación nos obliga, en suma, a tomar muy en cuenta la capital importancia que para el autor tiene la sustancialidad de la palabra, la forma

de la palabra, el espíritu de la palabra y la rebeldía de la palabra. Y lo es en grado tal que el hecho de tomar conciencia de ello significó para su destino de poeta su propio nacimiento:

"Parte del nacimiento accidental que puede suceder a un árbol, a un toro o a un hombre, nosotros creemos que el sentido mágico de la existencia es la adquisición de la palabra. Este es el nacimiento que yo conozco como hombre [...] la palabra sirve como lo útil, aquello que el hombre busca definitivamente en el encuentro con los hombres".(1)

De otro lado es también importante recordar que un ideal de esta naturaleza implicaba el desarrollo coherente de principios de transformación artística, que, conseguidos con afán febril y sistemático, le posibilitaron la plasmación de un estilo personal, homogéneo y socialmente comprometido:

"(...) si algún instante el hecho de la escritura sucede en mis manos como un temblor, como una vibración interior a través de una palabra, a través de una atmósfera, a través de un recuerdo sensorial, significa que yo estaba interesado en saber cómo podría a esto trasladarlo al papel".(2)

Quienes hasta el momento han estudiado el lenguaje literario de Eleodoro Vargas Vicuña coinciden en afirmar que se trata del resultado feliz de un trabajo de recreación poética de un dialecto del castellano andino. Nosotros corroboramos esta afirmación y damos, además, algunas precisiones: se trata de una experiencia de intensificación artística sobre la materia prima del habla popular del

(1) Casa de la cultura del Perú. Primer encuentro de narradores peruanos. 2a Ed., Lima, Latinoamericana Editores, 1986; p. 73.

(2) Ibid., p. 184.



distrito de Acobamba, pequeña y pintoresca población de la provin-
 cia de Tarma y perteneciente a una de las zonas del centro del pa-
 ís más castellanizadas y en comunicación muy antigua con la metró-
 poli costeña. Pocos críticos conocen con exactitud este origen fa-
 miliar y regional de Vargas Vicuña, y mucho menos sus lectores que
 nos quedan con la seguridad de que la relación de topónimos que
 aparecen a lo largo de todos los relatos de Nahuin pertenecen a
 un universo puramente ficticio. Lo que sucede es que Vargas Vicuña
 ha tenido el cuidado suficiente para ocultar los datos de locali-
 zación geográfica que puedan "contaminar" su discurso de regiona-
 lismo y costumbrismo, e impedirle, de este modo, la edificación de
 un prototipo social que simbolice al mundo andino en una de sus es-
 tapas más claras hacia la consolidación del mestizaje contemporá-
 neo. Este celo por las omisiones en el texto lo ha llevado inclu-
 so a curiosos ocultamientos extraliterarios, como es el caso de la
 creación (con mucho acomodamiento de sus editores) de desconcier-
 tos en torno al lugar de su nacimiento y del transcurso de su ni-
 ñez. De ahí que no resulta raro encontrar algún estudio crítico
 que con muy buena fe afirme acerca de las estrechas relaciones en-
 tre la arequipeñidad del autor y la de su universo literario. In-
 tencionales o inconscientes, graves o ligeros estos ocultamientos,
 lo sustantivo en este caso radica en que su lenguaje individual,
 su estilo literario personal, deviene del estudio concienzudo de
 una manifestación lingüística colectiva viviente y real, y en la
 medida que lo sigamos reconociendo como tal nuestra valoración de
 la obra será cada vez más exacta, técnica y justiciera.



En esencia, el lenguaje literario de Vargas Vicuña no corresponde con el realmente hablado en su universo referencial, pero consigue captar su núcleo esencial y produce una total impresión de realismo. Usa las características más señaladas del habla rural y popular sin caer en la burda imitación de las formas coloquiales, y consigue con éxito una moderada combinación de americanismos, vocablos y expresiones populares, y repeticiones propias de un lenguaje pleonástico. Los lectores más extraños a la americanidad no tendrán la menor necesidad de una explicación adicional acerca del vocabulario y los modismos; por el contrario, ayudados por la transparencia y de una rara sencillez, lograrán reconstruir la subyacente cultura que vivifica esta experiencia de lenguaje. No cabe duda que nos encontramos ante una clara ilustración del tránsito del lenguaje popular rural al lenguaje popular literario; porque, si bien es cierto el uso moderado de lo popular que acabamos de aludir implica un proceso que se funda en la fría detección de los mecanismos del lenguaje, en este caso se demuestra también que para lograr estatuir un código verdaderamente artístico es indispensable que este quehacer tenga como conductor supremo a una voluntad sensible capaz de añadir ritmo poético a la prosa y plasticidad y acercamiento sensorial a lo narrado. Vargas Vicuña lo consigue con acierto y da una contribución de tonos muy propios y de gran consistencia al avance del Neoindigenismo.

Siempre con el objeto de dar algo más que una mera relación de rasgos estilísticos, a continuación nos internamos, hasta donde nos sea posible, por el tinglado lingüístico de la poesía de Vargas Vi



cuña. Nos interesa sobre todo tratar de descubrir aquello que origina su eficacia expresiva.



2.1 El vocabulario.

El vocabulario, entendido aquí como el repertorio básico de unidades morfológicas encargadas de instaurar el tono y la significatividad sonora y semántica en el texto literario, cumple un papel primordial en la constitución unitaria de los relatos de Vargas Vicuña.

Predomina en la obra una intención evidente de retratar con el soporte del vocabulario una fisonomía cultural detectada con suma anticipación y elaborada con paciencia de orfebre. Las palabras han sido tomadas con criterio selectivo persiguiendo ciertos objetivos que una vez conseguidos pasan a constituir una combinatoria con la que el autor logra con mucha soltura constantes de significación personales y a la vez universales.

Se trata de una selección sobria de palabras que no exige al lector auxiliarse de una explicación extratextual, como a menudo



sucede en obras regionalistas que necesitan incluir en el epílogo un diccionario de voces locales. Este tipo de selección le permite al autor llegar con mayor facilidad al variado espectro dialectal del castellano, consiguiendo una virtualidad numérica mayor de lectores; le exige concentrar más su preocupación creativa en los recursos que le ofrece la sintaxis; y se convierte, además, en el modo más adecuado de retrarnos un universo andino que ha tomado posesión del castellano y lo ha convertido en su lengua materna, sin que con ello haya abolido la copresencia del quechua.

Otro de los aspectos saltantes del vocabulario de Hahua es el referido a la manera cómo la distribución, selección y hasta emisión de palabras se convierten en un mecanismo permanente de significación profunda. Para una mejor explicación de sus alcances se haremos a continuación algunos de sus casos de mayor relieve:

2.1.1 "Acobamba" un topónimo de omisión semantizadora.-

Si hacemos un examen minucioso de la carta geográfica de la provincia de Tarma (Junín) podemos confirmar que topónimos como :

Palca
Wilcabamba
Antalcama
Yurajmarca

Huaracayo
Muruhay
Piecy
Tapín, etc.

corresponden a pequeñas y recónditas poblaciones de existencia real. El efecto literario se produce cuando el topónimo principal, "Acobamba", el que ubica la región a la que pertenece la aldea que el narrador toma como referente, es omitido intencionalmente. Lo normal es, entonces, que el lector corriente al carecer de esta

información fundamental suponga que se trata de lugares ficticios semejantes a Macondo, Rumi o Comala, y no de un lugar existente al cual el autor se ha remitido para crear su mundo representado. Es importante señalar este detalle ; puesto que así podemos explicarnos una de las formas con que Vargas Vicuña consigue organizar un texto de significación dicotómica: un nivel regionalista (realista) y otro universal (mítico y antropológico). Es decir consigue estatuir los dos componentes que originan el "realismo mágico", elemento que a su vez determina el devenir del Neocindigenismo.

2.1.2 Casticismo en los nombres propios de personas.-

Los relatos tienen en su conjunto una abultada relación de nombres propios de personajes, muchos de los cuales al reaparecer continuamente en distintas historias se convierten en elementos de integración argumental y le confieren al libro una estructura semejante a la de una novela. Muchos podrían llegar, incluso, a creer que efectivamente se trata de una forma muy peculiar de novela.

Pero lo que queremos destacar, cuando hablamos del uso del vocabulario, es que estos nombres en su aplastante mayoría son de origen y forma castiza:

Leoncio Vega
Julián Pizarro
Hilario Taza
María Avellaneda
Máximo Córdova
Adelaida Suárez

Santiago García
Ramón Romero
Demetrio López
Nicolás Arosemena
Antonio Ebúsquez
Antonio Huertas

Alvina Cuevas
Agustín Amaro
Roque Barrera, etc.

[Observamos sólo dos excepciones: Julián Mayta y Pedro Tintush, y otro, incluso, de origen inglés: Ofelan (O'phelan)]

Caso muy raro en la tradición indigenista, cuyos personajes campe-



sinos usualmente son denominados en quechua.

Esta característica tiene un doble origen: Por una parte la voluntad del autor de hacer evidente una comunidad andina de fuerte influencia hispánica, y por otra, el hecho de constituir la obra una secreta crónica del pueblo de Acobamba. Quienes tenemos la suerte de conocer muy de cerca esta región (en mi caso por ser originario de esta provincia) hemos comprobado que Vargas Vicuña ha llamado su obra de nombres y apellidos de personas y familias que conforman la historia real de esta pequeña población tarneña, en cuyos orígenes se registra una fuerte presencia española. Y aquí cabe hacer referencia también a otra omisión intencional significativa: el apellido "Vicuña" corresponde a una familia notable de dicha localidad que el autor ha evitado mencionar por los motivos ya aducidos.

2.1.3 Hipocorísticos de matices bilingües.-

Los hipocorísticos (vocablos usados con intención afectuosa, que a veces han sido sometidos a cierta deformación) (1) resultan el mejor instrumento lexical con que Vargas Vicuña impregna en sus textos el tono general de bilingüidad y cálido ambiente latinoamericano. Este recurso se manifiesta de las siguientes formas:

2.1.3.1 Hipocorísticos y sobrenombres con leve influencia quechua.-

Nos referimos a los nombres familiares de origen castellano cuya deformación se rige por las normas del quechua, o que mantienen

(1) LAZARO CARRETER, Fernando. Diccionario de Términos filológicos, 3a. ed. Madrid, Edit. Gredos, S.A., 1971; p. 223.



do su formulación castellana van acompañados de vocablos que los quechuisan:

don Juandico (Juan)
 el Iface
 Opa Pancho (Opa=idiota;Francisco)
 Allico (Alejandro)
 mamá Tulli (Toribia)
 Don Macshi (Máximo)
 Opa Raymundo
 Mafuca Suárez (Manuela)

2.1.3.2 Hipocorísticos propios de la norma castellana acobambina.-

Tratamientos personales cuyos procedimientos de formación son proveídos por la norma dialectal acobambina y que Vargas Vicuña ha sabido reconocerlos y convertirlos en mecanismos de indigenización del texto:

Veamos algunos casos que nos permitan apreciar la variedad de sus procedimientos:

a)Anteposición irregular del artículo definido a los nombres propios o apellidos:

la Pascualina	el Demetrio
el Manuel	la Lucen
el Pedro	

b)Explicitación del defecto, la profesión o de alguna característica personal inconfundible:

Dula Puente, la loca



el loco Abilio

la vieja Juliana

Manuel Salazar, el tallido

el cura Bonque

el carpintero Cáceres

c) Anteposición irregular del "don" a los apellidos:

Don Aguilar

don Chambille

d) Yuxtaposición del apodo y el apellido:

Gato Amaro

e) Explicitación del grado de parentesco o de cercanía afectiva:

tío Juan

tía María

mamá Bartola

mamá Brígida

f) Uso afectivo del "don":

don Alberto

don Fidel

g) Nombres en diminutivo:

doña Marcelita

Juanita

2.1.3.3 Hipocorísticos neologísticos.-

Sobrenombres que no nos indican un proceso atribuible a una lengua determinada, por lo que nos resultan originales e inéditos:

Sila

Dekar



2.1.3.4 Hipocorísticos de influencia inglesa.-

Muy escasos, pero que indican de algún modo la cercanía regional a la urbe costeña:

doña Viki

2.1.3.5 Hipocorísticos castellanos universales.-

Deformaciones afectuosas de nombres castellanos mediante procedimientos propios de esta lengua en todas sus variantes dialectales, o que denotan sólo a este idioma:

Alejo	(Alejandro)
doña Chabela	(Isabel)
Lola	(Dolores)
Conce	(Concepción)
don Pancho Sedano	(Francisco)

2.1.4 Predominio castellano en los nombres propios de animales.

Los animales domésticos, que son los que en la obra reciben nombres propios, son nominados casi en su totalidad en forma castellana:

el Castaño	(toro)
Cholo	(perro)
Diamela	(perra)
Chapetón	(perro)
Negro	(burro)

La única excepción, Catacha (gallina), es un hipocorístico quechuizado de Catalina: Catalinita o Catita.



Insistimos en que este predominio castellano nos va reiterando la noción de un presente cultural mestizo, castellanizado y de crecientes influencias urbanas.

2.1.5 Predominio quechua en los topónimos.

Es éste el único nivel del vocabulario en que se puede apreciar un marcado predominio quechua. Los escenarios y ambientes en que discurren las acciones y dramas humanos (distritos, comunidades, barrios, cerros, etc.) nos revelan un universo quechua antiguo y fuertemente adherido a los espacios. Es decir, un "antes" quechua impreso en la quietud de la geografía (cuya existencia real está demostrada) opuesto a un "ahora" castellano difundido en la dinámica de las costumbres y el espíritu mestizos.

Por una parte tenemos los topónimos propiamente quechuas y que constituyen la gran mayoría:

Arraypata	Coto
Muruhuay	Tapuchaca
Chimpaco	Rocochumi
Pumampi	Naupamarca
Chipián	Jailín
Tingo	Huaracayo
Pichas	Yurajmarca, etc.

Y por otra los topónimos con cierta o marcada influencia castellana, pero que siguen manteniendo una fisonomía quechua elemental:

Jatun Cequia

Antashloma

Shala Loma

Cequia Grande

Advirtamos que los escasos topónimos castellanos utilizados tienen la característica de referirse a universos remotos en el tiempo y en el espacio, o a lugares vecinos pero ajenos a la historia

intima de la comunidad:

El Dorado	(Quimera histórica)
Leticia	(Colombia)
Mal Alma	(Zona de ingreso a la selva)
La Florida	(Pequeña hacienda vecina a Acobamba)

2.1.6 Castellanización en la fauna y flora.

Los animales y vegetales que pueblan el universo de Vargas Vicuña están designados casi en su totalidad por sus nombres castellanos. Esto contribuye a construir un medio natural mucho más occidentalizado que el común de los ambientes indigenistas.

En el caso de la fauna, su porcentaje mayor está conformado por animales domésticos de origen occidental:

ternera	gato	vaca
mula	chivatito	perro, et.
toro	gallina	
yunta	coneje	

Y cuando hay referencia a animales silvestres, que podría facilitar una mayor afluencia de voces quechuas, la constante castellana se sigue manteniendo:

mariposa	lechuza
luciérnaga	bóho
paloma torcaza	pito pecho colorado

La presencia de dos excepciones apenas contribuye a un leve matiz bilingüe:

chihuanco (o chihuaco) :Zorzal propio de la región andina.



tuce : Lechuza.

La designación de las plantas mantiene características similares. Casi la totalidad de plantas (árboles, flores y frutos) son designados en castellano:

haba	retama	capulí
maíz	duraznero	alfalfa
tuna	sauce	sauce
eucalipto	trigal	arrayán
cedrón	melocotones	guindal, etc.

Sólo encontramos tres excepciones que no alteran la generalización:

chunapilpa	: Bayas silvestres.
quishuar	: Arbol lugareño.
choclo	: Maíz tierno.

2.1.7 Escase uso de voces quechuas o voces castellanas vernaculares.

En general, como lo hemos venido demostrando, el vocabulario de Nahuin se funda en una adecuada selección de voces castellanas de fácil interpretación que incluye una moderada, si no escasa, cantidad de palabras quechuas y quechuizadas. Esta mínima utilización de vocabulario vernacular puede presentarse de dos maneras:

1) Voces propiamente quechuas:

batán	manaco
chacra	note
chajra	tata
huaico	taita
masa	



2) Construcciones castellanas menores de matiz dialectal:

Padre Mayo

Padre Sepulcro

Padre San Miguel

la techa (acción de techar)

la carrera (servicio militar)

la punta (herramienta de labranza)

2.1.8 El uso de diminutivos afectivos.

Cumpliendo con una regla universal en la lengua hispanoamericana, el lenguaje de Vargas Vicuña acentúa su contenido nativista mediante el uso de los llamados diminutivos afectivos. Nos referimos a las palabras cuyo diminutivo no sólo expresa pequeñez sino también inclinación afectiva hacia algo o alguien.

No los utiliza en abundancia, pero su coloquialidad no puede prescindir de ellos, por lo que se convierten en una constante caracterizadora del estilo:

viejita	pobrecito	ovejita
Juanita	chivatito	maltoncitas, etc
intactito	torito	
mesita	calientito	
vestidito	ojitos	



2.2 La formación de palabras.

Algunos modos especiales en la combinación de los morfemas dentro de las palabras pueden resultar útiles para dotar al estilo de determinadas características. En este caso, como lo vamos a ir constatando en los ejemplos, Vargas Vicuña se vale de la sonoridad y sugerencias de ciertos sufijos para materializar los matices de un dialecto y poderlos controlar según sus conveniencias poéticas. Las frases que a continuación reproducimos son una buena demostración de la eficacia de la palabra debidamente investida sobre el sentido y la vibración poética de su contexto sintáctico.

1) Sufijos -dor , -dora , dorea , doras :

"Y como él lo dijo desafiador ." (p.60)

"Lola mira el fuego entre triste y chispeador." (p.73)

"(...)el campanario de la iglesia, aliviador de las tardes nostálgicas".(p.77)

"Las chicas alzan su voz gemidora". (p.92)



"(...)sus ojos claros alumbradores".(p.69)

"Ni los muchachos discurseadores. (p.72)

"(...)mientras reidoras otras,se encienden nuevamente".(p.88)

"Y las cantoras,cantadoras,muchachas virgenes(...)"(p.89)

2) Sufijo -era :

"De resbaladera acabará la pena". (p.54)

"(...)anunciaba desbordadera (...)" (p.60)

"De agua,de noche,de viento,fue la tumbadera de la casa de Don Tofe".(p.61)

"Una tembladera en la rodilla".(p.114)

"Viendo el agua duradera".(p.149)

3) Sufijos -oso , -osa:

"(...)una mirada de engreído pomoso.(p.114)

"Un eco lastimoso pasaba en dirección a Arraypata."(p.36)

"(...)interminable con gente calmosa caminando(...)"(p.45)

"(...)una risa candelosa que venía (...)"(p.34)

"(...)para rellenar hueco de tarde nostálgica(...)"(p.60)

4) Sufijos -ado , -ada:

"(...)al Castaño que estaba espinado." (p.35)

"Ese grito fue la corazonada". (p.36)

5) Sufijos -ón , -ona:

"Yo no pasé por faltón". (p.124)

"La vieja doña Laura,francona como ella sola (...)"(p.86)

6) Sufijo -aba:

"Y los hombres lisureaban dándose coraje". (p.61)



7) Sufijo -ida:

"Maldirje a la mala maldecida". (p.116)



2.3 Las categorías gramaticales.

Ciertos modos en la utilización de las categorías gramaticales, copiados de una norma social específica, también se constituyen en modelos de caracterización estilística en los relatos de esencia coloquial de Eleodoro Vargas Vicuña. Nos referimos, no a copias burdas o gruesas de fórmulas de una realidad tangible, sino a la dispersión fina y oportuna de constantes gramaticales de sabor local cuya materialidad el lector va percibiendo de modo intuitivo e inconsciente. Observemos algunos casos de importancia:

2.3.1 El artículo.-

Su uso irregular o su supresión pueden producir efectos semánticos localistas como lo comprobaremos en los ejemplos que a continuación transcribimos. Antes debemos aclarar que la supresión de los artículos, sea ante el sujeto o el objeto, se debe a una clara interferencia con el quechua, ya que éste carece de artículos, a diferencia del castellano.



a) Anteposición irregular a los nombres propios:

el Iaidro

el Iface

el Lizardo

b) Supresión de los artículos

"Hablan [la] cólera o [la] envidia por [el] miedo, pocas veces [la] simpatía por [la] pena". (p.54)

"-Don Tofe, haga usted construir [un] muro de piedra a su casa(...)" (p.59)

"Hijas de [una] beata, somos como nos mandan". (p.27)

"Era [un] mugido penetrante". (p.34)

"No era de [un] toro conocido". (p.34)

"Con [una] sombra que cerraba (...)" (p.41)

"Luego, como apagarse el lamparín, cerró [una] sombra que nos separó del pueblo". (p.41)

"Bajo tierra, cómo será después si se quedó como [una] piedra". (p.78)

Esta característica es muy frecuente en los relatos pertenecientes a la primera parte del libro, "Nahuin" (1950). En cambio tiende a desaparecer en las dos partes siguientes, "Taita Cristo" (1960) y "El cristal con que se mira" (1975), donde se evidencia una poética mucho más conservadora en lo referente al tratamiento gramatical. Observemos en los siguientes ejemplos el riguroso respeto de los artículos en contextos en los que anteriormente se optaba por su supresión estilística:

"Crecía mi corazón en el blancor de la inmensidad como los eucaliptos." (p.131)



"Lloraba la última lágrima de un hombre que había sufrido".(p.132)

"(....)de caras con ojos brillantes y melancólicos como los ojos de los perros tristes".(p.163)

c)Desplazamiento del artículo indefinido por el definido:

"(....)me quedé dando vueltas como el trompo en medio del cuarto". (p.35)

2.3.2 El adjetivo.-

Adquiere un notable papel caracterizador cuando el adjetivo calificativo es sustituido por otras categorías gramaticales o sintagmas simples que cumplen la misma función modificadora:

"Me miraban esos ojos de aterrar".(p.34) (aterradores)

"Sus pupilas de carbón de piedra quemando".(p.34) (quemante o encendida)

"Suelo ... de transitar imposible".(p.45) (intransitable)

"(....)latidos en apuro doliéndose el pecho(....)"(p.46) (apurados)

"Pero hubo llanto de doler".(p.40) (doloroso)

2.3.3 El sustantivo.-

Un caso notable en el efecto estilístico del sustantivo es el de cierta insistencia en el uso irregular de su forma singular:

"No hay nube y está levantando luna llena". (p.34)

"Pero comenzó a caer pedra sobre el tejado".(p.34)

"Y el toro colorado de don Chambillo, bufa sequedad que nos alcanza".(p.79)

"La mitad se les fue tratando de levantar pared con la mirada". (p.59)

"El mechero daba duda".(p.35)



2.4 La sintaxis.-

El vehemente adelgazamiento de los relieves sintácticos que advertimos en Nahua persigue en primer lugar mantener, a través de trazos básicos e indispensables, una estructura horizontal de lenguaje a la vez limpia, sustancial y regional, y en segundo lugar, aprovechar este concentrado de fórmulas de combinatoria en el cumplimiento de un proyecto de estilo fundamentalmente lírico.

Resulta, muchas veces, difícil explicarse la exacerbación significativa e intensa de un vocabulario tan parco y medido y de una utilización metafórica tan prudente, si antes no hacemos conciencia del valor decisivo que cumple la elaboración severamente calculada de algunos criterios de enlace y contextualización de las unidades morfológicas. Vargas Vicuña orienta todos sus esfuerzos a traducir en términos de sintaxis el esquema psicológico y social de sus personajes y sus dramas. Conduce esta aventura hasta corporizar una poesía de esencias que se efectúa sin impedir ni difi-



cultar su ministerio primordial de relato, con la diferencia de que esta vez la razón épica, inherente a la narrativa tradicional, queda minimizada para dar lugar a la tensa subjetividad de un lirismo original que agota el núcleo de sus principales temas.

Las virtudes de la prosa de Vargas Vicuña toman como modelo constructivo básico un eje de extensión paratáctica; es decir, el enlace de frases al mismo nivel (coordinación):

"No sé. Se cansa uno dentro del cuerpo. Sin porqué. Hasta se intentaría arrancarnos algo. Tal vez quedaríamos mejor. Sobran las manos. No sé. Como peste será. Como enfermedad que llega en agosto. Como sequedad". (p.78)

"Nosotros vivíamos en la chacra, un poco lejos del pueblo. Había casitas de gente pobre desparramadas por aquí por allá. Mi papá era el único pudiente. Jugábamos con los chicos de allí porque no teníamos con quien jugar. Eramos varios hermanos. Yo era la mayor. Me seguía mi hermanito Julián. Los demás eran muy chicos". (p.105)

Esta preferencia obedece, sin duda, a la naturaleza popular intrínseca de este tipo de construcción; ya que la poesía y el cuento populares, en todas las lenguas, se caracterizan por el predominio de la parataxia, debido, en parte, a que la tradición oral (mientras no es profesional) prefiere la coordinación, como suele suceder también en la lengua hablada (1).

Garantizadas de este modo las resonancias populares generales del texto, Vargas Vicuña procede a realizar una serie de experimentos que le permiten, con toda la libertad del caso, materializar su

(1) KAYSER, Wolfgang. Interpretación y Análisis de la Obra literaria. Madrid, Ed. Gredos, S.A., 1976; p.187.



lirica personal. Los límites de la parataxis le habilitan un módulo con el cual puede tentar una serie de efectos de fina poesía y sugerencia, y a la vez mantener el dominio de un contenido general del relato oral:

"A Enero, se le espera ojos arriba aunque no llueva. A mayo, se le ríe con fiestas y danzarines. (Padre Mayo: fecha grande de su aparición.) En julio, se mira más que se labora, mientras se espera el trigo. Pero antes, en abril, se llora hasta por el solo gusto de llorar. Chicas hay que se van a la iglesia a lagrimear como quien reza". (p.85)

Procede también a establecer permanentes analogías entre el estrechamiento provocado por el ritmo desarticulado de las frases y el discurrir conmovido del yo poético en sus diversos tonos argumentales. Distinguimos así, en medio de una imparable quiebra de las formas sintácticas usuales, alusiones sonoras, expresadas en cadencias, de variados estados interiores:

"'Allico'. ¡No estaba dormido! Ese grito fue la corazonada. Ustedes lo han visto. Fui corriendo... ¿Tú lo has visto, Julián!... Me fijé... Pizarro, di tú... ¿No era una zanja el maizal? (p.36)

"¡Cómo no ha de recordarnos! De verlo en unirse de agonía, en el olvido. De saberlo en una falta de voluntad para la pelea. Y lo más grave aún, sin nada ya en su búsqueda; sin nada, ni su búsqueda, sino un simple irse porque sí". (p.77)

El estilo cortado, forzado a una parataxis fundamental, es, pues, una invariable experiencia de modelos a los que, una vez comprabada su eficacia, el narrador acudirá reiteradamente.

Dentro de esta práctica la fórmula de mayor frecuencia es la



de la acumulación verbal que asigna al texto una mayor flexibilidad y a la vez una mayor variedad sugestiva, en desmedro de la, a veces, recargada y candorosa descripción adjetivada predominante en el indigenismo ortodoxo:

"Yo miro a veces en la claridad, en la oscuridad. Acaso vuelva su mariposa. Le miro la barriga. Lloro a veces. Reniego sin motivo del Isidro. Y a veces digo, pienso: 'Conshe ¿tu hijo con qué alma nacerá?' Cuando vuelan en la tarde mariposas negras, amarillas, rojas..." (p.29)

"Así, entonces, se encargó de su gesto. Sobre el aire miró el gentío, pidió aguardiente. Recibió una botella que le llegó por mano en mano. Se limpió la boca con la manga, tomó un trago, se enjuagó y apuró otro trago más". (p.100)

Pero apreciaremos mejor las virtudes de este esquema cuando la conurrencia verbal se convierte en el cimiento mismo de la poesía consustancial a la narrativa:

"Inventaban la imagen, intervenían en el asunto, agregaban palabras, y el cuento se contaba". (p.52)

O cuando sus efectos, desbordando los límites de la acción y conducta del sujeto, convierten al verbo en factor sustantivo de descripción gestual:

"Flores se riegan al paso. Caras sonríen entre alegres y alegres. Ojos buscan ojos. Y los allegados saludan y es el encuentro, y si miran al señor y dicen "aquí estamos", para eso era el verse, para comestarse y respirar(...)" (p.88)

o, expresado en sus formas abstractas (infinitivo, gerundio), lo trans-



forman en instrumento pictórico que supera la denotación material del tiempo y el devenir:

"De lejos se ve al Alejandro erguirse hasta quebrarse la cintura, levantar los brazos, romperse la cara en una carcajada y en una última convulsión quedar de pie, caer despacio a tierra." (p.101)

"Ay, tiempo, tiempo", dice suspirando, mirando la tierra dura, los árboles inclinados, mirando en rededor, reconociendo, sintiendo en el amanecer, confundidamente, que alguien ha nacido". (p.102)

Otra fórmula sintáctica relativamente frecuente es la de las construcciones elípticas. Estas persiguen la condensación de la frase y el mantenimiento de la textura económica del lenguaje, que son las características más importantes de la fisonomía general del texto y uno de los factores plásticos más importantes:

"Así crecía el sentimiento: De tanto hablar, miedo. De tanto miedo, la evidencia de la sospecha".
(p.53)

Finalmente, no podríamos dar cuenta plena del carácter sintáctico de los relatos de Vargas Vicuña si no hacemos referencia a algunos modelos de construcción rígida que, hábilmente combinadas con las fórmulas anteriormente referidas, instalan el componente oral y dialectal en el ámbito del estilo. Sus modalidades y características son fácilmente distinguibles y las podemos clasificar de la siguiente manera:

- a) La anteposición de los modificadores verbales según diseño sintáctico quechua:



"Su luz de candela negra parecía. [...]Zonzo estaba". (p.35)

"-¿Mentira será?" (p.52)

"¿Cierto será?" (p.85)

"El pueblo también como emprenado está" (p.79)

"¡Locura es!" (p.99)

b) La producción de frases según moldes coloquiales y dialectales:

1.-Exclamaciones reflexivas.-

"Ese Allico: ¡Más miedoso!" (p.35)

"¡Sentí un frío!" (p.41)

"¡Haber hecho llorar al pobre animal!" (p.55)

"¡Lo mismo de siempre!" (p.71)

"¡Vergonzosa ella!" (p.123)

"Ay vida que te has de acabar" (p.177)

2.-Fórmulas de valor pleonástico.-

"Los que de más cerca pueden ser". (p.34)

"Quién te dice que no será precisamente porque está enferma". (p.51)

"Siendo así, querramos que no, se van". (p.77)

"Desde allí muy de raro en raro nos encontrábamos". (p.123)

"La envidia les mueve la boca". (p.94)

3.-Dichos populares recreados.-

"-Beber, beber, que la vida se ha de acabar". (p.60)

"¡Mucha bulla para tan poca fiesta!" (p.97)

"(La sangre llama a la sangre)" (p.130)

"El mismo asunto con diferente bitoque". (p.160)



"Saltarás, correrás; allí mismo quedarás". (p.130)

"Pero nadie sabe lo de nadie". (p.63)

4.-Giros de origen dialectal.-

"(...) está levantando luna llena." (p.34)

"(...) una sarta de chicos le seguían". (p.47)

"-A qué carga de agua le habrán comprado(...)" (p.107)

"(...) fregar la pita (...)" (p.94)

"(...) estaba en copas (...)" (p.116)



2.5 La sonoridad.

El estrato físico del lenguaje, en este caso la materia sonora de los relatos, es también objeto de un trabajo de modelación plástica casi similar al de un poema. Se trata de una producción de efectos acústicos comprometidos con los significados de las frases, que en su mayor parte aparecen bajo la forma de aliteraciones o sonidos del habla (realizaciones de los fonemas, sílabas, etc.) que reproducen simbólicamente los contenidos del signo lingüístico.

El estremecimiento provocado por el ritmo desarticulado de las frases, que mencionamos al hablar del aspecto sintáctico de Nahuin, es en este caso sostenido y enriquecido por una sonorización motivada que no sólo confiere plenitud poética al texto sino también apunala la evidencia del origen oral y popular del estilo.

Esta experiencia fonética de predominio aliterativo pondrá, pues, de manifiesto en una secuencia mimetizada de sonidos las respectivas correspondencias sonoras sugeridas por los contenidos semán-



ticos. Así, por ejemplo, la acumulación de sonidos vibrantes ([r] , [F]) podrán convocar, según lo exija el sentido, connotaciones de dramaticidad interior:

"Sentí de pronto la presencia del Isidro. Sus ojos me resbalaron por la cara". (p.29)

"Lola mira el fuego entre triste y chispeador. Una cara se levanta continuamente. Esa cara existe. Esa cara vive cerca. Tan cerca que su recuerdo es como la retama: hace presente la alegría". (p.73)

suspense creciente:

"Ustedes estaban riendo. Le salió agua por la nariz, por la boca; entreabrió los ojos, los hombres se levantaron. Ahí mismo una mariposa apagó la vela". (p.28)

o simplemente la reproducción aproximada de los sonidos naturales:

"Un trueno trae el sonar de tremendas rocas que se desbarrancan. Principia a llover". (p.72)

Los sonidos nasales ([m] , [n]) podrán sugerirnos sensaciones de procesos interiores detenidos o acciones demoradas:

"Con sombra que cerraba, con agua bendita, con flores, con nuestro cariño, la cubrimos nuevamente. Sentíamos la tarde como un gran sepulcro en donde penábamos". (p.41)

"Nosotros no nos atrevimos a pensar. Sentimos lágrima. Sentimos también pena". (p.56)

"Nosotros durábamos de contento. ¡Esa lluvia menuda, interminable con gente calmosa caminando lentamente' (...)" (p.45)



Y la concurrencia de sonidos sibilantes ([s]), contribuirá a la impresión casi material del silencio o del débil rumor:

"(...)cruza buscando cosas por el suelo. Entonces, como si nada sucediese, vuelven los ojos hacia ella". (p.71)

"Las chicas, molestas, se quedan como sin tierra para sostenerse. Las ahogaba el desencanto. Escuchaban a las gentes desanimadas". (p.72)

Sin embargo, podemos hallar ejemplos donde el ejercicio de sonorización motivada alcanza grados de admirable virtuosismo y que incluso nos hacen evocar los magistrales versos de San Juan de la Cruz o Góngora. No dudamos, en este sentido, que Vargas Vicuña, siguiendo el ejemplo de los modernistas, ha tenido que acudir a las fuentes del clasicismo español o a la obra del mismísimo Darío. Un lector sensible y atento al carácter poematizado de los relatos de Nahui no podrá quedar impasible ante frases cuya disposición fonética ha sido forjada con verdadero oficio de miniaturista:

"Que todos querían, que todos no querían, o como yo, qué lo que se quería y lo que no". (p.40)

"No poder mirar cara a cara a nadie". (p.130)

"(...)ojos fijos, siempre fijos(...)" (.67)

"Mal de sequía que seca hasta la sangre". (p.78)

"Digo, dónde diablos estaremos". (p.125)

Observemos cómo, en el primer ejemplo, la persistencia de la sí-



laba "que" reitera el contenido explícito de desconcierto del yo; cómo, en el siguiente, la comprimida acumulación de la vocal "a" hace aún más patente una afirmación angustiada; y cómo, en los restantes, la cercana repetición de sílabas afines o idénticas alcanzan gran poder simbólico.



2.6 Aprovechamiento retórico.

El caso de Eleodoro Vargas Vicuña no es precisamente el de un decidido experimentador de vanguardia, capaz de las más audaces exploraciones en el extenso territorio del sistema de la lengua y la narrativa. Fiel continuador de un hábito clasista, posiblemente heredado del modernismo, mantiene la utilización de recursos retóricos cuyos orígenes renacentistas permanecen aún vigorosos. El caso no consiste en creer que se trata de un interesante retorno neoclásico ni mucho menos, sino en reconocer que nos encontramos ante una obra en cuyo desarrollo vislumbramos síntomas de remozamiento de una antigua simbiosis cultural mestiza, protagonizada por una literatura fuertemente enraizada en la tradición española y un componente nativo con el que puede armonizar y expresarse con mayor intensidad y autenticidad que con la mera violencia química de las formas.

El aprovechamiento retórico de Vargas Vicuña se define por una



enfática preferencia por aquellas figuras de dicción cuyos efectos poéticos se basan en la acumulación y seriación de unidades morfológicas o sintácticas, de modo que el ritmo de dramática reiteración que marca la cadencia integral de los relatos encuentra en estos modelos una fórmula igualmente eficaz a las ya referidas en anteriores subcapítulos. Resulta, pues, realmente sorprendente la casi saturación de expresiones amoldadas a fórmulas de construcción retórica que constantemente buscan la repetición seriada de palabras y sintagmas. Esto, como es lógico, podría convertirse en un grave defecto si el narrador no lograra, mediante el auxilio de su rica creatividad, utilizar el mismo recurso de maneras siempre novedosas y a la vez respetando la naturaleza narrativa primordial del texto.

Con el objeto de explicar mejor este aspecto hemos diseñado el siguiente orden clasificatorio. Tomamos como términos taxonómicos los proporcionados por la retórica tradicional (anáfora, epífora, anadiplosis, etc.) y dentro de ellos hemos procurado distinguir algunas de las variaciones que imprimen al estilo el carácter definitivo de originalidad.

2.6.1 La anáfora.-

Esta figura consiste en la repetición de una o más palabras al comienzo de diversas frases de un período. Es uno de los modelos tradicionales más frecuentes en la poesía castellana de todos los tiempos. Su mayor virtud es la de constituir un medio muy útil para la musicalidad externa. Vargas Vicuña añade a su forma simple una modalidad más compleja. Cuando hablamos de forma simple nos es-

tamos refiriendo a la repetición de unidades lexicales o construcciones simples al comienzo de las frases de un período:

"Con sombra que cerraba,con agua bendita,con flores,con nuestro cariño,la cubrimos nuevamente".(p.41)

"Suelo de lluvia,de barro,de transitar imposible,estaba la tarde esa vez".(p.45)

"¿Qué hacemos parados? ¿Qué esperan? (p.35)

"Sentimos lástima,Sentimos también culpa".(p.55)

"Que venga el huayco.Que me lleve." (p.59)

"Y los meses.Y las lluvias.Y por fin otro verano". (p.122)

"Y salto y vuelo nosotros.Salto y vuelo de ya no poder". (p.46)

En cambio,denominamos modalidad compleja a su distribución dentro de una presentación exterior que exige del relato una desusada apariencia versificada.Algunas veces esto se realiza aprovechando el ordenamiento visual de los parlamentos de un diálogo:

"-El último que había alcanzado la cumbre había sido Víctor Astete.

-El último que había hablado ... Alejandro Ramírez.

-El último que había robado mis gallinas,Agustín Santibáñez." (p.72)

y otras,forzando al relato una verdadera fonología estrófica:



"Allí el pájaro, sin moverse, estaba bien para don Aguilar
Allí el pájaro, queriéndolo yo de vuelo, era mejor para mí". (p.47)

2.6.2 La epifora.-

Se diferencia de la anáfora en que la repetición se produce esta vez al final de las frases. Vargas Vicuña la utiliza también en dos modalidades: simple y compleja. La primera vendrá a ser la simple repetición de las palabras al final de las frases de un período:

"Yo pensaba, así es que pensaba". (p.46)

"Habla con los ojos y se le escucha con los ojos". (p.96)

"-¡Nada!-dije asustado, pero no estaba asustado". (p.123)

En cambio, la segunda se produce mediante el aprovechamiento de la apariencia estrófica de los diálogos:

"-¿Cierto será?
 -¿Un hombre será?" (p.85)

2.6.3 La anadiplosis.-

Consiste en la repetición de la última parte de un grupo sintáctico o de un verso, al comienzo del siguiente (1). Su frecuencia en Nahuia es menor a la de las dos figuras anteriores; en cambio

(1) LAZARO CARRETER, Fernando. Op.Cit., p.41.

su significado suele en algunos casos tener un impulso mucho más vivo y ágil debido a su dislocado dinamismo y a su afectada inteligibilidad. Sólo aparece en sus formas simples, es decir enlazando construcciones paralelas acondicionadas a los intereses de la prosa:

"Oía su nombre cada cual y cada cual contestaba animándose". (p.62)

"Ahora sí, risa, risa de la gente". (p.71)

"Todo aquello es el querer. El querer volverlos a lo de siempre". (p.72)

"Y este es el hombre. El hombre que ha probado la fuerza de sus brazos(...)" (p.94)

"Me afirmo en mi madre. En mi madre quien me piensa". (p.165)

2.6.4 La epanadiplosis.-

Opuestamente a la anadiplosis, esta figura consiste en comenzar y en acabar una frase con la misma palabra o grupo de palabras. Su sonido reiterativo ubicado en los extremos de la frase y el juego lógico que éste implica incrementan el tono reflexivo y confesional del relato. Sólo advertimos sus formas simples:

"(La sangre llama la sangre)" (p.130)

"Transcurre el tiempo, si transcurre".(p.147)

"Vencido es vencido". (p.89)



"Me gustaba Sila. Aunque a veces no me gustaba".
(p.122)

"¡Siguen ustedes, lo que saben que siguen!"(p.99)

2.6.5 La reduplicación.-

Figura literaria que consiste en repetir las mismas palabras.

En opinión de Alberto Escobar

"La reduplicación es un tipo constructivo bien conocido en castellano, pero en quechua alcanza notable profusión y se usa como procedimiento intensificador y aumentativo". (1)

No podemos dudar, entonces, que su frecuente aplicación en los relatos de Nakuin, obedece a cierto influjo quechua que no deja de alimentar la subyacencia indígena en la sustancia textual.

La variada aplicación que Eleodoro Vargas Viguña hace de este recurso da como resultado que las repeticiones no sólo se den al nivel de las palabras sino también al nivel de las construcciones sintácticas. En el primer caso pueden producirse mediante una simple yuxtaposición secuencial:

"Beber, beber, que la vida se ha de acabar".
(p.60)

"-Yo quiero, quiero, pero no sé a quién".(p.67)

"Es como eucalipto sediento que ronca ras, ras,
(...)" (p.79)

(1) ESCOBAR, Alberto. Op.Cit., p.114

"De lo que estaba diciendo gato, gato, hoy no dice nada - repetician". (p.137)

valiéndose del auxilio de un nexo:

"De chisme a chisme si no es extraña novedad(...)
(p.52)

"(...)y don Tofe, creído, corría que corría para ver". (p.60)

"Se sintió la muerte a muerte". (p.63)

"De soledad a soledad, digo sin entender mis palabras". (p.149)

"Conversan de casa a casa, cuando es de noche(...)"
(p.69)

o, en casos muy raros, adoptando una combinación paranomástica:

"-Ay, calor, color, ay, color, calor!" (p.70)

En el segundo caso, el de las repeticiones de construcciones sintácticas, podemos distinguir hasta tres modalidades: la de una simple yuxtaposición secuencial de sintagmas:

"-¡Quién lo hubiera dicho...! ¡Quién lo hubiera dicho!" (p.62)

"¡Que pueda! ¡Que pueda! - repiten." (p.97)

"Era el silencio. Era el silencio." (p.143)

la de una secuencia auxiliada por un nexo:



" 'Quién tira',gritó.'Quién tira' " (p.34)

"¡Padre Mayo! - se dice - ¡Padre Mayo!" (p.96)

y la que amplía el contexto de uno de los elementos repetidos:

"¡Ayude usted! ¡Ayude usted,mamá Talli!"(p.62)

" 'Ha muerto un hombre.Ha muerto un hombre sin haber nacido' ". (p.125)

" 'Ha culpado.El sabe que ha culpado' " (p.131)

"Por esto podemos verlos alguna vez.Alguna vez".
(p.178)

2.6.6 La acumulación diseminada.-

Denominamos con estos términos a un tipo de reduplicación que se caracteriza por la repetición no secuencial de una palabra o construcción.Vargas Vicuña lo utiliza dentro de la linealidad de la prosa:

"Hay quien pregunta por quién,y hay quien contesta por el hermano". (p.92)

"De su ataúd a mis ojos.De mis ojos a otros ojos.De ojos a ojos". (p.41)

"Después los corazones turbios vieron lo que los ojos no vieron". (p.51)

"Lizardo,sangrando nuevamente,cayó sangrando por la boca". (p.89)

"Si a la orilla del río o a la orilla fuera del



"(...)untarse la frente con esa sangre vencida que ha vencido". (p.101)

"Y cuando Amelia Ramos repite, 'Pobrecito'...uno también se contagia, diciendo pobre, mirándola a ella. Una pobre diciendo pobrecito". (p.85)

"Lo decía por decir(...)" (p.59)

"(...)poniéndose duro, endureciendo la mirada, le dice:" (p.99)

2.6.8 La acumulación de sinónimos o términos afines.-

Esta consiste en acumular términos de significados muy próximos cuya linealidad permite, entre otros efectos, acelerar el ánimo discursivo del narrador:

"Toda la vida el corazón enterrarlo, sembrarlo para gusanos". (p.80)

"Diciendo, pensando, repitiendo;" (p.124)

" * Y quisiera despertar, oír, conocer:" " (p.146)

"En una de estas tardes fui donde la Jacinta con seguridad, con fuerza, con naturaleza". (p.129)

"Un hombre es sangre viva que se consume a diario luchando, trabajando". (p.130)

2.6.9 La paronomasia.-

Es la acumulación de palabras de sonido parecido; de ahí su parentesco con la aliteración. En algunos casos Vargas Vicuña la utiliza con el objeto de lograr juegos de palabras cargados de vaga



ironía y punzante insinuación:

"(...)este vencimiento convencido(...)" (p.77)

"(...)como una lenta escondida invasión continua, continúa". (p.77)

"Desanimados, simplemente como ánimas (...)" (p.165)

"(...) como quien de antiguo, ambiguo hablara(...)" (p.172)

"(...)si la virgencita quisiera milagrear, malograría". (p.97)

2.6.10 El paralelismo.-

Según lo explica Emilio Alarcos Llorach, el paralelismo

"(...)no es otra cosa que la reiteración de secuencias más amplias, cuyos elementos se organizan conforme a un mismo esquema sintáctico (y naturalmente, sus contenidos psíquicos, si no son iguales, son equivalentes o análogos)".

El paralelismo, en buena cuenta, es una forma más elaborada y cerebral de la acumulación; ya que su estructura más extensa y relacionada supone la conciencia de diversos mecanismos lógicos y formales que alientan una prosa de mayores insistencias rítmicas. El análisis de los diversos casos experimentados en Nahuin nos demuestra que el paralelismo implica ejercicios esquemáticos casi siem-

(1) ALARCOS LLORACH, Emilio. La poesía de Blas de Otero. Madrid, Ediciones Anaya, S.A., 1966; p.121.



(p.63)

Las unidades sintácticas que conforman esta acumulación, basan su estructura en la unión de un adverbio de lugar y una construcción comparativa (adverbio + comparación). El enlace paralelístico se produce en la oposición semántica de los adverbios adentro vs afuera.

Ejemplo 4.-

"Como si mi padre fuera yo mismo. Como si yo fue
_a _b
 ra mi padre". (p.150)
_a

El paralelismo está señalado por la repetición anafórica del término como y la inversión selectiva de algunos elementos oracionales ("a" y "b") que provocan la alteración semántica esperada: a,b,b,a.

Ejemplo 5 .-

"-!Doña Mañuca ha muerto!
_a _b
 -¿Ha muerto doña Mañuca?" (p.55)
_b _a

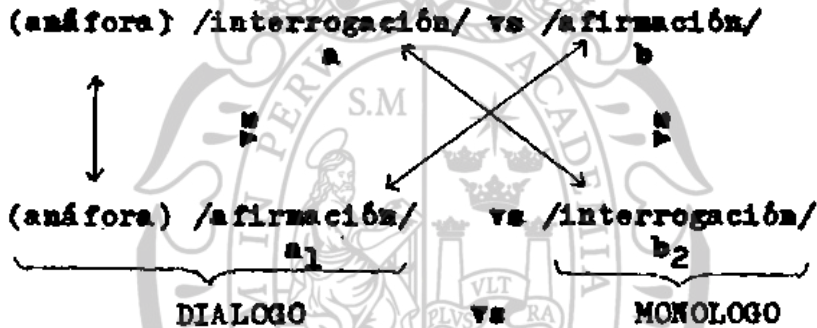
La disposición en diálogo de dos oraciones constituidas por los mismo miembros ("a" y "b") permiten un paralelismo motivado por dos oposiciones: la inversión de los elementos oracionales (a,b, b,a) y la oposición semántica : /afirmación/ vs /interrogación/.

Ejemplo 6 .-



"-¿Vamos? - Abren caminos.
 a b
 -¡Vamos! - ¿Pero se va? " (p.79)
 a₁ b₂

El paralelismo de este corto diálogo contiene una elaboración muy especial debido a que las analogías y oposiciones entre sus elementos básicos (a, b, a₁, b₂) adquieren las más diversas direcciones. Quiere decir esto que la multiplicidad de sus relaciones semánticas da como resultado que toda relación analógica implique a su vez una relación de oposición:



Ejemplo 2 .-

"Mirando el río: Cómo llega. Cómo se va." (p.146)

El paralelismo de este modelo se caracteriza por mantener un esquema de construcción simple, donde la única sustitución se ha producido por una oposición semántica: llega vs se va .

Similar procedimiento opera en construcciones como:

"De allí la gente, con la mula Mañuca por aquí,
 la mula Mañuca por allí". (p.53)

"-Dios, ni siente ni padece. Si existirá. No existirá". (p.136)



"(...)mirando el arco iris que se iba de subida, de bajada". (p.45)

"Adquiere el cuerpo del toro negro, del toro colorado". (p.68)

2.6.11 Combinaciones.-

Denominamos combinaciones a los párrafos en los que el autor en tremezcla algunos de los modelos de seriación y acumulación ya estudiados, con el objeto de condensar la sonoridad y el ritmo y acrecentar súbitamente la tensión dramática del contenido:

"(...)la pura presencia gastándose a sí misma, gastándose a sí misma, gastándose muerte a muerte, en una quemante vorágine quemante". (p.78)

"¡Cómo no ha de recordarnos! De verle en un irse de agonía, en un olvido. De saberle en una falta de voluntad para la lucha. Y lo más grave aún, sin nada ya en su búsqueda; sin nada, ni su búsqueda, sino su simple irse porque sí". (p.77)

"Es un conjuro de lampas y de picos, de yuntas y de cánticos de la siembra, vuelta a vuelta sofocándolo". (p.78)

En algunos casos las combinaciones alcanzan los niveles del clímax gracias a que la sonoridad se refuerza por una dosis mayor de lenguaje metafórico y de formulaciones visuales pertinentes poco regulares:

"Ya no escuchar. Hay un palpito. Los ojos podrían ver lo que afuera se oye. (Alguien pasa). Escuchan en silencio. (Alguien). Una música apagada. (¿Quién caminará?) Una canción de entresueño. (Como un olor esa melodía.) ¿Quién podría decirle no al corazón



que ha presentido? (Como un olor a tierra húmeda y caliente.) Lo que se detuvo (Que miró) Olor a tierra. (¡Que miró, abuelita!) Húmeda tierra. (¡Hombre!) Humedad estremecida. (Tibia, tibia, como fiebre.) Olor a cedrones cálidos. (Como abrazo, abrazo...) Olor a criatura que les vibra en sabe Dios qué parte de la entraña". (p.68)



2.7 La comparación y la metáfora.

La poesía de Nahui se resuelve sobre las estructuras descarnadas del lenguaje. Es un producto arquitectónico forzado a diapasón y a álgebra de proposiciones insinuantes. Por este motivo su inteligibilidad no se funda en los misterios fugaces del tropo, si no en la cerebralidad del símbolo cultural y la ingeniería artística de la sintaxis y el pensamiento, los cuales le permiten resumir a profundidad las agonías primordiales del hombre.

Sin embargo no podemos dejar de destacar la especial importancia que adquiere dentro de la estructura general de los relatos, la utilización oportuna de las imágenes y las construcciones metafóricas. Vargas Vicuña tiene plena conciencia de que un lenguaje sostenido únicamente en los andamios del sistema de la lengua preg cinde de elementos sobre los que se funda la poesía misma, a pesar de que, como en este caso, pueden no tener la influencia decisiva en la concepción del estilo. Lo fundamental en este caso es, pues,



2.7 La comparación y la metáfora.

La poesía de Nahuin se resuelve sobre las estructuras descarnadas del lenguaje. Es un producto arquitectónico forzado a diapasón y a álgebra de proposiciones insinuantes. Por este motivo su inteligibilidad no se funda en los misterios fugaces del tropo, si no en la cerebralidad del símbolo cultural y la ingeniería artística de la sintaxis y el pensamiento, los cuales le permiten resumir a profundidad las agonías primordiales del hombre.

Sin embargo no podemos dejar de destacar la especial importancia que adquiere dentro de la estructura general de los relatos, la utilización oportuna de las imágenes y las construcciones metafóricas. Vargas Vicuña tiene plena conciencia de que un lenguaje sostenido únicamente en los andamios del sistema de la lengua prescinde de elementos sobre los que se funda la poesía misma, a pesar de que, como en este caso, pueden no tener la influencia decisiva en la concepción del estilo. Lo fundamental en este caso es, pues,



reconocer el valor y la funcionalidad de las continuas inserciones metafóricas que con el objeto de delinear, intensificar y colorear el sentido poético, va realizando el autor en el momento de definir la textura última de su lenguaje personal.

2.7.1 El símil o comparación.-

El símil de mayor frecuencia en Nahua es el que utiliza de modo expreso el elemento gramatical "como":

"(...)poniendo el suelo blanco como cal." (p.35)

"Sudó como un gaffán". (p.117)

La comparación, a diferencia de la metáfora, se caracteriza por mantener siempre explícitos los elementos del proceso comparativo: A es como B. Esto, además de impedir el riesgo de vaguedades impropias del relato, coadyuva a la homogeneidad de su poética basada en la eficacia de las construcciones, puesto que la insistente repetición del esquema sintáctico de la comparación es ya de por sí una acumulación diseminada de efectos rítmicos semejantes a los estudiados en subcapítulos anteriores. Esto sin tomar en cuenta que en algunos casos Vargas Vicuña utiliza la comparación para conformar verdaderas reduplicaciones, superando su función de simple productora de imágenes plásticas:

"Me gusta escuchar la flauta como los otros tuer cen los sucesos. A veces yo también, como si tocara, sílbo. Pero es como una nostalgia de las tardes que se van, como la ausencia de lo desconocido". (p.147)



"Algo simple como yema oculta que ha de brotar. Algo del que poseyéndole, no se supiera qué fuera. Como si en la mano tuviera una ovejita. Como si no me sorprendiera. Como si no atinara a querer comprender". (p.148)

"Sobran las manos. No sé. Como peste será. Como enfermedad que llega en agosto. Como sequedad". (p.78)

La visión en conjunto de las comparaciones que Vargas Vicuña pone en juego en toda su obra nos ofrece la evidencia de agrupaciones o redes significativas que van reafirmando en un plano menos superficial los sentidos de su universo imaginario. Así, por ejemplo, hallaremos comparaciones que abren identidades entre el paisaje y el drama humano:

"Crece el murmurar como nube de agosto". (p.53)

"(...)por el camino se levantaba el recuerdo como el polvo". (p.39)

"Pero la lluvia lo atoraba a él, porque era como río que bajaba". (p.61)

"(...)mientras el Alejandro está tirado en el barro, como una dureza del barro". (p.98)

"Algo se iba gastando continuamente como las nubes". (p.137)

comparaciones donde hombres y vegetales se compacta en una sola agonía:

"(...)fui vegetal como quishuar". (p.131)



"Es mal. Es como eucalipto sediento que ronca ras, ras; como si la calor rajando sus entrañas, anidara no sé qué sabor (...)" (p.79)

"Y su voz pesa como tronco húmedo(...)" (p.53)

"Su cara seca y dura como corteza de eucalipto viejo (...)" (p.67)

"Una serenidad como de flor de arrayán me descubría". (p.132)

o símiles que partiendo de la nocturnidad en que discurre el yo poético encuentran correspondencias en la presencia tangible de la noche y de la muerte:

"En la tiniebla éramos gente oscurecida, loca, como la entraña de esa noche de rayos y de truenos". (p.61)

"Ah, calor, se dice, con los ojos agónicos como atardecer". (p.78)

"En su frente la calma como sombra". (p.78)

"Conversábamos como dos sombras". (p.114)

"Todo estaba silencio como corazón de muerto". (p.34)

"Sentimos la tarde como un gran sepulcro en donde penábamos". (p.41)

"Llorantes, pétreos, confundidos, como si fuera entre difuntos que hablaran". (p.92)

Pero también las comparaciones nos harán patentes hasta la vi-



sualidad las diversas facetas que los protagonistas irán atravesando dentro del desarrollo argumental:

"(....)tristemente, como amontonándose en sus huesos". (p.45)

"-Parece que siente como quien se ve durar mucho(....)" (p.45)

"La gente iba como quien se iba para siempre". (p.136)

"El la mira como se puede mirar lo que no existe". (p.96)

o servirán para ejecutar con precisión y economía descripciones y retratos indispensables en el relato:

"(....)caras con ojos brillantes y melancólicos como los ojos de los perros tristes". (p.163)

"La sangre le chorreaba como barba". (p.114)

"Su presencia era como imagen de memoria para mí".(p.45)

2.7.2 Las metáforas.-

Debemos recordar que la metáfora es el "tropo mediante el cual se presentan como idénticos dos términos distintos"(1). Su fórmula más sencilla (A es B) se denomina metáfora impura:

Sus dientes son perlas.
 A B

(1) LAZARO CARRETER, Fernando. Op. Cit., p.275.



"Algunas tardes hay un signo: son las nubes. De súbito blanquísimas y quietas. Los eucaliptos contentidos, como si no respiraran o un pájaro que se queda cantando hasta el olvido". (p.146)

"Las plantas sollozan. Los árboles roncans se quejan, y nosotros, vegetales, no tenemos tiempo para la palabra; sólo hay un crecimiento, un algo aculto. Y es una violencia de siglos capaz de sacarle los ojos a ese que nos mira y ni siquiera escucha nuestros ruegos". (p.155)

Por otro lado, el predominio de la metáfora pura nos ayuda a demostrar, también, que esta figura, dados sus efectos disolventes, no cumple un papel relevante en el flujo y progreso de las acciones. Diríamos, más bien, que su función dentro de la estructura general del relato es la de elemento intensificador y lumínico que, a manera de incrustaciones precisas, logra quebrar la monotonía de una sintaxis de gran concisión y la atmósfera sombría tercamente insuada por el narrador.

De este modo, pues, la metáfora pura resulta un material valioso para la construcción del mundo representado, pero por el lado de los espacios misteriosos e inefables por los que divaga el yo. Los poderes múltiples de la significación metafórica harán posible reproducir y transmitir sensaciones:

"Advertí luz que entraba al cuerpo". (p.35)

"Nosotros durábamos de contento". (p.45)

"Me vino una nube a la cabeza". (p.125)

"Una laguna comenzó a crecerme en el pecho".



(p.130)

"-Ha pasado un toro negro - decían.Eran los que se iban dejándome un toro inmenso,sin cuerpo".
(p.135)

"Hubo silencio y recogimiento de chacra abandonada.Me quedé chiquito". (p.137)

los rasgos instantáneos y agudamente advertidos de los protagonistas:

"(...)sus ojos lejanos para las cosas;sus brazos que se levantan para señalar al cielo".
(p.67)

"Por eso a la bajada sus espaldas se hinchaban como resistiendo un peso que él sabía eran mis ojos". (p.131)

las visiones oníricas y los estados de delirio:

"-Los choclos se desgranaban en lágrimas.Una sombra los apretaba,los ahogaba,los iba tendiendo,poniendo el suelo como cal". (p.35)

"De ese silencio salió una cara.Abierta,una risa candelosa que venía,que venía,y no acababa de llegar". (p.34)

la espiritualidad del paisaje y la energía de la naturaleza:

"(...)por el camino se levantaba el recuerdo (...)". (p.39)

"Entonces puede reconocerse en el espacio,hálitos de frutos en sazón.Hay pájaros que gastan el último aleteo de su vuelo.Están cansados".
(p.73)



"-agua de mala entraña-" (p.59)

"El agua furiosa sabía de memoria su trabajo, lo que hacía". (p.61)

"La tierra, toda, toda temblaba en alientos desbordados". (p.74)

y, en fin, todas las facetas del drama en las que se desdobra la cotidianeidad de los hombres:

"Ese vacío entre cuerpos está ocupado por un recuerdo. A veces se miran a través de esa imagen que se prende o se apaga". (p.67)

"Algunos intentaron llenar de palabras el Padre Nuestro olvidado". (p.39)

"Después los corazones turbios vieron lo que los ojos no vieron". (p.51)

"Con sombra que cerraba, con agua bendita, con flores, con nuestro cariño, la cubrimos nuevamente" (p.41)



2.8 Estructura del cuento.-

La unidad artística del cuento de Eleodoro Vargas Vicuña proviene de la relación funcional de diversos elementos cuyos orígenes más próximos estarían en el relato costumbrista, la tradición indigenista, la narrativa oral, el cuento modernista y la experiencia vanguardista. A estas filiaciones se deberían respectivamente la perspectiva imaginaria nacional (peso de realidad local); la perspectiva crítica y reivindicativa con respecto al destino histórico del pueblo indígena; la perspectiva lingüística y antropológica dirigida hacia la testimonialidad; la perspectiva artística fuertemente ceñida a la rica tradición clásica castellana; y la asimilación (muy parca por cierto) de técnicas narrativas contemporáneas. Igualmente, estos rasgos serían los que contribuyen directamente a la plasmación de dos planos heteróclitos que equilibradamente determinan la naturaleza global del estilo: lo épico y lo lírico.



Relato neoindigenista de Eleodoro Vargas Vicuña	Lo épico	Relato costumbrista	Perspectiva nacional
		Tradicción indigenista	Perspectiva social e histórica
		Narrativa oral	Perspectiva lingüística y antropológica
	Lo lírico	El cuento modernista	Perspectiva literaria
		La experiencia vanguardista	Perspectiva experimental

El esbozo de este cuadro indudablemente no deja de ser una hipótesis no demostrada a cabalidad, sin embargo resulta una forma pertinente para identificar y relacionar los elementos más generales y evidentes de la estructura artística de los breves relatos que conforman Sahuín y que representan a una de las realizaciones neoindigenistas personales más prestigiosas y fundacionales de su década.

2.8.1 Composición.

La presencia constante de un narrador en primera persona, el marcado predominio del relato en el tratamiento del tiempo narrativo y la decidida brevedad textual, determinan un esquema simple de composición que raramente varía en sus lineamientos básicos.

Normalmente el cuento se inicia con un párrafo introductorio cuya función será la de presentar y contextualizar la fábula central. Puede adquirir diversas modalidades, tanto en su extensión como en la formulación que le confiera la naturaleza protagónica

y las intenciones del narrador. Así encontraremos introducciones extensas (como la de "La Pascualina", cuento que incluso hace una ampliación a modo de semblanza mediante una llamada a pie de página), concisas :

"Amanecido el jueves se quedó parada mirando el cementerio. Después del Miércoles de Ceniza precisamente, cuando se ahogó don Leoncio Vega, por salvar a la ternera flor de haba que estaba hundiéndose en el río". (p.27)

o muy breves :

"Suelo de lluvia, de barro, de transitar imposible, estaba la tarde esa vez". (p.45)

"Ahora que en toda la tierra está haciendo frío, (...)" (p.141)

Igualmente podrán diferenciarse las introducciones formuladas por el narrador-testigo:

"Alrededor de don Teófilo Navarro no queda sino contagiador aire entristecido. Su casa, pura pampa quedó después del huaico -agua de mala entraña- que lo tumbó todo". (p.59)

y las formuladas por el narrador-protagonista:

"Yo quisiera contarte desde la primera ocasión de la fatalidad. Hasta la fecha tengo tres vidas como el gato(...)" (p.113)

"Nosotros vivíamos en la chacra, un poco lejos del pueblo. Había casitas de gente pobre desparrramadas por aquí por allá (...)" (p.105)



Al bloque introductorio continuará el desarrollo lineal y completo de la fábula que constituye el cuerpo del relato, la que generalmente aparecerá como un acontecimiento pretérito (racconto). De ahí que la historia irá casi siempre antecedita por una frase que explicitará la naturaleza evocativa del relato, y que en algunos casos contará incluso con el apoyo ortográfico de los dos puntos:

"El caso fue así: " (p.59)

"Una mañana dijo abuela: " (p.135)

"Mamá había ordenado: " (p.27)

El desarrollo de este segundo bloque abarcará la parte más extensa del texto y en consecuencia centralizará los hechos fundamentales de la intriga. La perspectiva seguirá siendo siempre la del narrador en primera persona, sea éste protagonista, que relata acontecimientos personales:

"Yo no sabía qué hacer para conseguir un regalo. Me encaminé a la población, a pesar de la tarde, para ver si conseguía algo". (p.107)

"Yo le di rápidamente lo que tenía. Del pan de la tía Rosa, del amagijo, lo que tenía separado para comprar bolas". (p.121)

o testigo , que refiere hechos protagonizados por la comunidad a la cual él pertenece;

"Nosotros no nos atrevimos a pensar. Sentimos lág



tima. Sentimos también culpa. Y no se sabía por qué estaba bien condolerse pero no por ella". (p.55)

"Hoy que te cuento se revela en nosotros la pena o la cólera, como hace algunos días la duda". (p.154)

y si se da el caso, muy raro por cierto, de la intervención de un narrador en tercera persona, éste se situará en un nivel de equivalencia, es decir, en el mismo plano que el personaje a quien sustituye. Un ejemplo de esta excepción se produce en el cuento "En tiempos de los milagros": Allico, el narrador-protagonista, casi al finalizar el relato pierde el control del discurso para dar lugar a un narrador en tercera persona que servirá de presentador de un diálogo de la comunidad donde Allico reaparece como un personaje más:

"Por la tarde un grupo de sombras comentaba. Don Juanito Avellaneda hablaba:

-No regresé los toros porque no había acabado de curar al Castaño que estaba espinado. Lo vi desde el camino que lindan las chacras. Con el barro hasta la rodilla quería caminar. Se esforzaba, pero no podía. En medio de la huerta, desesperado, con los brazos como de espantapájaros, gritando ayuda. Entonces caliente: 'Ya es hombre', dije. 'Que sepa para experiencia'.

-Pobre Allico. Como si de propósito lo hubieran hecho los duendes.

Y más tarde, de regreso que los halló, Alejandro termina de contarles:

-Los choclos se desgranaban en lágrimas. Una sombra los apretaba, los ahogaba, los iba tendiendo, poniendo el suelo blanco como cal". (p.35)

Al respecto, debemos señalar también, que Vargas Vicuña suele usar frecuentemente los diálogos tanto más para sustituir al narrador



que por su utilidad en el desarrollo de las acciones propiamente narrativas. Esto nos explica por qué la mayor parte de diálogos no constituyen intervenciones enfrentadas entre sí, sino más bien frases breves y anónimas que van integrándose en un solo parlamento pronunciado por el protagonista colectivo: la comunidad;

"Contaban:

-¡Se está acabando el pobre!

-Parece que se siente como quien se ve durar mucho cuando están sus pájaros inmóviles frente a él.

-Sí, pues. Tal vez los verá sanos de algún modo.

-O los tendrá como los únicos que no lo abandonan.

-Sí. Más allá de su muerte oculta entre su sombra."
(p.45)

"Un vacilar y una pregunta para los muchachos:

-¿Cierto será?

-¿Un hombre será?

-¿Un Dios muerto?

Jacinto Navarro dice:

-¡Buen trabajo y buen material! Yeso de Yurajmarca. De los buenos". (p.85)

Y, finalmente, el relato concluirá con un párrafo más o menos breve que no siempre cumplirá el papel del desenlace tradicional de los cuentos, es decir el de una solución a la intriga (ésta más bien se encuentra incluida en el bloque narrativo central). Algunas veces será un retorne reflexivo o de espíritu abatido al presente en que se relatan los hechos;

"¡Cómo nos hacía pensar ese don Aguilar con sus cosas!" (p.47)

"Yo miro a veces en la claridad, en la oscuridad. Acaso vuelva su mariposa. Le miro la barriga. Llora a veces. Reniego sin motivo del Isidro. Y a veces



también digo, pienso: 'Consho¿tu hijo con qué alma nacerá?' Cuando vuelan extraviadas en la tarde mariposas negras, amarillas, rojas..." (p.29)

Otras, una repetición de ciertos conceptos expuestos en la introducción, especialmente referidos al tiempo y a la condición humana, connotando así la idea de un decurso condenado a una circularidad fatal:

"Y la tierra nuevamente seca, miserable..."

La pena entonces, como extrañándola, cuando es frío lo solitario de las calles y es el alma vieno recogiendo sus huellas". (p.56)

"Ahora, en el pueblo, está haciendo frío. En este pueblo". (p.150)

"Fuerte, ahora, la madre vieja, segura, entre las mujeres vuelve.

'Ay, tiempo, tiempo', dice suspirando, mirando la tierra dura, los árboles inclinados, mirando en rededor, reconociendo, sintiendo en el amanecer, confundidamente, que alguien ha nacido". (p.102)

Otras, un acontecimiento inacabado que determinará un texto de final abierto:

"Por el aire se sintió entonces la presencia de alguien que se detenía y miraba..."

Serían ellos tal vez, los hombres, los que habrían dejado su cuerpo en Leticia, entre la selva". (p.74)

Y otras, afortunadamente muy pocas, la información de un hecho forzosamente inusitado que, a nuestro modesto entender, perjudica la redondez de un relato sostenido, más que en el tinglado de los hechos, en la riqueza y poesía del lenguaje:



"Por eso cuando me encontré con su padre hablé sin rencor, como quien cuenta, como quien nombra las cosas.

-¿Con tu mujer? - dijo - ¿Con la Jacinta? - Don Alberto, inseguro, rascándose la nuca, se repetía: -¿Con su hermana? ¿Pero con su hermana?" (p.132)

"Al quinto día alegre me monté para probarlo. Después obligué a la mujer:

-¡Sábete! Llévalo para el pueblo. Para que vean. Para que sepan quién todavía es el dueño del mejor animal de estos valles.

Dios me castigó por orgulloso. Justamente llegando a casa, alegre, el burro juguetón por dar un cabezazo al aire, la boté al suelo. ¡Pobre Conce!" (p.118)





CONCLUSIONES

1. La narrativa indigenista se integra a las corrientes literarias que mejor reproducen el carácter conflictivo de la sociedad peruana contemporánea.
2. La narrativa indigenista se manifiesta en dos corrientes secuenciales: el indigenismo ortodoxo, caracterizado por su visión definitivamente exteriorista y mesiánica del problema indígena, y el neoindigenismo, cuyo ideal esteticista se halla fuertemente ceñido a una indagación antropológica del universo andino y el proceso de integración socio-cultural del país.
3. Eleodoro Vargas Vicuña pertenece al neoindigenismo, corriente que al lado de la narrativa urbana, se desarrolla en la década-



da de los cincuenta.


4. La narrativa de Eleodoro Vargas Vicuña funda sus principales méritos artísticos en su extraordinario tratamiento del lenguaje (Plano de la expresión).
5. El lenguaje personal (estilo literario) de Eleodoro Vargas Vicuña resulta de una experiencia recreativa del dialecto castellano andino del distrito de Acobamba (Tarma), norma local en cuya estructura se observa la copresencia del quechua.
6. El neocindigenismo de Eleodoro Vargas Vicuña, puesto de manifiesto principalmente en su esforzado trabajo de lenguaje, además de aprovechar los recursos propuestos por las particularidades dialectales de su universo referencial (vocabulario, formación de palabras, modelos sintácticos, dichos y giros populares), recurre también a la retórica castellana clásica, en especial a las figuras que le permiten poematizar el relato desde el lado de la musicalidad exterior y la economía del lenguaje (ritmo, sonoridad, sintaxis), denominadas también figuras de dicción.
7. La inserción de imágenes y metáforas en la construcción poética del lenguaje cumple más bien un papel intensificador y lumínico, antes que el de un determinante fundamental de la



concepción del estilo.

8. La unidad artística del cuento de Eleodoro Vargas Vicuña da evidencias de elementos originados en el relato costumbrista, la narrativa oral, la tradición indigenista, el cuento modernista y una débil presencia vanguardista o experimental.
9. Los relatos mantienen un esquema básico de composición que raramente varía en sus lineamientos fundamentales.





BIBLIOGRAFIA

- ALARCOS LLORACH, Emilio.-La poesía de Blas de Otero. Madrid, Ediciones Anaya S.A., 1966; 154 pp.
- BUENO, Raúl.-Poesía hispanoamericana de vanguardia. Procedimientos de interpretación textual Lima, Latinoamericana Editores, 1985; 137 pp.
- CASA DE LA CULTURA DEL PERU.-Primer encuentro de narradores peruanos. 2a. ed. Lima, Latinoamericana Editores, 1986; 270 pp.
- CISNEROS, Luis Jaime.-"Fisonomía actual de la narrativa peruana". En Imagen de la literatura peruana actual. t.1. Julio Ortega (Comp.). Lima, Editorial Universitaria, 1968; pp.65-76.
- CORNEJO POLAR, Antonio.-La novela peruana; Siete estudios. Lima, Editorial Horizonte, 1977; 160 pp.
- _____. "Apunte sobre 'Esa vez del huaico' de Vargas Vicuña". En Sobretiro de la Revista Lexis. Vol.V. Lima, N°1, julio 1981; pp. 215 - 220.
- _____. "Historia de la literatura del Perú republicano". En Historia del Perú. 4a. Ed. Editorial Juan Mejía Baca, T, VIII, Lima; pp.11-188.



- DELGADO, Washington.-"Vargas Vicuña: una subyugante intensidad poética". En Nahuim, Narraciones ordinarias, 1950/1975. Lima, Editorial Milla Batres, 1975; pp. 17-21.
-
- . Historia de la literatura republicana. Lima, Ediciones Rikchay Perú, 173 pp.
- ESCAJADILLO, Tomás G. -La narrativa indigenista; un planteamiento y ocho incisiones. Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en el Programa Académico de Literaturas Hispánicas, en la UNMSM, Lima, 1971; 273 pp. (Fotocopiado)
- ESCOBAR, Alberto.-La narrativa en el Perú. 2a. ed. Lima, Juan Mejía Baca, 1960; 508 pp.
-
- . Arguedas o la utopía de la lengua. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1984; 250 pp.
- GONZALEZ BOIXO, José Carlos.-"Juan Rulfo". En Historia de la Literatura Latinoamericana. Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1984; pp. 89-104.
- KAYSER, Wolfgang.-Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid, Editorial Gredos, 1976; 594 pp.
- LAZARO CARRETER, Fernando.-Diccionario de términos filológicos. 3a. ed. Madrid, Editorial Gredos, 1971; 455 pp.
- LUNAREJO MORENO, Rosa María.-Cuatro cuentos representativos de Eleodoro Vargas Vicuña. Tesis para optar el Grado Académico de Bachiller en la Especialidad de Literatura en la UNMSM, Lima, 1974; IV+62+III pp. (Mimeografiado)
- MARTINEZ BONATI, Félix.-La estructura de la obra literaria. 2a. ed. Barcelona, Seix Barral, 1972; 244 pp.
- VARGAS VICUÑA, Eleodoro.-Nahuim, Narraciones ordinarias. 1950/1975. Lima, Editorial Milla Batres, 1975; 184 pp.
- VODIČKA, Félix [y] Oldřich Bělic.-El mundo de las letras, Introducción al estudio de la obra literaria. Santiago de Chile, Editorial Universitaria S.A., 1971; 134 pp.



