



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

---

Capuñay, L. (2018). *Para una edición crítica de Nahuín 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:** Para una edición crítica de Nahuín de Eleodoro Vargas Vicuña

**Autor:** Luis César Capuñay Chávez

**Año:** 2018

**Lugar de publicación:** Lima, Perú

**Tipo de tesis:** Licenciatura

**Palabras claves:** Eleodoro Vargas Vicuña, edición crítica, análisis comparativo, prosa poética, generación del 50.

**Referencia en APA 7ma. ed.** Capuñay, L. (2018). *Para una edición crítica de Nahuín 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 se traza como objetivo el análisis comparativo de las dos ediciones principales de *Nahuín*, del escritor peruano Eleodoro Vargas Vicuña. Se enfrenta al problema de las disonancias entre la edición príncipe y la realizada por la de Milla Batres; en tanto que esta última introduce "correcciones" que distorsionan el efecto estético de la prosa en la obra. El propósito de la disertación concierne a la propuesta de una nueva edición de *Nahuín*, que tome como base la edición príncipe para difundirla como la versión definitiva. Al trabajo filológico de la investigación, se añade un sistema de anotaciones que permite dar cuenta de las correcciones que el autor elabora.

*Palabras Clave:* Eleodoro Vargas Vicuña, edición crítica, análisis comparativo, prosa poética, generación del 50.



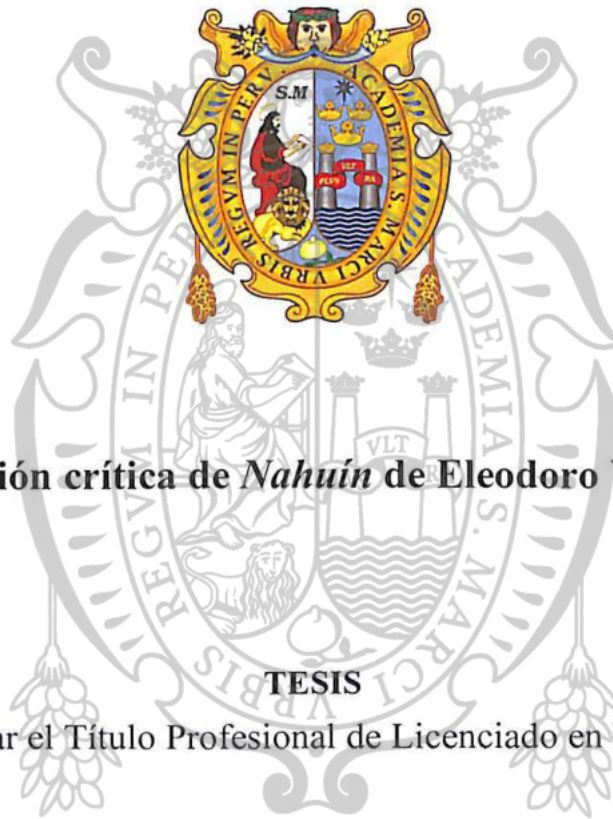


**UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS**

Universidad del Perú, Decana de América

**FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS**

Escuela Académico Profesional de Literatura



**Para una edición crítica de *Nahuín* de Eleodoro Vargas Vicuña**

**TESIS**

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

**AUTOR**

Luis César Capuñay Chávez

**ASESOR**

Javier Morales Mena

LIMA

2018



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
-------------------	---

### PRIMER CAPÍTULO

#### LA EDICIÓN CRÍTICA EN LA LITERATURA PERUANA Y LA CRÍTICA SOBRE VARGAS VICUÑA

1.1. Algunas consideraciones sobre la edición crítica en la literatura peruana.....	7
1.2. Las ediciones de la «Generación del 50».....	11
1.2.1. Carlos Eduardo Zavaleta.....	11
1.2.2. Oswaldo Reynoso.....	13
1.2.3. Sebastián Salazar Bondy.....	16
1.2.4. Wáshington Delgado.....	18
1.3. Testimonio sobre Vargas Vicuña y balance crítico de su obra.....	21
1.3.1. Discurso testimonial.....	21
1.3.2. Crítica literaria.....	24


### SEGUNDO CAPÍTULO

#### VIDA, OBRA Y EDICIONES DE VARGAS VICUÑA

2.1. Elementos para una biografía de Vargas Vicuña.....	31
2.1.1. Tras las huellas de un desconocido: Cerro de Pasco, Acobamba y Lima....	33
2.1.2. La reinención en Arequipa, el poeta y la «lámpara incandescente».....	37
2.1.3. El retorno a Lima.....	46
2.1.4. <i>Nahuín</i> o el no-indigenismo.....	49
2.1.5. El poemario, un nombre, una incógnita.....	54
2.1.6. <i>Taita Cristo</i> , el Grupo Narración y el «boom» latinoamericano.....	57
2.1.7. Rulfo y el reflejo de un fantasma.....	61
2.1.8. <i>Nahuín</i> , última fase de una despoetización.....	64
2.1.9. Los años del silencio.....	67
2.2. Las ediciones de <i>Nahuín</i> .....	71



2.2.1.	Plan de edición, lectura del libro y apuntes sobre el título.....	71
2.2.2.	La edición príncipe de <i>Nahuín</i> (1953) .....	74
2.2.3.	La edición de Madrid (¿1976-1977?).....	76
2.2.4.	La edición Milla Batres (1978).....	77
2.2.5.	La edición de la Municipalidad de Lima (1986).....	80
2.2.6.	La edición San Marcos (1999).....	80
2.2.7.	La edición facsimilar (2003).....	82
2.2.8.	La edición del Instituto Nacional de Cultura (2005).....	83
2.2.9.	La edición Santa Esperanza (2012).....	84
2.2.10.	La edición San Marcos (2013, 2016).....	85



TERCER CAPÍTULO  
*NAHUÍN*

Criterios para esta edición.....	88
3.1. Velorio.....	95
3.2. En tiempo de los malignos.....	100
3.3. El traslado.....	105
3.4. Ese don Aguilar.....	110
3.5. La mula Mañuca.....	115
3.6. Esa vez del huaico.....	124
3.7. Chajra.....	132
3.8. ¿Sequía nomás?.....	144
CONCLUSIONES.....	152
BIBLIOGRAFÍA.....	153
CRONOGRAFÍA.....	163
ICONOGRAFÍA.....	180
ANEXOS.....	187



## INTRODUCCIÓN

En octubre de 2016, con motivo de un trabajo final para el Taller de Ediciones Críticas dirigido por el profesor Javier Morales Mena, me propuse investigar el primer libro de cuentos de Eleodoro Vargas Vicuña, *Nahuín*, por resultar problemático en términos editoriales. El hecho de que dicho libro no contara con investigaciones profundas y serias, tendría entre sus motivos la ausencia de una edición definitiva y fiable con la cual trabajar; problema cuyo origen residiría en la existencia y difusión paralela de dos versiones de *Nahuín*: la primera, de 1953, que es una edición de autor y que estuvo al cuidado de Manuel Jesús Orbegoso, y la segunda, de 1978, editada por Milla Batres y al cuidado de Gregorio Martínez, en la que se realizaron considerables modificaciones.

Si bien la mayoría de reediciones seguía la edición de Milla Batres, puesto que solía ser considerada la definitiva, el conjunto de variantes que esta traía consigo abría un problema editorial y estético al mismo tiempo, en tanto que una comparación entre ambas versiones revelaban a dos Vargas Vicuña, esto es, dos propuestas estéticas diferentes. Este fenómeno fue advertido y señalado en su momento por unos pocos críticos literarios y pronto pasó al olvido. Posteriormente ningún estudioso se refiere a las variantes y mucho menos a la historia editorial de *Nahuín*, aun cuando ambas versiones y sus sucesivas reediciones increíblemente no resolvieron el tema de las erratas y, por el contrario, manipularon y deformaron el texto.

De manera que el objetivo de la investigación era analizar las ediciones del texto y establecer la comparación entre las dos versiones principales de los relatos de *Nahuín* con el fin de presentar una edición correcta. No obstante, al revisar las diferentes anotaciones



biográficas de Vargas Vicuña dispersas en revistas, antologías y artículos periodísticos, se hizo patente un problema biográfico: muchos críticos persistían en errores y en datos imprecisos sobre la vida del autor. Y por otra parte los discursos testimoniales tenían como denominador común lo anecdótico. Por ello, con el fin de subsanar errores, decidí aprovechar la ocasión para reconstruir parte de su vida a través de documentos de diferentes archivos (del Instituto Nacional de Cultura y del Archivo Histórico Domingo Angulo) y de entrevistas a compañeros generacionales.

Considerando el problema editorial antes expuesto, planteamos nuestra hipótesis: la edición príncipe de *Nahuín* (1953) supera estéticamente a la edición de Milla Batres (1976, 1978), puesto que en aquella la prosa poética de Vargas Vicuña resulta eficaz debido a la oralidad, a la sugerencia y a la misma estructura gráfica del relato; todo lo cual se pierde en la segunda edición debido a una serie de «correcciones». Por estos motivos la primera edición debe ser corregida, estudiada y difundida con el fin de considerársela definitiva.

De esta manera, nuestro trabajo busca establecer la nueva edición de una obra fundacional en la renovación del cuento en la narrativa peruana y, a su vez, revalorar la figura de un autor que perteneció a una de las más relevantes y productivas generaciones de la literatura peruana.

Para ello hemos estructurado nuestra tesis en tres capítulos. En el primero, realizamos una breve reflexión en torno a la filología y a la edición crítica en nuestros estudios literarios; más adelante analizamos la situación editorial de la llamada «Generación del 50» (en la que se suele incluir al autor) a partir del comentario de cuatro ediciones; y, finalmente, realizamos un balance de la recepción crítica de Vargas Vicuña, síntesis cuyos resultados guiarán nuestro trabajo de investigación.

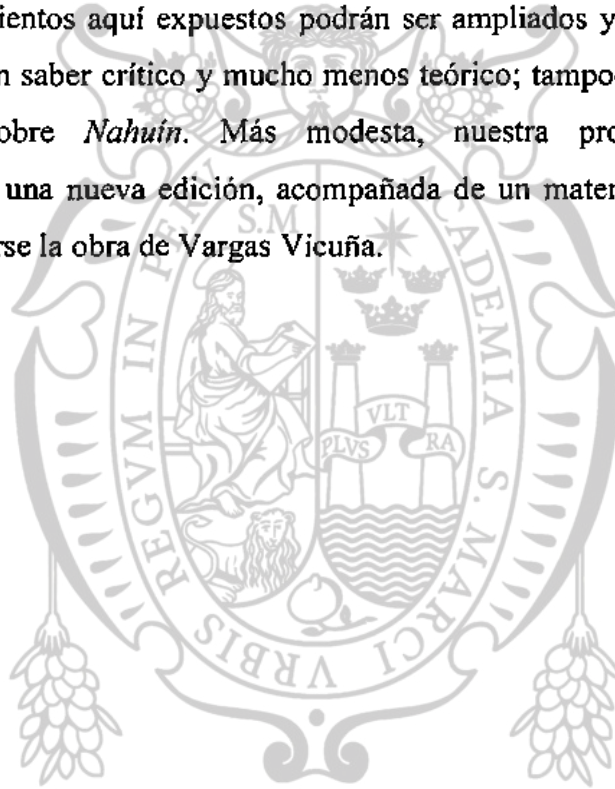
En el segundo capítulo, con motivo de los problemas biográficos hemos elaborado una presentación del autor que buscará enmendar algunos datos inexactos que se han repetido hasta la fecha. Luego realizamos una historia editorial de *Nahuín* a partir de la revisión y el análisis de sus reediciones.

En el tercer capítulo, presentamos nuestra propuesta de edición de *Nahuín* tomando como modelo la de 1953, texto base que irá acompañado de un aparato de variantes y notas



de fidelidad textual. Cierran la edición una cronografía bibliográfica y una iconografía del autor, en la que hemos incluido fotografías, ocho de ellas inéditas. Se anexan algunos manuscritos y cartas de su archivo personal (al cual se ha logrado acceder gracias a Enedina Conillas Ferreyros, viuda de Vargas Vicuña), así como entrevistas que realizamos para esta investigación y que consideramos importante incluir.

Este trabajo se ha visto limitado ante la ausencia de manuscritos de los relatos que conforman el libro objeto de estudio. Acaso cuando futuros investigadores tengan acceso a ellos, los planteamientos aquí expuestos podrán ser ampliados y corregidos. Esta tesis no pretende mostrar un saber crítico y mucho menos teórico; tampoco presentar una serie de interpretaciones sobre *Nahuín*. Más modesta, nuestra propuesta consiste en el establecimiento de una nueva edición, acompañada de un material gráfico, a partir de la cual pueda repensarse la obra de Vargas Vicuña.





## PRIMER CAPÍTULO

### SOBRE LA EDICIÓN CRÍTICA EN LA LITERATURA PERUANA Y LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE VARGAS VICUÑA

En este capítulo abordaremos, en primer lugar, una breve reflexión sobre la edición crítica en la literatura peruana, esta nos revelará la necesidad de iniciar trabajos encaminados hacia ella. Luego, realizaremos un acercamiento a la situación de las ediciones de la llamada «Generación del 50» a partir del comentario de cuatro trabajos. Y, finalmente, realizaremos un balance crítico con el fin de observar los problemas de las ediciones de la obra de Vargas Vicuña, y cuyo resultado buscará reposicionar la edición príncipe.

#### 1.1. Algunas consideraciones sobre la edición crítica en la literatura peruana

En el «Conversatorio sobre la crítica» llevado a cabo en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en mayo de 1974, Edmundo Bendezú afirmaba que: «La crítica literaria en un plano general en el Perú ha funcionado tradicionalmente desde perspectivas que la colocaban fuera y, más aún, lejos del texto literario. Esto ha impedido el desarrollo de una filología que pudo habernos proporcionado textos limpios y fijos, que son condición esencial para el trabajo científico o para la crítica rigurosa» (1975: 282).



Por su parte, Antonio Cornejo Polar, en esa misma época, expresaba el problema de la siguiente manera:

En la filología hay también un déficit notable. Muy poco es lo que se está haciendo en este campo en los últimos años y eso que la urgencia de producción filológica es a todas luces notable. No contamos más que excepcionalmente con ediciones críticas y a veces ni siquiera con ediciones razonablemente correctas. (...) Es claro que sin esta base la investigación literaria tiene que vencer muy difíciles obstáculos y a veces corre el riesgo de invalidar un gran esfuerzo por deficiencias del material empleado. El desarrollo de la crítica literaria, el establecimiento de métodos cada vez más rigurosos, la obtención de resultados también cada día más sugestivos, ha hecho que la filología, con el carácter tradicional de sus métodos y la modestia de sus logros, pase a un segundo plano. Hoy día casi nadie se siente atraído por esta disciplina y tal vez este sea uno de los problemas más graves y más agudos en el desarrollo de la investigación literaria entre nosotros. (2016: 12)

Años más tarde, en 1990, el problema persistía: Carlos García-Bedoya, Camilo Fernández Cozman, Miguel Ángel Huamán y Jesús Díaz Caballero en un ensayo a todas luces revelador, remarcaban entre otras cosas que una de nuestras más graves falencias en nuestra literatura era «la falta de ediciones críticas de poesía peruana» (193). En aquel entonces hacían énfasis en la ausencia de una edición seria y confiable de la poesía de César Vallejo: «Quisiéramos remarcar la necesidad de una edición crítica de la poesía vallejiana. Muchas ediciones que hasta ahora manejamos poseen considerables errores, hecho inadmisibles. De ahí la urgencia de esa tarea si deseamos profundizar en la obra de este escritor universal» (192).

Como se puede advertir, los comentarios de estos críticos plantean la cuestión sin dejar de referirse a la crítica literaria. Y es que en cualquiera de los casos, se trata de una crítica de la crítica que ubica el meollo del asunto en el desorden, en el sentido de que la crítica literaria ha saltado al aspecto interpretativo sin haber resuelto, en primer lugar, los problemas textuales, esto es, se ha ido erigiendo sin una sólida base.

La filología, al ser «una disciplina que garantiza o pretende garantizar la recta lectura de un texto literario» (Cornejo Polar 1974: 6), tendría como interés el ofrecimiento de una «lectura depurada del texto» (Rea 1974: 3), imprescindible en la legitimidad de



cualquier trabajo posterior. Por eso, las críticas realizadas advierten que el conjunto de ediciones incorrectas limita al solo permitir aproximaciones relativamente superficiales, e incluso llegan a afirmar que sin un texto válido no puede existir una crítica válida.

Implícitamente, la propuesta común consistiría en respetar el orden, para lo cual es necesario regresar en principio a lo textual propiamente dicho. Así, lo que debieran realizar nuestros estudiosos de la literatura es enfocarse en primer lugar en el texto, corregirlo, fijarlo y solo luego interpretarlo. De esta manera, la elaboración de una edición crítica tendría como propósito la adquisición de una cierta objetividad que evite una invalidación del trabajo del crítico literario.

Entonces, si la filología trae consigo incuestionables beneficios, ¿qué es lo que ha impedido su desarrollo en nuestros estudios literarios? Para Bendezú podría deberse a un «alejamiento del texto» y una «tendencia a sumergirse en lo no textual» (282) propia de la crítica universitaria, practicada por docentes y estudiantes, cuya incorporación de nuevos métodos si bien la ha actualizado, por otro lado, la ha hecho caer las más de las veces en «la repetición de un metalenguaje científico o seudocientífico» (282), lo que ha significado un empobrecimiento que la ha vuelto prácticamente inútil.

Para Antonio Cornejo Polar, se debería, por el contrario, al «desarrollo de la crítica literaria», cuyos nuevos métodos más complejos y rigurosos se han colocado por encima de lo tradicional y lo conservador que parece ser más propio de la filología. De la misma manera, habría una atracción por los resultados de esta crítica literaria, que desentraña y produce conocimientos, en oposición a los de la filología que suele ser vista como una tarea limitada en tanto resulta ser una «base, pero base instrumental, de la interpretación de textos» (1974: 6).

Por su parte, Miguel Ángel Rodríguez Rea cree que la filología «ha sido desplazada por nuevas inquietudes intelectuales y de inquisición social» (1974: 3). Según él, el desinterés de estudiantes y críticos por esta disciplina «pueda deberse a que esta [sic] desprovista de aplicación inmediata y lucrativa. Ha resultado, pues, sin quererlo, una actividad que se mantiene en una secreta devoción de quienes la urgen por razones particulares» (4). En otras palabras, el problema radicaría en que se la ve como un trabajo



que no solo carece de demanda sino que requiere de la inversión de un tiempo considerable: en un mundo cuyo movimiento parece ser cada vez más rápido, la paciencia sería una condición indispensable en el investigador.

Es probable que el desinterés en la edición crítica se deba también a un prejuicio que consiste en creer que su elaboración está encerrada en sí misma y que es un área que corresponde al erudito. Y se suele olvidar que uno de sus motivos fundamentales es la comunicación y, por ende, que el lector es un factor importante. Sería contradictorio no pensarlo de esa manera, cuando precisamente el trabajo de edición ha implicado un esfuerzo por presentar un texto que apunte a una lectura adecuada y clara.

Nosotros consideramos que parte de la responsabilidad habría que buscarla en el rol que ha cumplido la propia crítica literaria. Si bien es indiscutible el valor que le corresponde a su trabajo de análisis e interpretación, no se puede dejar de decir que esta, en su profundidad o en su elevación, muchas veces ha olvidado que «el fin de la creación literaria no es provocar la exégesis, sino iluminar el corazón de los hombres» (Reyes 1997: 110) y, por tanto, no ha considerado que:

un estudio literario que quiera partir desde el principio, que pretenda arrancar desde el primigenio sentido literal del texto y que no eche demasiado en olvido que la obra, como con razón afirmaba Robert Guette, ha sido creada para ser leída más que para ser analizada [Guette, 1972], debe asumir antes que nada una función orientadora y enriquecedora en la comprensión de la misma. Debe contribuir a que la comunicación sea lo más completa, rica y precisa posible, antes de remontarse a ningún tipo de abstracciones teóricas y especulativas (Pérez Priego 1997: 10)

Es verdad que no tenemos una tradición de filólogos y que en nuestras aulas universitarias de igual modo carecemos de una sólida formación en la disciplina. Pero, si bien en nuestro medio no tenemos todo lo suficiente para establecer un trabajo tan riguroso como lo sería una edición crítica, sí podemos, en cambio, empezar a aproximarnos a ella a partir de la presentación de ediciones correctas. Todo intento de reconsiderar dicha ausencia en nuestros estudios literarios no es solo legítimo sino perentorio. De manera que la primera pregunta que debiéramos realizarnos es: ¿ha sido resuelto el problema filológico planteado por los críticos literarios en la década de 1970? ¿Cuál es la situación de las



ediciones producidas en las dos últimas décadas? Una revisión de las ediciones de escritores de la llamada «Generación del 50» (en la que se suele incluir a Vargas Vicuña) resulta necesaria para responder a tales interrogantes.

## 1.2. Las ediciones de la «Generación del 50»

Sea cual fuere la suerte que hayan corrido las ediciones de nuestros escritores, toda reedición o edición compilatoria representa una oportunidad para ordenar su obra, enmendar errores y al mismo tiempo dar a conocer un material gráfico adicional, ya sean manuscritos, fotografías o cartas, que garanticen una lectura amena. Por ello, en este apartado revisaremos brevemente algunos trabajos de edición realizados sobre cuatro escritores de la llamada «Generación del 50»; el objetivo que nos guía es señalar sus alcances y limitaciones. Debe quedar claro entonces que no realizaremos una valoración de la obra del autor, sino que nos centraremos específicamente en las características de la edición.

### 1.2.1. Carlos Eduardo Zavaleta

Un prólogo de Carlos Eduardo Zavaleta abre el primero de los dos volúmenes de sus *Cuentos completos*, publicados por Ricardo Angulo Basombrío Editor en 1997; prólogo en el que el autor traza unas ideas con respecto al origen de su escritura, que da paso a una suerte de defensa de su poética a través de la respuesta a algunos críticos literarios que discurrieron sobre su obra o la «malentendieron». Entre esas líneas, de manera breve, Zavaleta hace mención de la corrección que hizo de libros como *La batalla y otros cuentos* y *El Cristo Villenas* una vez que estos ya habían sido publicados: «Después de publicado, he revisado tres veces el cuento “La batalla” (...) hasta que la versión quedó a mi gusto en la antología *El fuego y la rutina*, veintidós años después (...) Jamás he corregido la elección del tema o su desarrollo, ni he modificado la índole de los personajes o el orden de las



escenas. Sólo el estilo, y mucho» (XVIII).<sup>1</sup> Este punto podría significar una primera tarea pendiente para quienes lleven a cabo un estudio de tal texto.

Por otra parte, si bien se trata básicamente de un trabajo compilatorio, estos tomos no presentan anotaciones de ningún tipo. Los cuentos presentan la fecha de escritura o en todo caso de su última versión, pero no se menciona dónde aparecieron en la prensa, pues, como sabemos, algunos de ellos antes de aparecer en libros fueron publicados en *Cultura Peruana*, *Mar del Sur*, *Letras Peruanas*, *Realidad* y *El Comercio*. Aunque el grueso de estos textos pertenece a la primera mitad de la década de 1950, el propio Zavaleta ha afirmado que empezó a publicar en revistas desde 1948, lo cual abriría la posibilidad de un trabajo de rastreo bibliográfico. A ello se suma que en la bibliografía del autor no se nombren las editoriales que publicaron sus textos, lo cual probablemente habría sido comprensible si se hubiesen tratado de ediciones de autor. Pero lejos de ello, Zavaleta publicó en importantes y prestigiosas editoriales, entre ellas Joaquín Mortiz (México), Juan Mejía Baca y P. L. Villanueva y Francisco Moncloa (Perú).

Para el tercer volumen de esta compilación el formato es diferente dado que no se trata del mismo el editor. En *Cuentos completos 3*, publicado en 2004 por la Universidad San Martín de Porres, algunos de estos vacíos persisten. El volumen abre con una «Introducción», que ya había sido publicada en *Abismos sin jardines* (1999), cuya autoría es de Manuel Baquerizo, quien realiza un estudio de las etapas en la obra de Zavaleta y en parte cubre el vacío bibliográfico de los dos primeros tomos. Por otra parte, entre otras cosas, la breve y poco explicativa nota «Esta edición» afirmaba que *Invisible carne herida* aparecía por vez primera (p. 11), lo cual es impreciso, pues dicho libro había sido publicado un año antes por el Fondo Editorial de la Universidad Inca Garcilaso de la Vega.

Una breve observación merecería la colección de cuentos *Abismos sin jardines*. En la primera edición, este libro estaba compuesto de veinte textos, a diferencia de este tomo,

---

<sup>1</sup> Años más tarde Zavaleta revelaría que el impulso para realizar tales variantes fue Alberto Escobar: «A mí me hizo el favor de escribir el *Colofón* de mi primer libro, *La batalla* (1954), y de decirme ahí por escrito (fue tan cortés que no lo dijo a viva voz) que debía corregir aspectos del estilo, pues yo usaba casticismos en algunos temas o escenas populares. Por supuesto, que le obedecí en seguida, y la segunda edición del libro ya salió limpia de este descuido». Cfr. Zavaleta, Carlos Eduardo. «Imagen juvenil de Alberto Escobar. Testimonio personal». En *Lexis*, XXV, N.º 1-2, p. 13.



en el que solo figuran trece. Los otros siete formaban parte de la sección «Cuentos brevísimos», los cuales para esta edición fueron retirados. La ausencia de estos incluso en la recopilación de sus *Cuentos brevísimos* (2007) indicaría acaso que Zavaleta habría tenido intención de dejarlos en la sombra. Lo mismo sucedía con «Testamento de Lucía» que figuraba en los *Cuentos brevísimos inéditos* (2003) del segundo tomo y que posteriormente desaparece en dicha recopilación. Por lo demás, y exceptuando algunos mínimos y casi imperceptibles deslices, la edición de estos tomos, que suman más de mil páginas, resulta indiscutiblemente útil para los investigadores de la obra de Carlos Eduardo Zavaleta.

### 1.2.2. Oswaldo Reynoso

Compuesta de dos tomos, las *Narraciones* de Oswaldo Reynoso, publicadas por Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma, entre 2005 y 2006, merecen atención en tanto podría servir como antimodelo editorial.

En cuanto al primer tomo, *Narraciones* 1, tras el prólogo de Jorge Eslava, de entrada, advertimos que no hay explicación alguna sobre el criterio editorial seguido, ninguna nota que informe si el escritor ha revisado y corregido sus textos. A esto se suma un vacío inexplicable: ninguna de las obras está acompañada de su respectiva fecha de publicación. Una bibliografía del autor que recogiera además sus reediciones tal vez habría compensado esta falta pero esta edición tampoco la incluye.

El libro inicia con la recuperación de las crónicas del autor publicadas en *Expreso* entre 1962 y 1963. Si bien se menciona que dichos «textos fueron hallados y proporcionados por Jorge Ramos Rea» (26), no hay comentario alguno sobre ellas. No se aclara, por ejemplo, que la sección en la que Reynoso escribía se llamaba «Sucedió en Lima» y llevaba por subtítulo «Apuntes para una novela sin final»; en algunos casos iba con un título adicional y en otros no. De manera que se equivocan los editores al colocarle título a los dos primeros textos, cuando en verdad no lo tenían. De la misma manera la crónica «Examen final» presenta una inexactitud en la referencia bibliográfica, pues fue publicada en *Expreso* el 6 de diciembre de 1962, y no en 1963 como figura en la nota a pie.



A esta sección le sigue *Los Kantus* pero no solo se prescinde de una nota explicativa sobre el motivo de incluir una novela inconclusa sino que a partir del segundo capítulo de la misma, se advierte un defecto de carácter tipográfico: el espaciado entre párrafos y entre diálogos varía considerablemente, a veces incluso en una misma página, lo cual resta uniformidad al texto y lo vuelve a veces visualmente caótico. Por otra parte, si bien es verdad que dicho capítulo fue publicado en *Visión del Perú* (n.º 2, agosto de 1967), no aparecía en las páginas 18 y 19 de tal revista, como indica su nota a pie, sino entre las páginas 16 y 27.

A esa novela inconclusa le sigue *Los inocentes*. La ubicación en la presentación de estos textos supone otro error; y es que *Los Kantus* es de publicación posterior a *Los inocentes*, y este a su vez es anterior a la publicación de las crónicas. Sin embargo, esta compilación rompe el orden cronológico sin explicación alguna. Según nuestra perspectiva, acaso hubiese sido preferible publicar su obra siguiendo un orden cronológico, guardando el final del segundo tomo para sus textos no reunidos en libros, inconclusos o inéditos. De otra parte, llama la atención la eliminación del vocabulario jergal tanto en *Los inocentes* como en la novela *En octubre no hay milagros*. Si bien en la actualidad el grueso de dichos términos nos podría resultar familiar, no así para quienes se acercan a la obra de Reynoso desde otras latitudes.

En la sección «Relatos» se incluye «Malte», «El aroma de la soledad» y «El mural», el primero de los cuales carece de referencia bibliográfica. Y hacia el final, cierra el volumen el poemario *Luzbel*, lo cual plantea una pregunta en torno al título general, puesto que si la compilación se titula *Narraciones*, ¿por qué incluir un poemario? De manera que, aunque clásicos, acaso títulos más apropiados hubiesen sido *Obra reunida* u *Obras completas*.

En cuanto al segundo tomo, *Narraciones 2*, los deslices continúan. Tras el prólogo de Roberto Reyes, el primer texto es *El escarabajo y el hombre*, cuyas imágenes iniciales propias del original de 1970 en esta edición han sido suprimidas. Probablemente haberlas incluido habría significado un esfuerzo mayor y un costo adicional. Sin embargo, ante la ausencia de tales imágenes, ¿cómo advertir que la propuesta original la colocaba como una



novela «con aires de cómic» (17), como afirmaba Eslava en el prólogo del primer tomo?<sup>2</sup> A propósito, la ausencia total de fotografías hace que esta sea una edición carente de amenidad.<sup>3</sup>

Le siguen los textos *En busca de Aladino*, *Los eunucos inmortales* y *El goce de la piel*, los cuales, aunque con algunas erratas, quizá han mantenido cierta fidelidad en tanto las notas a pie de sus primeras ediciones no han sido suprimidas. En la sección «Apéndice», los defectos bibliográficos persisten, como en la nota a pie del poema «Marinera» en la que se lee: «Especial para *La Crónica*» y no se informa que había sido publicado en el *Suplemento* de dicho periódico, el 13 de abril de 1952 en la página V. Asimismo, encontramos, por un lado ausencias, como en el caso de «Delicias de terciopelo azul»; y por otro lado, imprecisión, como en «La más atroz de las violencias», cuya referencia reza: «Texto publicado en *Quehacer*» sin más; cuando lo correcto habría sido especificar: n.º 113, mayo-junio 1998, pp. 40-42.

Lo mismo se repite en la sección «Reseñas», en la que llama la atención que textos tan conocidos como «Reynoso o la fascinación de lo abyecto» de José Miguel Oviedo, no tengan una referencia precisa y en vez de ello figure erróneamente «*El Comercio*. Lima, 1965», cuando se sabe que fue publicado en el semanario de dicho periódico, *Dominical*, el 16 de enero de 1966, en la página 22.

Estos son solo algunos ejemplos —quizá los más evidentes— de los errores que existen. Y aunque estas anotaciones que realizamos puedan parecer exageradas, en verdad están lejos de ello, ya que estos vacíos y errores bibliográficos podrían originar problemas en el trabajo de futuros investigadores de la obra de Reynoso. En conclusión, se trata de una

---

<sup>2</sup> Al respecto, saludable resulta ser la edición de *El escarabajo y el hombre* publicada en 2017 por La Travesía Editora, libro en el que se introduce una breve historia del texto (se da cuenta de las erratas de las ediciones San Marcos) seguido del criterio editorial; edición que tuvo entre sus aciertos recobrar la propuesta gráfica de la edición de 1970.

<sup>3</sup> Acertadamente, la edición *Oswaldo Reynoso. La buena educación* (2013) de Gladys Flores Heredia, resuelve dos de los problemas antes expuestos: por un lado, proporciona una bibliografía detallada del autor; y por el otro presenta una iconografía que incluye el conjunto de carátulas de las diferentes ediciones de sus obras.



edición que revela falta de compromiso y seriedad de los editores, indiferencia, y ha significado lamentablemente una oportunidad desperdiciada.

### 1.2.3. Sebastián Salazar Bondy

La reedición de *Lima la horrible*, publicada por Lápix Editores en 2014, que tuvo como editor a Alejandro Sustí, resulta ser un aporte importante. Antes de realizar una descripción de las características de esta edición, tal vez sea pertinente recordar brevemente las que precedieron a esta. Es curioso: la historia editorial de *Lima la horrible* permite una aproximación a partir de sus lugares de publicación.

En primer lugar, tendríamos que remontarnos a México, donde se llevó a cabo la impresión de lo que sería su edición príncipe, publicada en la Colección Letras Latinoamericanas de Ediciones Era en 1964, que constaba de 1000 ejemplares. A pesar de algunos deslices como la ausencia de índice, esta era una edición cuidada que incluía litografías y fotografías de Jesús Ruiz Durand, Carlos Domínguez, entre otros. Su reedición en 1968 trajo una nueva carátula y un tiraje mayor: 3000 ejemplares.

En segundo lugar, deberíamos mencionar a Perú, en donde *Lima la horrible* fue publicada en dos oportunidades: primero por Populibros Peruanos en 1964 (poco después de la edición príncipe), y luego por Peisa en 1974. Ambas masivas pero rudimentarias e impresas en un papel de baja calidad: cualquier lector descubrirá en el parangón de las ediciones de 1964 nuestro atraso frente al mundo editorial de México. Asimismo, tanto Peisa como Populibros coinciden en la supresión de las imágenes; esta última realiza algunas mínimas incorporaciones de las que luego hablará Sustí.

En tercer lugar, Cuba, donde *Lima la horrible* tuvo una edición –valga la redundancia– horrible. Publicada por Casa de las Américas en 1967, con un tiraje de 5000 ejemplares, esta edición está plagada de erratas, que van desde las palabras comunes hasta los nombres propios: Ganzález Prada (114), Francisco García Claderón (116), de las que no se salva ni el propio autor, al que llaman en el colofón, «Salazar Bondi». Esta edición no solo quita el epígrafe de Moro, elimina las fotografías y convierte cursivas en redondas,



cuando no debe (como en obras literarias), sino que debido al tamaño de fuente que dificulta la lectura y al interlineado mínimo, sus páginas han caído en lo que se suele denominar en la jerga editorial «sábana».

En cuarto lugar, en Chile se llevó a cabo una importante edición de *Lima la horrible*, publicada por la editorial de la Universidad de Concepción en 2002 en su serie Clásicos Latinoamericanos. Aunque el prólogo «Un hijo (un texto) afligido de Lima» de Gilberto Triviños, María Nieves Alonso y Mario Rodríguez, no se detiene en la historia del texto de ni elabora un criterio editorial, se sabe que toma como modelo la edición de Era (en su prólogo cita por la edición de 1968), con todo lo que ello implica: el libro se publica con todas sus cursivas y sin los epígrafes de Durrell ni de Vallejo ni las breves incorporaciones para Populibros Peruanos. Pero reincorpora imágenes, aunque distintas del original; así, encontramos fotografías de Paula Macció Cid, las cuales buscan una comparación con la realidad inmediata y el descubrimiento de la actualidad del texto. Cierran la edición un apéndice que presenta el manuscrito de un poema y cinco fotografías del autor, y un epílogo de Carlos Germán Belli.

Y, finalmente, la edición peruana de 2014. El libro abre con el prólogo de Susti, «“Respondiendo por los poros de tu cuerpo”. *Lima la horrible*, medio siglo después», quien discurre, en primer lugar, sobre la peculiar relación literaria (de contradicción y admiración) entre César Moro y Salazar Bondy; tras ello, da paso a «Una historia colectiva», en la que el editor recrea brevemente el proceso de escritura y de recepción de dicha obra, además de las ideas sobre esta tanto de su autor como de sus compañeros generacionales, para lo cual Susti echa mano de la correspondencia personal del autor (archivo de Irma Lostaunau) que conserva, entre otros textos, cartas inéditas de Mario Vargas Llosa y Luis Loayza.

Más adelante, minucioso y atento, Susti trata el tema de los epígrafes que abren cada ensayo. Y aunque lamentablemente se reducen a notas a pie, Susti hace aclaraciones pertinentes con respecto a las diferencias de las ediciones anteriores: «Cabe anotar que en la edición mexicana de 1964 de *Lima la horrible*, inicialmente solo se incluyen seis de estos epígrafes. Presumiblemente, Salazar Bondy agrega dos más en la edición de Populibros de ese mismo año (los de Durrell y Vallejo) y, por otra parte, añade al menos cuatro



fragmentos breves en diferentes capítulos que no fueron incluidos en reediciones posteriores y que hemos incorporado en la nuestra» (22).

En esa misma línea, Susti descubre un error que se había arrastrado desde la edición príncipe y que al parecer ningún editor había advertido: la fidelidad textual en el epígrafe de Melville. De ello da cuenta en una nota a pie: «es probable que en la primera edición de *Lima la horrible* se haya introducido una errata al referirse en ella que el fragmento de la novela de Melville pertenece a su capítulo XXVIII, cuando en realidad aparece más bien en el capítulo XLII [“La blancura de la ballena”]. Por otra parte, la transcripción que realiza Salazar Bondy, altera sustancialmente el pasaje original (...)» (32). Tras lo cual Susti coteja el pasaje original de la novela con el epígrafe y advierte la intervención de simplificación por parte de Salazar Bondy.

En el plano textual, Susti realiza modificaciones formales: la mayoría de palabras que en la edición príncipe figuraban en cursivas esta vez aparecen entre comillas; en otros casos, respeta las cursivas cuando se trata de títulos de obras, palabras extranjeras y conceptos que el autor quería resaltar; así mismo, las citas, que antes figuraban en cursivas, esta vez aparecen en redondas, con sangría y en un tamaño de fuente menor. En síntesis, se ha producido una pertinente actualización.

Por último, habría que mencionar que esta edición deja atrás las antiguas fotografías y litografías de la edición príncipe, y las reemplaza por ilustraciones de Carlos Enrique Polanco, fotografías de Francisco Salomón y una pintura de Ricardo Grau, «El ángel del techo», e incluye acertadamente una hacia el final un índice de imágenes. El conjunto de pinturas no solo se corresponden con la obra sino que buscan realzar su vigencia. En conclusión, podemos afirmar que se trata de una edición responsable, cuidada y enriquecida a merced del acceso al archivo personal de Sebastián Salazar Bondy.

#### **1.2.4. Wáshington Delgado**

La edición de las *Obras completas* de Wáshington Delgado, publicada en cuatro voluminosos tomos por el Fondo Editorial de la Universidad de Lima, que tuvo como editor



a Jorge Eslava, resulta ser un importante aporte. Habría que mencionar en primer lugar, que la tesis de maestría de Eslava había tenido como objeto de estudio el poemario *Destierro por vida* (1969) – algunas de cuyas ideas fueron expuestas en el «Estudio preliminar» –, y que su editorial Colmillo Blanco años atrás había publicado el poemario *Historia de Artidoro* (1994) y una antología personal de Delgado titulada *Reunión elegida* (1988). Es decir, entre editor y autor existía un lazo de amistad, confianza y respeto y eso es precisamente lo que refleja esta edición.

Como lo afirma el editor, esta edición «abarca la producción poética, narrativa, periodística y ensayística del maestro Delgado, y una amplia muestra fotográfica» (19). Tras el repaso de la trayectoria poética del autor de que consta el «Estudio preliminar», el primero de los tomos, *El corazón es fuego*, recoge su obra poética completa édita. A la que suma un conjunto de poemas inéditos encontrados en los archivos digitales del autor, así como los de sus heterónimos (Ivonne Fernández, Julián Masías, Antonio Oré Garmendia y Matías Galli), lo cual le otorga un valor adicional a esta compilación.

El segundo tomo, *Monólogo del habitante*, recoge sus cuentos y sus artículos culturales que tienen la forma de «apunte poético y caviloso» (15). En el primer caso, no solo se indica lo fechado por el autor sino una referencia bibliográfica precisa o, de lo contrario, se advierte que se trata de inéditos. En el segundo caso, la división de los artículos revela un acertado orden. Por ello, aunque el grueso de sus artículos apareció en *El Peruano*, *El Comercio*, *Letras Peruanas* y en su columna «Bagatelas», existe un apartado en el que se reúnen sus «Artículos publicados en otros medios periodísticos». De otra parte, ante la ausencia de información en algunos de ellos, Eslava resuelve de manera práctica: los incorpora en otro grupo al que llama «Artículos sin referencia bibliográfica», indicando en la bibliografía final cuándo han sido fechados por el autor.

El tercer tomo, *Oficio y conducta*, se recogen sus tratados de literatura peruana y española, esto es, sus dos tesis de 1968 y su conocido estudio historiográfico. Dado el acceso que tuvo al archivo de Delgado, Eslava trabaja con «anotaciones finales que dejó de puño y letra» (15). En una nota, este se detiene brevemente en la publicación de la primera edición de *Historia de la literatura republicana* de 1980 (y en su cuasireimpresión de 1984) y recuerda las reseñas que vinieron tras ella, la mayoría de las cuales «hacía



referencia a las imprecisiones y al desaliño que presentaba la edición» (16). Por ello, tras la explicación de las circunstancias de la edición de aquel libro (no fue escrito sino dictado y su edición supuso dificultades de tiempo), Eslava por un lado toma en consideración las variantes (últimas y hasta entonces inéditas) y por el otro realiza el trabajo de «enmendar datos de nombres de autores, fechas biográficas, títulos de libros y años de publicación» (19) y resuelve un problema postergado por décadas. Allí reside el mérito del editor.

El cuarto y último tomo, *Para vivir mañana*, reúne tanto sus conferencias y ensayos (que el editor reconoce haber desconocido en gran medida) como una selección de prólogos. Tras el apéndice, compuesto de una interesante entrevista y una semblanza, la edición presenta un atractivo álbum fotográfico que enriquece la edición. Por último, si la bibliografía de cada tomo se correspondía con su contenido, hacia el final de este tomo se recoge de manera pertinente la bibliografía completa de la edición. Cuidadoso y responsable trabajo, esta compilación significa una contribución importante y al mismo tiempo puede ser considerado un modelo de edición.

Como hemos podido advertir, algunas de estas ediciones han servido para actualizar datos, normas ortográficas o enmendar deslices, presentar una obra orgánica y defender su vigencia, a veces con un material adicional ameno, cuando el editor ha sabido aprovechar el acceso al archivo personal del escritor. Sin embargo en la mayoría de casos ha significado lo opuesto; se ha constatado: a) un desconocimiento o desinterés en la historia del texto, lo cual se ha visto reflejado en la desatención de la transformación textual, ya se trate de variantes estructurales, estilísticas o tipográficas, b) la carencia de criterios editoriales concretos que den cuenta de las decisiones tomadas por el editor, lo cual ha dado como resultado una presentación arbitraria o caótica de los textos; c) la falta de rigurosidad en el seguimiento o rastreo bibliográfico, que ha derivado en inexactitudes y omisiones bibliográficas imprescindibles; y, finalmente, d) una serie de descuidos en diferentes niveles, que van de la incorporación de erratas que no existían en el original, hasta defectos tipográficos.



Es necesario señalar, entonces, que la falencia expuesta en la década de 1970 por Cornejo Polar y Bendezú aún no ha sido superada y ha continuado siendo un problema en las dos primeras décadas del siglo XXI. Por ello, urge un trabajo que atienda a estas cuestiones editoriales, mas antes de tratar la transformación textual propiamente dicha, es menester realizar un balance de la crítica literaria peruana sobre la obra objeto de estudio.

### **1.3. Testimonio sobre Vargas Vicuña y balance crítico de su obra**

En este apartado nos proponemos hacer una revisión de las crónicas, artículos y testimonios más representativos que se hayan erigido sobre Vargas Vicuña con el fin de aproximarnos al trayecto de la recepción crítica de su obra desde la aparición de su ópera prima hasta la fecha. Creemos pertinente dividir este apartado en dos partes: la primera corresponde a un discurso testimonial hecho por quienes lo conocieron de cerca, en el que se coloca de relieve su figura en tanto personaje de una vida peculiar; exceptuando uno, estos testimonios corresponden a sus compañeros generacionales, lo que puede ser entendido como una suerte de recepción de los escritores. La segunda parte corresponde a la crítica literaria propiamente dicha, que se ha encargado del análisis y la interpretación de su obra; en esta sección de manera breve se dará cuenta de las ediciones consultadas por cada uno de sus autores. Esta revisión de la recepción de Vargas Vicuña nos permitirá encontrar los problemas que guiarán nuestro estudio.

#### **1.3.1. Discurso testimonial**

Para Ernesto More (1956), Vargas Vicuña es un escritor del misterio, un visionario, un hombre connaturalizado con la muerte. Las historias o anécdotas extraordinarias que este narra, permite al entrevistador dar cuerpo a un texto curioso y ameno. En razón de que la rareza no puede ser expresada sino en su propio idioma, la entrevista cronicada se nutre de la misma irrealidad que expresa el autor en sus conversaciones. More apunta que su literatura parece deberse más a las voces de su pueblo que a los libros leídos. En todo caso, se ha convertido en creador de una obra de «gran categoría literaria», y vaticina que dado



su estilo, Vargas Vicuña no podrá ser prolífico, lo cual parece ser más bien un mérito. A pesar de que More da cuenta de diferentes características del escritor (como su capacidad de amistad y su concepción de la muerte), algunas interrogantes no son resueltas (por ejemplo, el de su lugar de nacimiento y la fecha de traslado a Lima), lo cual parece contribuir a fortalecer el halo de misterio que envuelve a su vida y a su obra. A ello se suma algún desliz de More, cuando se refiere a un familiar clave en el estímulo literario de Vargas Vicuña: en el artículo figura «Villanueva» cuando en verdad es «Avellaneda».

Manuel Velázquez Rojas (1979) ve en Vargas Vicuña a una figura que «resuma sabiduría» y que ha elevado «la llaneza de la conversación a un rito público». De esta manera, al poseer el don de la palabra, no se puede pensar en Vargas Vicuña si no es a través de la conversación. Por ello recurre a la entrevista cuyos temas, entre otros, son el origen de la escritura, las influencias literarias y relación vida-obra, e intercala algunas anécdotas como la ocurrida en México en 1967, que colocaba al escritor una vez más como un tipo capaz de todo en favor de la conversación y de la amistad, lo cual la misma entrevista prueba al ser interrumpida en dos ocasiones precisamente por el encuentro con unos amigos. Al margen de lo anecdótico, como todo buen entrevistador, Velázquez consigue extraer de Vargas Vicuña datos hasta entonces inéditos, necesarios para la elaboración de una futura biografía.

Juan Gonzalo Rose (1981) con su testimonio titulado «Verdad y mentira de Vargas Vicuña» asume, de entrada, la postura autoritaria del conocedor que es capaz de expresarse con sinceridad. Así, se refiere a la vanidad del escritor y a la impresión que había querido dejar en los demás a través de una figura creada por sí mismo, pero a su vez relata una historia real ocurrida en La Herradura que tuvo como protagonista a Vargas Vicuña, historia que el propio Rose afirma haberle impactado, lo cual no hace sino devolverle la condición de «poeta» en tanto hombre de vida poética. En este caso, la desmitificación va de la mano de una nueva mitificación que es posible una vez más a través de la anécdota. Rose hace un movimiento inverso, lo cual puede ser leído como un juego circular: destruye construyendo, desmitifica mitificando. Con todo, el discurso de Rose a pesar de ser esencialmente testimonial, emite un juicio tajante sobre la obra de Vargas Vicuña. Considera que este es solo autor de un libro o, mejor dicho, de un verdadero libro que es



*Nahuín*. A su lado, *Taita Cristo* y cualquier otro texto suyo resultan ser obras menores, no dignas del propio Vargas Vicuña.

Oswaldo Reynoso (1997) releva la coherencia entre la vida de Vargas Vicuña y su obra, las cuales están unidas por la discreción y la elegancia. Su testimonio refiere una anécdota indirecta que entraña a un personaje capaz de realizar lo incomprensible o lo extraordinario, a través de lo cual adquiere la categoría de poeta. El relato de su encuentro con Eleodoro en la plaza de Arequipa le permite exponer tanto el tono peculiar que usaba en sus cuentos como el trabajo de corrección que realizaba, y del que Reynoso afirma haber aprendido. Tras el recuerdo de la lealtad de su amistad y su sensibilidad que le permitía ver lo que otros no, lo que hace Reynoso es centrar su atención en una anécdota y vincularla al inicio contundente del cuento «El traslado», lo cual no solo revela que la de Vargas Vicuña es una obra hecha de frases y en ese sentido esencialmente lírica, sino que tiene un carácter predictivo.

Rodolfo Hinostroza (2010) parte del recuerdo de las anécdotas en su faceta como hombre de ambiente bohemio, anécdotas que van de reuniones en su casa y en los bares de Lima hasta un inesperado encuentro en París, lo cual le sirve para la descripción de una figura teatral, cuyos gestos extravagantes, que en algunos casos generaban gracia y en otros extrañeza, le aseguraban satisfacer su deseo de ser el centro de atención. Aunque su intención es desmitificadora, reconoce en Eleodoro a un maestro cuyos consejos fueron fundamentales no solo en sus años formativos. Al margen de apostar por un determinado libro como en el caso de Rose, Hinostroza señala la calidad estética su prosa, por lo que será recordado como narrador y no como poeta. Por último, llama la atención, entre otras cosas, que el poeta Hinostroza desconozca las ediciones del primer poemario de Vargas Vicuña, *Zora, imagen de poesía*, pues afirma que este «nunca se publicó» (57).

Ahora pasemos a revisar lo expuesto por la crítica literaria en torno a su obra para luego realizar un balance de ambos discursos.



### 1.3.2. Crítica literaria

Tomás G. Escajadillo (1971), fue quizá el primero en inscribir a Vargas Vicuña dentro de la corriente indigenista, aunque lo calificó específicamente como un narrador neoindigenista, en tanto que su literatura marca un quiebre respecto del tradicional indigenismo o «indigenismo ortodoxo», practicado entre otros por López Albújar en *Cuentos andinos*. Los cambios se habrían producido en tanto que en la obra de Vargas Vicuña (así como en la de Zavaleta, y aun en la del «segundo Arguedas») existe: a) el uso del «realismo mágico» o «real maravilloso» para develar áreas del universo andino antes inéditas; así como b) una intensificación del lirismo, provocada por el uso de un narrador en primera persona.

Ricardo González Vigil (1978) fue el primero en referirse a las variantes realizadas por Vargas Vicuña para la edición de Milla Batres y en mostrarse a favor de ellas, pues, según él, tales variantes son «modificaciones que tornan más nítidas cualidades esenciales de su obra». Por otra parte, González Vigil encuentra tres «raíces» o características fundamentales en la obra de Vargas Vicuña: a) la «sensibilidad lírica» que cubre sus páginas de sugerencia y densidad; b) la reelaboración estética del habla cotidiana del hombre andino en tanto trabajo de «quechuiización» del castellano, que incluso llega a ser más drástico que el propio Arguedas; y c) la «óptica mítica» asentada sobre la búsqueda de lo desconocido y en el misterio que envuelve a la «experiencia continua del ciclo de la vida». Es a través de estos elementos y a sus conjugaciones que se entiende las rupturas estructurales en lo gramático y lo narrativo y la conjugación de la dimensión mítica de la cultura andina con la poesía del lenguaje vernacular. En otras palabras, Vargas Vicuña «ha introducido alteraciones notables en la narración “tradicional” (...) contribuyendo (...) a la instalación de una arquitectura “moderna” – actual, contemporánea – en la frase y el relato» (17). Por último, emparenta *Nahuin* (pensado en la inclusión de *El cristal con que se mira*) con *La palabra del mudo* y las *Prosas apátridas* de Ribeyro teniendo como criterio la confluencia de narración y diario íntimo. Y en oposición a Rose, considera a *Taita Cristo* «un volumen más maduro y memorable que Nahuin» (17).

Por su parte, Antonio Cornejo Polar (1981), en un estudio sobre «Esa vez del huaico», toma como modelo la edición príncipe de 1953 pues considera, en oposición a González Vigil, que en la edición de Milla Batres los cuentos «presentan variantes que rara



vez mejoran la versión primera» (215). De entrada, Cornejo Polar se refiere a *Nahuín* como el «libro fundador» de la «generación del 50», cuyo estilo remite a *La casa de cartón* de Martín Adán. Por ello, desvincula su literatura de la narrativa andina anterior que tenía entre otros rasgos comunes la extensión, la explicación y el carácter épico. Vargas Vicuña quiebra con lo anterior al presentar lo contrario: la intensidad, la sugestión y la condición lírica. Siendo el lenguaje el protagonista, Cornejo Polar observa el funcionamiento elíptico del mismo y al desmontar su arquitectura, advierte que en su obra existe un núcleo de oposición vida/muerte, del que surgen otras oposiciones menores. Sin embargo, a Vargas Vicuña no le interesa tanto la tematización sino la concepción y la sensibilidad de una comunidad frente a la muerte, lo cual conlleva una reflexión sobre la existencia humana, en una constante interacción entre lo particular y lo universal. Si bien las vías de acceso a lo universal tanto del regionalismo como del cosmopolitismo habían derivado en un universalismo abstracto, el mérito principal en la literatura de Vargas Vicuña consistiría –según Cornejo Polar– en la síntesis, en la «posibilidad de incorporar el discurso narrativo en el horizonte de lo universal concreto» (220).

Luis Fernando Vidal (1983) ha propuesto que la edición de Milla Batres, y el conjunto de variantes que trae consigo, «contradice la visión primigenia del primer Vargas Vicuña» (92). Según Vidal, en las variantes se ha producido un reemplazo de lo intuitivo por lo perceptual, lo cual parece ser producto de una «irreflexiva corrección parcial» por parte del autor. Asimismo, la corrección gramatical realizada para dicha edición ha derivado en un empobrecimiento vital de los personajes en tanto la fluidez de la oralidad se ha visto desplazada por la normativa de la lengua escrita. En otras palabras, «las correcciones incluidas mejoran la *performance* lingüísticas del autor, pero restan fuerza y vivacidad al relato» (94). Por ello, Vidal solicita la autocrítica del autor sobre las últimas versiones de sus textos.

Asimismo, Vidal intenta ampliar la perspectiva crítica al afirmar que la obra de Vargas Vicuña no se ubica en el centro del indigenismo sino en su órbita en tanto ha modernizado el referente a través de la inclusión de «constituyentes existencialistas» (96). Y aunque los conflictos existenciales de los personajes surgen en medio de la aparente calma de la vida rural, hay elementos que se movilizan: el tiempo y la naturaleza, motivo



por el que sus cuentos, sobre todo los de *Taita Cristo*, no caen en el pesimismo absoluto. Por ello, plantea pensar la literatura de Vargas Vicuña en términos de lo que Ángel Rama ha denominado «plasticidad cultural», en tanto el sincretismo del autor no se reduce a una suma de elementos de diferentes culturas sino a una «rearticulación global de la estructura cultural» (96) a partir de nuevas focalizaciones, como en este caso, el existencialismo.

Por su parte, Miguel Gutiérrez (1988), aunque no se detiene en detalles, ha criticado con severidad el fenómeno de las variantes: «aunque resulte brutal decirlo, Vargas Vicuña con espíritu verdaderamente homicida ha destruido, que no revisado, la mayoría de sus propios textos para reunirlos en el volumen que lleva por título *Ñahuín*, editado por Milla Batres. Es un escándalo sin precedentes en la literatura peruana» (106). Por ello, para formular una valoración de su obra considera necesario volver a revisar las ediciones originales. Gutiérrez advierte que en Vargas Vicuña existe un proceso lírico que objetiviza el mundo: la ficción parece ser un pretexto para que el narrador enlace descripción impresionista-expresionista, retahíla de imágenes y reflexión lírica. En otras palabras, para Vargas Vicuña el lenguaje se convierte en un fin en sí mismo. Y aunque comparten algunas similitudes con Rulfo y Arguedas, Vargas Vicuña no recibe influencia de ninguno (incluso considera que «Vargas Vicuña avanzó más en la superación del regionalismo» (107) que Arguedas). Finalmente, Gutiérrez afirma que a partir del último relato de *Taita Cristo*, «El desconocido», la literatura de Vargas Vicuña lamentablemente ha perdido el tono de sabiduría popular que la caracterizaba y ha caído en el artificio, cuya probable explicación tenga un origen biográfico: su autor se ha extraviado en Lima y no ha retornado a Acobamba. En parte, este juicio es compartido por José Miguel Oviedo, para quien su obra «desgraciadamente, ha caído en la tentación del manierismo» (1968: 12).

Cinthia Vich (2005) toma como modelo la edición de Milla Batres pero, en su primera nota, comete un serio error al atribuirle a Vargas Vicuña la autoría de un texto ajeno: *Taita Yoveraqué*, cuyo autor es Francisco Vegas Seminario (88). Vich encuentra una «esencial hibridez» tanto en la obra de Vargas Vicuña como en el propio autor, lo cual se manifiesta de tres maneras: a) en la «contradicción» del autor al intentar preservar la oralidad en el lenguaje escrito, acto que implicaría inevitablemente una pérdida en la medida en que traiciona a su objeto al agregarle elementos occidentales, b) en las complejas



síntesis entre la conciencia católica del pecado (lo que considera una característica principal de la cosmovisión de su mundo representado), el racionalismo occidental y el pensamiento mítico naturalista; y finalmente, c) en el ensimismamiento del sujeto narrativo, que se autodefine en su «yo» en tanto lenguaje, lugar de enunciación, «lenguaje híbrido, heterogéneo, “mestizo”» (87). Para Vich, Vargas Vicuña intenta rescatar una perspectiva mestiza propia de su contexto histórico-geográfico a través de la estetización y deshistorización de dicho mundo, actos que garantizarían su continuidad. Así, la propuesta de Vargas Vicuña confrontaría al indigenismo tradicional en la medida en que prescinde del proyecto histórico y toma como posibilidad genealógica la afirmación del yo.

Marcos Yauri Montero (2010) plantea una idea que quiebra con todas las perspectivas críticas anteriores: para acceder a los relatos de Vargas Vicuña no solo se torna un requisito indispensable poseer un amplio conocimiento y no caer en un reduccionismo práctico, sino –y esto es lo interesante– recurrir a su propia vida, que era «la imagen o la otra cara de sus textos» (352). Por ello, discurre sobre su hablar, atiborrado de filosofía, magia y racionalidad mítica, rememora la constante corrección de sus textos, su misterio y su culto por la muerte. Este es su punto de partida: «La vida y obra de Vargas Vicuña guardan equilibrio» (353). Por otra parte, Vargas Vicuña resulta ser una excepción en tanto ha sido el único narrador peruano que ha colocado como eje de su obra a la muerte. Sus personajes, lejos de temerla, conviven de manera natural con las diferentes formas de ser de la muerte (naturaleza, hombre, amor, nostalgia). Y aunque en apariencia parezca haber creado un mundo cerrado, lleno de soledad, muerte, enfermedad y pobreza, lo cierto es que se trata de un mundo abierto en el que se producen movimientos silenciosos y migraciones físicas e imaginarias que permiten la interculturalidad que deriva en el mestizaje. De allí que en vez de indigenista, la de Vargas Vicuña tal vez pueda ser considerada una literatura mestiza, que ha cancelado el regionalismo con la incorporación del realismo maravilloso. En oposición a Vich, Yauri plantea que no habría una pérdida en el paso de la oralidad al lenguaje escrito, sino una estetización capaz de crear un mundo mágico que «posee una infinita capacidad de autogénesis» (357) al ser uno y varios al mismo tiempo. Para Yauri Montero el objetivo de Vargas Vicuña es claro: «dar testimonio de los hombres de su pueblo usando su verbo» (365).



Carlos Orihuela (2014) inscribe la obra de Vargas Vicuña dentro del proceso de materialización de los denominados «realismos imaginarios», surgidos en la década de 1950 en oposición a la narrativa de fundamentos sociológicos, y que finalmente darían paso a la renovación de la literatura latinoamericana. Orihuela propone que los méritos literarios de su obra tienen su origen en el Vargas Vicuña lector (opone su sólida formación en bibliotecas al estereotipo del narrador indigenista que supuestamente creaba todo a base de intuición) y afirma que en su literatura se evidencia: a) la incorporación de lo mágico y lo fantástico, con una perspectiva diferente a la del indigenismo tradicional o la del realismo social; b) la reformulación del lenguaje con fines estéticos; c) el uso de un castellano andino de sustrato quechua cuyo efecto es la oralidad, y finalmente d) la de Vargas Vicuña podría tratarse de una propuesta de escritura barroca, pensada en términos de hibridez, heterogeneidad del hombre americano. Para Orihuela, «Vargas Vicuña constituye el ejemplo más claro y prestigioso de los escritores andinos que participaron, durante la década de los cincuenta, en la construcción de los “realismos imaginarios”» (218) y su proyecto estético buscaba colocar al hombre andino y latinoamericano dentro de la cultura moderna y universal.

Manuel Larrú y Sara Viera (2016), quienes trabajan con las primeras ediciones— aunque sin mencionar una palabra al respecto—, reafirman el término «neoindigenismo» para referirse a la obra de Vargas Vicuña puesto que consideran que los personajes de sus obras «no evidencian los conflictos de quienes están construyendo otras identidades culturales o tienen un contacto problemático con la ciudad y la modernidad (...) no se producen conflictos políticos ni sociales que nieguen lo indígena» (42). Larrú y Viera estudian, a través del análisis de los elementos retóricos como la metáfora y la sinestesia, los vínculos entre su obra narrativa y su producción poética (específicamente su poemario *Zora, imagen de poesía*) y observan que tanto el narrador como el yo lírico comparten una visión de mundo, producto de la confluencia de dos sistemas cognitivos: el occidental y el andino, siendo este último (cosmovisión andina) el que regiría en el mundo representado. Por ello, su literatura daría cuenta de un «mestizaje en proceso» (63). Por otra parte, el efecto de oralidad y el tono intimista en Vargas Vicuña no solo se debe a estrategias del lenguaje sino también al recurso del habla vernácula y al «lenguaje afectivo de la “collera provinciana”» (54), del cual brota un conjunto de refranes que describe la realidad y revela



el pensamiento mítico del hombre andino, lo cual le otorga a su obra un marcado acento de sabiduría popular. Por último, Larrú y Viera proponen una perspectiva de lectura que tiene en consideración el lenguaje testimonial que funciona como continente de la memoria colectiva y del saber mítico.

Tras lo revisado anteriormente, podemos advertir, en primer lugar, que el denominador común en los discursos testimoniales es lo anecdótico, lo cual ha conducido a un acercamiento a diferentes aspectos e imágenes de la figura del escritor: su amistad, su extravagancia, su vida bohemia, su teatralidad, su sensibilidad y su elegancia, además de su magisterio (si no lo afirman con todas sus letras, los testimoniantes insinúan que el vínculo con Vargas Vicuña les ha dejado algún aprendizaje, sea literario o vital). Si bien todos ellos conservaron el recuerdo de un personaje peculiar que se debía al público, extravertido y trotamundos (es curioso advertir que los testimonios sitúan al personaje en diferentes espacios geográficos: Rose en Arequipa, More en Lima, Reynoso en Tarma, Velázquez Rojas en México, Hinostraza en París), es verdad también que es, por otra parte, un desconocido: en la mayoría de testimonios quedan vacíos, interrogantes no resueltas e imprecisiones biográficas. Ello es producto de lo que podríamos denominar, con Rose, la «mentira de Vargas Vicuña», juego o estrategia del silencio y la contradicción que apuntaba a la construcción de un personaje y que, en este caso, parece haber conseguido su propósito. La primera pregunta podría formularse de la siguiente manera: ¿cuánto de lo que se ha dicho sobre Vargas Vicuña es verdad y cuánto es mentira?

En segundo lugar, la revisión de los artículos de crítica, por una parte, tiene como punto de coincidencia el reconocimiento de la condición poética de la narrativa de Vargas Vicuña: «intensificación del lirismo» (Escajadillo), «condición lírica» (Cornejo Polar), corrección gramatical empobrecedora (Vidal), lenguaje como «un fin en sí mismo» (Gutiérrez), «lenguaje híbrido, heterogéneo, “mestizo”» (Vich), «verbo» y «estetización» (Yauri), «reformulación del lenguaje con fines estéticos» (Orihuela), «lenguaje testimonial» (Larrú y Viera). Y por otra parte, ante la existencia de dos ediciones, *Nahuín* (1953) y *Ñahuín* (1978), salvo una excepción, los críticos han tomado partido por una o por otra versión sin entrar en mayores detalles. Ambos puntos confluirían en una contradicción: si



todos están de acuerdo en que el mérito de la obra de Vargas Vicuña reside en el lenguaje, entonces ¿por qué no hablar, en primer lugar, de las variantes? ¿Por qué no discutir qué edición se debe considerar en adelante, más aún cuando tales variantes han transformado la primera propuesta estética del autor? Sin embargo, los críticos han concedido poca atención al problema de las ediciones; cuando el fenómeno ha sido advertido, se le ha dedicado algunas breves palabras en las notas a pie. En mayor o menor medida ello revelaría un desinterés por la historia del texto que, lejos de la exquisitez o la erudición, resulta ser algo básico para llevar a cabo cualquier estudio.

En conclusión, se puede decir que existe un problema concerniente a la validez de la información biográfica y bibliográfica, que ha llevado a malentendidos, confusiones, inexactitudes y omisiones. De manera que, en el primer caso, resulta perentorio suspender la anécdota y realizar una indagación biográfica de perspectiva literaria, esto es, dejar lo aislado para intentar una perspectiva más amplia de la trayectoria de Vargas Vicuña, para dar cuenta de sus años de formación, sus lecturas y su concepción de la literatura, ello con el fin de corregir errores y presentar al autor fuera de la esfera del mito. En el segundo caso, dado que no se le ha tomado la debida importancia a las variantes, resulta relevante cubrir el problema de la ausencia de una investigación bibliográfica básica por parte de los críticos literarios, a través de la presentación de una historia editorial de *Nahuín* y de la elaboración de una edición libre de erratas, que reconsidere el fenómeno de las variantes a partir de la cual se pueda repensar la obra de Vargas Vicuña.



## SEGUNDO CAPÍTULO

### OBRA, VIDA Y EDICIONES DE VARGAS VICUÑA

En este capítulo abordaremos, en primer lugar, el aspecto biográfico de Vargas Vicuña con el fin de resolver los problemas antes expuestos, esto es, aquellos vinculados a su figura envuelta en misterio y reducida a la anécdota, pero al mismo tiempo para dar a conocer una serie de datos hasta entonces inéditos que acaso puedan abrir nuevas ideas para un acercamiento a la obra de Vargas Vicuña. En segundo lugar, revisaremos la historia editorial de *Nahuín* con el objetivo de advertir los cambios, alcances, limitaciones, aciertos, defectos y manipulaciones que se han hecho sobre el mismo, notas que avalarán la necesidad de la elaboración de una edición confiable.

#### 2.1. Elementos para una biografía de Vargas Vicuña

Tal como vimos hacia el final del capítulo precedente, a cualquiera que revise las escasas anotaciones biográficas de Vargas Vicuña, dispersas en revistas, antologías y artículos periodísticos, tarde o temprano se le impone una pregunta: ¿por qué existen tantas inexactitudes?



Aparte del desdén y el menosprecio hacia el género biográfico en los estudios literarios (aunque se trata de un problema que merece atención, no es este el espacio para discutir sobre él), existiría un motivo de carácter interno que debe ser atribuido al propio autor. Si bien Vargas Vicuña fue un hombre discreto y reservado, por otro lado, encarnó un personaje que pretendía causar determinada impresión en los demás y que las más de las veces sus inventos derivaron en confusiones. A esto hay que sumar las pocas entrevistas que concedió en vida y el reducido número de compañeros generacionales que pudieran proporcionar un testimonio sobre él.

Por otro lado, si bien se suele decir que los archivos abarcan solo el 5% de la documentación de una persona, esta primera reconstrucción biográfica de Vargas Vicuña ha utilizado y se ha sustentado en cartas, fotografías, cintas magnetofónicas, *cassettes* y manuscritos hallados en su archivo personal. Dado que se trata de primeros apuntes, hemos preferido centrar nuestro foco de atención exclusivamente en el sujeto y no tanto en el contexto sociocultural que indudablemente sería necesario para una biografía. Para la narración de su etapa en Arequipa, se ha echado mano de su correspondencia entre 1946 y 1949. A pesar de que aparezcan algunas referencias, es el único momento en el que hemos dejado la exhaustividad de las notas a pie, pues habría podido resultar abrumador. No obstante, con el fin de que no se tome esto como una arbitrariedad, hemos transcrito en los anexos las cartas que hemos creído reflejan de mejor manera el estado anímico de Vargas Vicuña y su convicción artística en aquella época.

Estos apuntes no solo tienen como objetivo la presentación del escritor sino que intentan cubrir vacíos, resolver confusiones y tachar algunas imprecisiones repetidas maquinalmente hasta la fecha. Por supuesto, no todo será aclarado. Como podrá advertir el lector, un apartado está dedicado a uno o más enigmas, que próximos investigadores deberán resolver.



### 2.1.1. Tras las huellas de un desconocido: Cerro de Pasco, Acobamba y Lima

Quinto hijo<sup>1</sup> de Eleodoro Vargas Galarza y Julia Vicuña Avellaneda, Eleodoro nació en el barrio minero La Esperanza, Cerro de Pasco, en 1924, aunque la fecha exacta era hasta entonces relativamente desconocida: 27 de agosto<sup>2</sup>. Virginia Navarro y Nelly Huerta, quienes en 1981 elaboraban una tesis sobre *Taita Cristo*, fueron las primeras en hacer investigaciones sobre los datos biográficos de Vargas Vicuña, y en revelar por vez primera dicha información tras acceder a la partida de nacimiento de este. Exceptuando esta fuente, en ninguna otra antología, estudio o diccionario literario se hace mención del día exacto de su nacimiento. Se equivocaba Isabel Córdova (1974) al afirmar que era el 24 de agosto de 1924, error que muchos años más tarde repetiría César Boza (2006).

En general, el círculo literario había vivido confundido. José Miguel Oviedo (1968) y Javier Sologuren (1981) en sus diferentes libros y antologías señalaban que Vargas Vicuña había nacido en Arequipa. De otra parte, César Toro Montalvo (1996) e Isabel Córdova (1974) señalaban Acobamba, Tarma, como lugar de nacimiento. Lo mismo repetía José Antonio Bravo (1989), quien informaba que incluso algunos creían que Eleodoro había nacido en Cajamarca. Las rectificaciones y correcciones solo llegaron con el tiempo. Toda esa confusión, como se verá luego, formó parte de una consciente intención de desorientación por parte del propio Vargas Vicuña.

Según se cuenta, la familia tuvo que dejar Cerro de Pasco debido a que Eleodoro siendo aún pequeño solía enfermar debido al clima adverso<sup>3</sup>. Aunque no queda clara la veracidad de este dato, lo cierto es que pronto se trasladaron a Acobamba, donde Eleodoro fue bautizado<sup>4</sup> y cursó luego sus primeros años en la escuela<sup>5</sup>. Fue en Acobamba donde

---

<sup>1</sup> Sus hermanos fueron Víctor, Victoria, Teófila, Pedro y Marcelo.

<sup>2</sup> Véase partida de nacimiento en Anexos.

<sup>3</sup> «Entrevista realizada a Lizardo Vicuña Amaro». Navarro Salvador, Virginia y Nelly Huerta Gómez. *La ideología religiosa en «Taita Cristo», cuento de Eleodoro Vargas Vicuña*, 1982, p. 53.

<sup>4</sup> Véase partida de bautismo en Anexos.

<sup>5</sup> En 1931 cursó el primer año de educación primaria en el Centro Escolar N° 483 (luego Centro Educativo N° 30933, «Adolfo Vienrich») de Acobamba, y repitió el grado. Los siguientes años de escuela primaria los cursaría con normalidad; los últimos tres en Lima.



Eleodoro empezó a escuchar las historias y leyendas que relataban vecinos y familiares, relatos que le impactaron y le permitieron descubrir el misterio y la magia que envolvía a este pueblo. A su abuela materna Juliana Avellaneda Lucen y a su tío Pedro Vicuña Avellaneda, Eleodoro cree deberles mucho de lo que escribió después. Según este, su abuela, por quien sintió un profundo afecto, era una mujer que se comunicaba con un lenguaje animista y al mismo tiempo creía y afirmaba ver muertos. Por su parte, su tío era un extraordinario narrador de las consejas del pueblo y Eleodoro lo consideraba un filósofo.

Entre el colegio, las leyendas, las puertas abiertas de las casas, el oír de los diálogos, los juegos vespertinos, Eleodoro crecerá identificándose cada vez más con Acobamba. Así, Cerro de Pasco se convertirá entonces en un accidente y Eleodoro acogerá a Acobamba como su verdadero lugar de nacimiento: «Soy un acobambino absoluto. Me comunico con los hombres en Acobamba, aprendo a leer en Acobamba, aprendo a oír mi nombre en Acobamba. Entonces, ese es el lugar de mi nacimiento, vida, pasión y muerte. Aunque muera en otro lugar, moriré en Acobamba»<sup>6</sup>. Toda su obra posterior puede ser leída como el acto de convertir a este pueblo en una obra de arte.

El padre de Eleodoro, un ingeniero electricista de la Cerro de Pasco Cooper Corporation, luego de haber ascendido y de haber ahorrado durante algunos años, juzgó oportuno que sus hijos viajasen a Lima para que siguieran sus estudios y se convirtieran en profesionales. Por ello, a los pocos años, la familia, encabezada por su esposa Julia, dejó Acobamba y migró a la capital, pero no a la periferia sino al centro mismo de la ciudad, al corazón de Lima (aún era la década de 1930). Después de un breve periodo en La Victoria<sup>7</sup>, finalmente se mudaron a una casona del jirón Washington en el centro de Lima, donde Eleodoro viviría hasta el final de su vida. Por otra parte, su padre se quedaría trabajando en Cerro de Pasco cumpliendo con puntualidad con el envío de dinero para sus hijos. Luego, con el pasar de los años, tras iniciar una nueva relación amorosa, solo vería a sus hijos en viajes esporádicos y cada vez menos.

---

<sup>6</sup> Rosario Vidal, Roberto. *Entrevista a Eleodoro Vargas Vicuña* (vídeo). Chanchamayo, 1992.

<sup>7</sup> No se han encontrado hasta la fecha documentos o fotografías de su residencia en La Victoria. Este dato fue obtenido en entrevista inédita a Enedina Conillas.



En Lima, Eleodoro cursó sus estudios secundarios en el Colegio Nacional Nuestra Señora de Guadalupe de 1937 a 1941, exceptuando 1939, año en que fue matriculado en el Colegio San Carlos. En todos estos años fue un alumno mediocre, de bajos calificativos<sup>8</sup>. Al respecto, él mismo testimonió: «En el Guadalupe yo no aprendía nada, no supe nada y siempre he estado dudando si aquello que he estado aprendiendo pudiera haber sido útil de alguna manera para una vida práctica o feliz o para que yo ganara algo que pudiera ser un sustento personal o algo que me sostuviera para dar a los otros»<sup>9</sup>.

Luego de pasar por estos colegios con más pena que gloria y, de manera efímera, por una academia<sup>10</sup>, en abril de 1942, Eleodoro ingresó (con el más bajo calificativo, no es de extrañar) a la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos<sup>11</sup>. A diferencia del entusiasmo que pudo haber sentido su familia en ese entonces, Eleodoro había ingresado sin saber exactamente por qué, sin tener ningún plan establecido, como si su ingreso respondiese a un movimiento de inercia que se alineaba con el pensamiento de sus padres<sup>12</sup>. Desde estos años ya se puede trazar la imagen de Eleodoro con respecto de la «educación oficial», a la cual nunca tomó muy en serio.

Aunque conocida es su distancia del mundo académico, no se ha encontrado referencia alguna de Eleodoro sobre los profesores de Letras de entonces. Su coetáneo Carlos Eduardo Zavaleta afirmaría: «Nunca he visto profesores más perezosos que los de la Universidad de San Marcos, por lo menos en mi tiempo (...) Como los profesores no aconsejaban había que ser una especie de autodidacto, a pesar de estudiar en la

---

<sup>8</sup> Tal como consta en su expediente académico (2A, caja 47, ítem 175, páginas 165-173) del Archivo Histórico Domingo Angulo.

<sup>9</sup> Vargas Vicuña, Eleodoro. «Intervención». En *Segundo Encuentro de Narradores Peruanos*. Lima, CONCYTEC, Instituto Nacional de Cultura de Cajamarca, p. 63.

<sup>10</sup> Vargas Vicuña, Eleodoro. «Confesiones en alta voz». En *La Casa de Cartón de OXY. Revista de cultura*, II época, N.º 13, p. 4.

<sup>11</sup> Los miembros del Jurado Escrito de Letras fueron: Manuel Beltroy, Aurelio Miró Quesada, Augusto Tamayo Vargas, Fidel Zárate y Luis F. Xammar, tal como consta en el folio N.º 177, p. 265, del Archivo Histórico Domingo Angulo.

<sup>12</sup> Vargas Vicuña, Eleodoro. «Confesiones...», p. 4.



universidad»<sup>13</sup>. De otra parte, en ese mismo año, 1942, ingresaron como estudiantes a la misma facultad personas a quienes Eleodoro luego conocería muy de cerca, como Leopoldo Chiappo o Martha Hildebrandt<sup>14</sup>, sin embargo, durante estos años no hubo todavía amistades realmente significativas.

Debiendo ser un autodidacto, durante sus años universitarios no hizo sino dedicarse a leer en la Biblioteca Nacional, en la biblioteca de San Marcos y en la del Congreso. Si bien lo que leyó fue básicamente literatura (en estos años lee con ardiente entusiasmo las obras de Whitman, Tagore, Eguren y Vallejo), al parecer, su curiosidad e interés fueron los de un omnívoro, su lectura fue dispersa y desordenada. Probablemente alrededor de estos años surgió su interés por la filosofía y la psicología. Lector asiduo, Eleodoro acababa un libro y empezaba otro, con tanta desesperación que pronto olvidaba lo que había acabado de leer.<sup>15</sup> Luego hará del olvido un recurso necesario para su escritura.

De esta época data el que sería su primer poema publicado, «Encuentro», que apareció en la revista *Superación*, en julio de 1943, cuando aún contaba con dieciocho años. La mencionada revista había sido creada por la juventud sanmarquina de entonces (en un principio la participación fue solo la de los estudiantes de la Facultad de Letras) y Eleodoro, quien creía estar destinado a ser poeta, publicó en varios números de ella. En estos poemas ya se puede advertir algunos de los temas que desarrollará en sus relatos, como la muerte, pero al mismo tiempo el interés por la oralidad. El primer verso de su poema «Tu resurrección en mí» rezaba así: «Cómo son las cosas», expresión similar con la que, muchos años después, daría inicio a quizá su cuento más famoso, «Taita Cristo»: «Cómo es el tiempo, ¿no?».

En aquel número, firmó como «Vargasvicuña»: así, solo los apellidos de sus padres juntos, como un solo bloque, como si quisiese resaltar su origen más próximo en vez de un nombre propio. En las portadas de los siguientes números su firma aparecería con variantes:

---

<sup>13</sup> Zavaleta, Carlos Eduardo. «Intervención». En *Primer Encuentro de Narradores Peruanos*, Lima, Ediciones de la Casa de la Cultura, 1969, pp. 82-83.

<sup>14</sup> Tal como figura en el folio N.º 177, página 240, del Archivo Histórico Domingo Angulo.

<sup>15</sup> Vargas Vicuña, Eleodoro. «Confesiones...», p. 5.



«Vargasvicuna» e incluso «Vargasviguña», aunque no queda claro si se trató de un hecho voluntario o si las erratas ya empezaban a perseguirlo. Por otra parte, a pesar de que la sección «Página poética» era compartida con personajes como Sebastián Salazar Bondy y Mario Florián, quienes adquirían prestigio a través de la publicación de sus libros, los poemas de Eleodoro aún eran frágiles, no contenían en sí una poética y él seguía siendo un desconocido en la escena literaria. Debió haber surgido entonces la necesidad de un cambio.

Por ello, después de tres años en la universidad y de las pequeñas alegrías que significaron estas publicaciones (salvo estos poemas, no se conocen publicaciones en otras revistas durante esta época), su inquietud lo llevó a la decisión de empezar a «vivir», para lo cual lo primero que debía hacer era alejarse del hogar<sup>16</sup>. El joven Eleodoro, que hasta entonces había vivido en la protección familiar y cumpliendo en cierta medida el deseo de sus padres, había decidido viajar y vivir solo. Por eso, sin detenerse a pensarlo una vez más, dejó sin concluir sus estudios en Lima, y viajó a Arequipa.

### **2.1.2. La reinención en Arequipa, el poeta y la «lámpara incandescente»**

A los veintiún años, encontrándose lejos de su familia, Eleodoro sintió que por fin era libre y podía empezar a crearlo todo. Debido a que era un desconocido, una figura aparecida como por ensalmo, Arequipa fue el ambiente propicio para reinventarse. La construcción de una personalidad de ferviente vitalidad está vinculada a la socialización que experimentó durante esta época. Había encontrado lo que Lima le había negado durante mucho tiempo: la atención y, por tanto, la vitalidad. Para que no se pensara que era un viaje vano que obedecía a un capricho, ingresó a la Facultad de Educación de la Universidad Nacional de San Agustín, donde siguió la especialidad Castellano, Literatura y Filosofía. Pero no dejaba de ser una excusa, pues solo había llegado con el único objetivo de convertirse en poeta.

---

<sup>16</sup> Freyre, Maynor. «Eleodoro Vargas Vicuña. En busca del taita perdido». En *Sí*, Año 8, N.º 460, 15-21 enero, 1996, p. 48.



Así, una vez en Arequipa, entró «en acción». Desde allí envía poemas a un concurso en Barranco<sup>17</sup>, proyecta publicar un periódico en Tarma<sup>18</sup>, envía cuentos a la revista *Folklore*<sup>19</sup>, se presenta a un concurso literario local. Y a pesar de que ninguna revista publica sus textos ni obtiene reconocimiento alguno en los concursos, su convicción permanece inquebrantable. Eleodoro está plenamente convencido de que sus planes e ideas serán cumplidos sin interrupción alguna. Un cuarto alquilado en el centro de la ciudad es testigo de su trabajo. Sin embargo, sus textos aún son artificiales, ajenos a él.

Por esta época inicia un intenso romance con una joven llamada Carmen Lazo Rondón, quien al poco tiempo queda embarazada. Este es uno de los puntos biográficos de los que se ha hablado poco debido en gran parte al silencio del propio Vargas Vicuña. Los padres de Carmen resuelven que la unión debe ser oficial; así, la pareja se ve obligada a casarse. Eleodoro sabe que conformar una familia no formaba parte de su plan, pero intenta convencerse de que es capaz de cargar en silencio con esta responsabilidad. Piensa en su madre, quien ha confiado en él, y en la decepción que significaría para ella verlo retornar con una familia. Por otra parte, su sueño de convertirse en poeta se ve amenazado, corre el peligro de quedar trunco. Quiere volver a Lima pero no puede; ante la insistente interrogativa de sus familiares por su regreso, miente en reiteradas ocasiones. A ello se suma la irritación que le produce la lectura de algunas cartas, pues los favores que le pide a sus hermanos (favores vinculados a textos, libros y publicaciones) no son tomados en cuenta y Eleodoro siente que no lo toman en serio.

Entretanto, la relación con su padre es cada vez más complicada pues Eleodoro ha dejado de recibir el apoyo económico de este y se siente ignorado. Reniega tener que llamarse como su padre. Quiere ser otro, llamarse de otra manera. Por eso, en sus cartas algunas veces firmará como Julio y en otras como Lucho. En la mayoría de casos, solo firmará como «Pueta». Acaso el hecho de haber firmado solo con apellidos sus poemas de *Superación* obedezca a esta indecisión y a esta falta de identidad, que arrastrará durante

---

<sup>17</sup> Carta a su hermano Víctor. Fechada 5 de octubre de 1946.

<sup>18</sup> Carta a su hermano Marcelo. Fechada 7 de agosto de 1946.

<sup>19</sup> Carta a su hermano Pedro. Fechada 13 de setiembre de 1947.



varios años (aun en la portada de su primer libro figura únicamente «Vargas Vicuña»). Resulta casi inevitable pensar en una posible asociación entre este conflicto con la figura paterna y su posterior obra, en la que aparecerá como una constante la muerte física y simbólica del padre y del hijo.

A falta de dinero, debe dejar el cuarto alquilado e ir a vivir en el Monasterio de Santa Catalina. Para sustentarse trabaja de comerciante, motivo por el que realiza viajes continuos a La Paz<sup>20</sup>, hasta que, una vez descubierto que se dedica al contrabando, finalmente le retiran el permiso para cruzar la frontera. Eleodoro siente que no ha logrado nada: ninguno de sus textos ha sido publicado ni premiado y la idea del periódico tarmeño se torna un sueño irrealizable. En las cartas que le envía a sus familiares, afirma encontrarse saludable y motivado, pero ello está lejos de la verdad. Su crisis es general. Durante esta época, Eleodoro padece hambre y sufre de insomnio. Como nunca antes su cuerpo experimenta una fatiga irremediable. Pasa los días encerrado en su habitación: la depresión lo acecha. Se siente solo y culpable<sup>21</sup>. Por otra parte, estos son los años en que, a ultranza, empieza a escribir las primeras versiones de sus relatos y en los que Eleodoro inscribe el origen de su escritura:

Cuando me di cuenta que ya no podía seguir escribiendo como los autores que me gustaban, tuve que buscar mi propio sonido. Por eso me fui a estudiar. Cuando estuve allá, en la Universidad me di cuenta casi por completo que ese sonido lo tenía adentro. Fue cuando me puse a escribir unas cartas. Al leerlas me di cuenta que ese era el sonido que había buscado, esas eran las palabras que yo tenía que usar en mis creaciones.<sup>22</sup>

Aunque en otra ocasión Eleodoro sitúa la anécdota en Bolivia y afirma que la carta iba dirigida a su abuela difunta<sup>23</sup>, lo importante es que este descubrimiento es una primera base sobre la que pensará su futura obra. En medio de la crisis, Eleodoro encuentra una

<sup>20</sup> Carta a su madre Julia. Fechada 20 de enero de 1947.

<sup>21</sup> Carta a su hermano Pedro. Fechada 9 de setiembre de 1948.

<sup>22</sup> Manuscrito inédito de Eleodoro Vargas Vicuña, hallado en el archivo de Enequina Conillas.

<sup>23</sup> Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*. Barcelona. Seix Barral, 1993, p. 283.



columna que mantiene aún en pie su misión de convertirse en artista: se convence de que todo sufrimiento es temporal. Pero así como su vida íntima, llena de tristeza y miedo, permaneció en secreto durante muchos años, su vida pública fue desde un principio lo opuesto, llena de algarabía e intensidad.

Entre la universidad, la ciudad y el café Roma, alternó con artistas e intelectuales de la época y entró en contacto con el grupo literario Abemur (conformado por Efraín Miranda, Oswaldo Reynoso y Aníbal Portocarrero) y luego con Avanzada Sur, autodefinida como «asamblea de la juventud vanguardista arequipeña»<sup>24</sup>, la cual, como indica Jorge Cornejo Polar, «a través de varios años de continua actividad publicó revistas, hizo presentaciones teatrales, organizó exposiciones»<sup>25</sup>. Compuesta por pintores, actores y poetas, Avanzada Sur tenía como objetivo la «producción de una literatura y un arte de lo humano y lo social»<sup>26</sup> y Eleodoro simpatizaba con ellos. Xavier Bacacorzo testimonia: «Eleodoro Vargas Vicuña no perteneció a las filas avanzadasuristas, pero cuando se asomaba al local lo hacía alborotadamente sin que ninguna mejilla o cabeza pudiera escapar a sus besos. Después, calladamente, gozaba espectando [sic] los ensayos teatrales».<sup>27</sup>

Y si bien había empezado una vida que lo colocaba las más de las veces como el alma de las noches de bohemia, no por eso dejó de acudir a la bien provista biblioteca Ateneo y a la biblioteca de su universidad, en donde luego conseguiría trabajo como bibliotecario (durante esta época su lectura sigue siendo dispersa, y va desde *Los alimentos terrestres* de André Gide, hasta Aldous Huxley, pasando por la obra filosófica y ensayística de Ortega y Gasset). Al poco tiempo, dado su carácter extrovertido, sería elegido representante estudiantil y, merced a su voz engolada, cuasiteatral, pronto empezaría a

---

<sup>24</sup> Bacacorzo, Xavier. *Apuntes para una biografía de Avanzada Sur*. Lima, Ediciones Palabra & Fuego, 1991, p. 6.

<sup>25</sup> Cornejo Polar, Jorge. «Prólogo». En Chirinos Soto, Enrique. *Prosas poéticas: de Vallejo a Borges*. Lima, Promotores y Consultores Andinos, 1985, p. 12.

<sup>26</sup> Bacacorzo, Xavier, *op. cit.*, p. 10.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 8-9.



conducir (durante las noches) un programa de poesía en la radio de su universidad<sup>28</sup> y luego otro en Radio Arequipa llamado «Por las regiones del ensueño».<sup>29</sup> Todo ello, sumado a sus aires de poeta, lo volvieron popular, hasta el punto de empezar a ser llamado para realizar presentaciones de las actividades que se llevaban a cabo en el Teatro Municipal<sup>30</sup>. Sin duda alguna, el cambio se estaba produciendo.

Surgió entonces la pose, la impostación y el esnobismo (nadie lo cultivó tanto como él). Frecuentó sastrerías y usó los mejores ternos (que, a falta de dinero, luego empeñaría<sup>31</sup>). Siendo centro de atención, todo fue pensado en términos de estilo: en su forma de hablar, de caminar y de vestir se hizo patente una elegancia inigualable. Pero como no todo podía ser exhibición y apariencia física, la otra parte de la vida del personaje al que representaba debía estar compuesta de lo oculto y lo extraño. Por ello, durante estos años se encargó de crear sobre sí historias, datos y fechas que producirían luego ambigüedades y confusiones entre críticos literarios; se dedicó a mentir y desmentirse, a contradecirse, y en el mayor de los casos a guardar silencio, porque sabía que al hacerlo generaba el efecto contrario: la duda, el interés, el misterio, en suma, el mito.

La desmitificación solo vendría después. Juan Gonzalo Rose testimonia:

Era [Eleodoro] uno de los pontífices del café “Roma”, donde se reunía la flor y la nevada de los intelectuales lugareños. El [sic] afirmaba entonces ser oriundo de la Blanca Ciudad y se ufanaba, igualmente, de fumar marihuana. A las pocas semanas descubrí [sic] que sólo fumaba unos cuantos cigarrillos “Inka” y, tramontos después, que había nacido en un villorrio llamado La Esperanza, en el círculo gris de Cerro de Pasco.<sup>32</sup>

<sup>28</sup> Reynoso, Oswaldo. «Una entrañable amistad». En *La Casa de Cartón de OXY. Revista de Cultura*, II Época, N° 13, 1997, p. 14.

<sup>29</sup> Carta a su madre Julia. Fechada 24 noviembre de 1947.

<sup>30</sup> «Entrevista realizada a Eleodoro Vargas Vicuña». En Navarro Salvador, Virginia y Nelly Huerta Gómez. *Op. cit.*, pp. 69-70.

<sup>31</sup> Carta a su madre Julia. Fechada 26 de febrero de 1949.

<sup>32</sup> Rose, Juan Gonzalo. «Verdad y mentira de Vargas Vicuña». En *Caretas*, N.º 666, 28 de set. 1981, p. 69.



No obstante, la pose no lo fue todo. Pronto varios descubrieron que detrás del evidente esfuerzo por la construcción de un personaje, se hallaba una sensibilidad que no podía ser fingida. Dada la vitalidad y el buen humor que irradiaba, es curioso que las más de las veces Vargas Vicuña sea recordado en circunstancias vinculadas a la muerte. Hay quienes lo recuerdan pronunciando palabras conmovedoras frente a los cadáveres de los obreros de la Rebelión de Arequipa de 1950<sup>33</sup>, o vestido de negro, recitando en el Teatro Municipal los poemas del entonces recién asesinado Javier Heraud, o en la Facultad de Letras confirmando, entre lágrimas y con *La Prensa* en mano, la noticia del asesinato de su compañero generacional Juan Pablo Chang.<sup>34</sup>

Durante su época en Arequipa, Eleodoro leyó y releyó con interés y entusiasmo a algunos escritores peruanos. En primer lugar, Luis Valle Goicochea y su «El sábado y la casa», cuyo lenguaje sintió como propio y creyó que era con el cual debía expresarse<sup>35</sup>. Quizá en este escritor habría que centrar la atención si se piensa buscar los predecesores de Vargas Vicuña. En segundo lugar, se podría considerar en un solo bloque lo que él ha llamado sus «dos columnas fundamentales»: por un lado, Ciro Alegría y la llamada «trilogía novelística clásica» y, por el otro, José María Arguedas, cuyo *Agua* le permitió advertir que era necesario un trabajo sobre el lenguaje<sup>36</sup>. Luego de la admiración, la asimilación y el estudio de sus obras, intentará superarlos independizándose de ellos. Y, finalmente, toda la obra poética de César Vallejo, cuyos versos nunca se cansaría de recitar en cada velada o reunión a la que asistía. Eleodoro volvió siempre sobre el enigmático *Trilce* y los «poemas humanos». Poco tiempo después, se sumaría a esta lista la obra del poeta Mario Florián, a quien consideraría su maestro; luego llegará a decir: «Si no hubiera

---

<sup>33</sup> «Testimonio escrito por Alberto Reynoso Días». En Reynoso, Juan. *Sangre derramada*. Arequipa, Centro de Ediciones Universidad Nacional de San Agustín, 2002, p. 495.

<sup>34</sup> Entrevista inédita a Hildebrando Pérez Grande.

<sup>35</sup> Vargas Vicuña, Eleodoro. «Oficio de escritor». En *Suplemento Dominical de El Comercio*, 8 de junio de 1986, p. 17.

<sup>36</sup> Forgues, Roland. «Eleodoro Vargas Vicuña. El sentido adánico de la creación». En *Palabra viva*. Tomo I. *Narradores*. Lima, Editores Rocarme, 1988, p. 57.



leído *Noval* no hubiera hecho *Nahuín*»<sup>37</sup>. Esta y otras frases similares, que parecen revelar una admiración inmoderada, hay que tomarlas con cuidado, en tanto que ninguno de aquellos influenció de manera directa sobre su obra; lo cual evidentemente no quita que Vargas Vicuña haya estudiado a estos autores a través de la reescritura. Andrés Mendizábal ha retratado al Eleodoro lector: «Leía eliminando palabras. Agarraba un libro y empezaba a subrayar, hacía un nuevo libro, como él hubiera querido que se publicara; decía que era una manera de captar la esencia de la obra».<sup>38</sup> Este trabajo de reescritura lo llevará a realizar su propia versión de *El mundo es ancho y ajeno*<sup>39</sup> e incluso, como se verá más adelante, de *Pedro Páramo*. En aquel entonces, la reescritura pudo haber funcionado como el método más eficaz para desmontar la estructura y evitar la repetición: ir por el camino opuesto.

Por otra parte, la literatura europea y norteamericana serían claves en su formación. En 1947, la lectura de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, cuya comprensión fue facilitada por Curtius<sup>40</sup>, le sugirió una perspectiva y al mismo tiempo un tono, un ritmo esencial en la creación de una atmósfera. En su cuaderno de notas llegará a escribir: «Preso por el sonido de Proust, debo emplear tanta energía en olvidarlo, como en recordar al de mis padres».<sup>41</sup> Curiosa admiración si se tiene en consideración que la narración de Proust y la de Vargas Vicuña no son solo disímiles, sino prácticamente opuestas.

Asimismo, es posible que la veneración por Rainer María Rilke haya empezado durante esta época. Eleodoro tuvo que haberse sentido atraído por la filosofía transversal a toda la obra rilkeana, pensada en términos de la «esencia de la vida poética» donde la mirada y la muerte, sus elementos predilectos, estaban presentes, pero además la idea de volver sobre sí a través del retorno a la «infancia, esa riqueza preciosa, imperial, esa arca de

---

<sup>37</sup> Robles Torre, Omar. «Memoria por Eleodoro Vargas Vicuña». Revisado el 1 de setiembre de 2016. <http://omarrobles torre.blogspot.pe/2013/03/cronica-eleodoro-vargas-vicuna.html>

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Entrevista inédita a Manuel Velázquez Rojas.

<sup>40</sup> VV.AA. «Segundo debate». En *Primer Encuentro de Narradores Peruanos*, pp. 184-185.

<sup>41</sup> Correspondiente al 2 de noviembre de 1987.



los recuerdos»<sup>42</sup>. Y aunque tanto sus obras como su visión de mundo lo acompañarían durante décadas, solo hacia el final de su vida, en una entrevista de Esperanza Ruiz, Eleodoro reconoció haber «leído la poesía de Rilke de rodillas, como quien ora»<sup>43</sup>.

Por otra parte, atraído acaso por la complejidad que alcanzaba su estilo, enrevesado, sugerente, que exigía la presencia de un lector atento, Eleodoro leyó todo lo que pudo de William Faulkner, a quien decía guardarle «verdadero afecto»<sup>44</sup> (la densidad de su obra será descrita en términos similares: «Sin lector atento, no hay relato»)<sup>45</sup>. A pesar de que no existe todavía un estudio sobre el alcance que tuvo la influencia de la literatura norteamericana y europea sobre Vargas Vicuña, en la órbita se podría incluir a otros escritores, como Albert Camus, Paul Valéry, Hölderlin, o, como se ha dicho, Truman Capote y Thomas Mann<sup>46</sup>.

Eleodoro llegará a decir: «he tenido el cuidado suficiente para preservar mi propia originalidad de esconder a los maestros, de tratar de no hacer lo que otros habían hecho antes que yo»<sup>47</sup>. Y precisamente, debido a que no se hallan rastros patentes de aquellos escritores europeos y norteamericanos en su obra, hay quienes creen que toda referencia que él hace sobre sus posibles influencias es pura invención. Las malas lenguas dicen que Eleodoro no leía nada. Si bien se podría decir que no fue un lector orgánico (dado su desorden impenitente, es posible que no haya terminado de leer varios libros), lo cierto es que Vargas Vicuña dejó la extensión (la desesperación y el desorden de sus lecturas en Lima quedaron atrás) y empezó a ser un lector de intensidad. Su interés residió en el desmontaje de la estructura y en la distinción del ritmo. Una vez cumplido su propósito, era

<sup>42</sup> Rilke, Rainer María. *Cartas a un joven poeta*. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1965, p. 26.

<sup>43</sup> Vargas Vicuña, Eleodoro. «Confesiones...», p. 9.

<sup>44</sup> Oquendo, Abelardo. *Narrativa peruana 1950-1970*. Madrid, Alianza Editorial, 1973, p. 18.

<sup>45</sup> Anónimo. s.d., p. 6.

<sup>46</sup> Las referencias a Hölderlin aparecen en reiteradas ocasiones en su cuaderno de notas, además fue señalada en la entrevista a Oquendo (1973). Asimismo, en su archivo se halló un *cassette* que reproducía a Vargas Vicuña recitando «Le cimetière marin» de Valéry (en la versión de Jorge Guillén). Miguel Gutiérrez (1988) ha visto en Vargas Vicuña cierta influencia de *Otras voces, otros ámbitos* de Truman Capote. Y Marcos Yauri Montero ha afirmado que Thomas Mann pudo haber ejercido influencia sobre él (véase en Anexos).

<sup>47</sup> Forgues, Roland, *op. cit.*, p. 55.



lógico pensar que no era necesario ir hasta el final. Se convirtió en un lector fino<sup>48</sup> y a la par siguió su método de reescritura, buscando la evolución en el lenguaje.

Debido a que buscaba un cambio, lo primero que hizo Vargas Vicuña fue desligarse de su etapa de poeta en Lima, olvidar sus poemas publicados en *Superación*: «En realidad yo empecé a escribir en Arequipa. Antes, lo que había hecho era una cantidad de pequeñísimos ejercicios, pero pésimos ejercicios»<sup>49</sup>. No es de extrañar que a partir de entonces en él se produjera el ejercicio constante de la corrección, que lo acompañará toda la vida. Marcos Yauri Montero, quien lo conoció años más tarde, afirma que Eleodoro «corregía sus escritos hasta la esquizofrenia»<sup>50</sup>. Tras la lectura de aquellos escritores y acaso con mayor seguridad sobre sí mismo, su actividad creativa se incrementó y los relatos poco a poco fueron surgiendo<sup>51</sup>. Su afán de perfección funcionó como filtro: la obsesión de la corrección lo hizo destruir varios manuscritos.<sup>52</sup> Otras veces, fue paciente y dejó a su vez que el tiempo hiciera su trabajo: en algún momento necesitó soltar sus escritos, dejarlos inconclusos, para volver sobre ellos semanas o meses después, con otros ojos. En contra de la precocidad de la publicación experimentada en su época en Lima, esta vez se apropió del ritmo lento, más cercano acaso a la idea de madurez.

Después de un considerable tiempo de escritura y reescritura, «El traslado», primer cuento del que se tiene conocimiento (el manuscrito tuvo entre sus primeros lectores a Oswaldo Reynoso), fue presentado a un concurso literario, no obstante Vargas Vicuña no obtuvo ningún reconocimiento<sup>53</sup>. Lejos de paralizarlo, este resultado lo impulsó a la publicación: en julio de ese mismo año, 1949, su relato apareció en la revista *Texao*<sup>54</sup> de

<sup>48</sup> En palabras de Andrés Mendizábal, Eleodoro fue «un finísimo lector, con la simple hojeada de un libro podía saber si éste era bueno». Cfr. Robles Torre, Omar. *Op. cit.*

<sup>49</sup> Forgues, Roland. *Op. cit.*, p. 55.

<sup>50</sup> Yauri Montero, Marcos. «Eleodoro Vargas Vicuña: El Desconocido». En *Yuyaykusun, Revista del Departamento Académico de Humanidades de la Universidad Ricardo Palma*, N.º 3, nov. 2010, p. 353.

<sup>51</sup> Eleodoro afirma haber empezado a escribir los cuentos el 27 de junio de 1947. Cfr. «Confesiones...», p. 5.

<sup>52</sup> Forgues, Roland. *Op. cit.*, p. 51.

<sup>53</sup> Vargas Vicuña, Eleodoro. «Confesiones...», pp. 5-6.

<sup>54</sup> Vargas Vicuña, Eleodoro. «El Traslado». En *Texao. Revista peruana de Arequipa*, Año 1, N.º 2, p. 17.



Arequipa, con el que se dio a conocer como narrador. Ya en su primer cuento se pueden rastrear rasgos propios de su escritura. Así como en sus poemas iniciales, la muerte vuelve a ser el eje temático de este relato que ocupaba apenas media página. Esta es, precisamente, otra de sus cualidades: la brevedad (exceptuando uno, los relatos de su primer libro no excederán las seis páginas). Con «El traslado», Vargas Vicuña cerraba el círculo necesario para trascender la figura que estaba creando: la publicación. Era el nacimiento de su obra.

Sin embargo, la alegría que conllevaba este acontecimiento significativo se vería interrumpida por el fallecimiento de su madre a los pocos meses. Por otra parte, aunque se crea que Eleodoro se terminó separando de Carmen Lazo, no hay por ahora testimonios que den luces sobre el estado de su relación antes de que Eleodoro, una vez culminados sus estudios, abandonase Arequipa.

### 2.1.3. El retorno a Lima

En 1951, Eleodoro regresó a Lima. Al año siguiente llegaría Oswaldo Reynoso<sup>55</sup>. Y al siguiente Efraín Miranda. Pero no fueron los únicos. Por estos años la llegada de un conjunto de artistas provenientes de Arequipa a la capital fue inmediatamente advertida y en la revista *Cultura Peruana* se empezó a hablar de ellos. Es relevante señalar esto ya que fue a partir de aquí que se extendió la idea de que Eleodoro era arequipeño.

Una vez en Lima, mientras publica algunos relatos, decide –aunque sin mucho convencimiento– retomar sus estudios en la Universidad de San Marcos, lo cual parece ser una vez más una excusa. Mario Vargas Llosa, quien había ingresado en 1953, testimonia que Vargas Vicuña era un «narrador un tanto huidizo que hacía apariciones de fuego fatuo por San Marcos»<sup>56</sup>. Era cierto: Eleodoro, «poco intelectualista, informal y hasta perezoso»<sup>57</sup>, hizo de la inasistencia su respuesta a las soporíferas aulas, hasta finalmente abandonar la universidad.

---

<sup>55</sup> La amistad entre ambos fue significativa. Véase carta inédita de Reynoso a Vargas Vicuña en Anexos.

<sup>56</sup> Vargas Llosa, Mario. *Op. cit.*, p. 283.

<sup>57</sup> Zavaleta, Carlos Eduardo. *Autobiografía fugaz*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2000, p. 67.



Por otra parte, el conjunto de bares y cafés que rodeaban la Plaza San Martín empezó a funcionar como una extensión de la universidad: acabadas las clases se tornaba el centro de reunión. Para otros en cambio, entre los que se incluía Eleodoro, representaban la única y verdadera universidad. Este movimiento o efervescencia cultural (en parte producto del fenómeno migratorio que había derivado en una confluencia de jóvenes con inquietudes artísticas provenientes de diferentes departamentos del país) tuvo su epicentro en el bar Palermo que, en palabras de Eleodoro, «era un lugar de tránsito hacia todas partes del mundo»<sup>58</sup>. Fue allí donde encontraría lo que luego llamaría su «familia de oro»<sup>59</sup>. Después de sus relatos líricos, quizá la conversación fue el género que mejor cultivó: «Allí he comprobado el proverbio chino... “que una hora de conversación tiene mucho más valor que varios libros”». <sup>60</sup> Otros puntos de reunión eran Zela, Versailles, Negro-Negro, El hueco en la pared, La llegada y El Patio, en algunos de los cuales, Eleodoro dio lectura a sus relatos. Tal como lo cuenta Ribeyro, «Eleodoro leía bien, dramatizando un poco tal vez, pero con emoción»<sup>61</sup>, su voz y su tono eran singulares, inconfundibles.

Pronto las líneas, tendencias y proyectos artísticos se hicieron escuchar. La idea de Eleodoro se basó en ir en contra desde un principio: «Yo hacía lo contrario de lo que ellos hacían. El magisterio consistió en que yo escribiera en forma contraria a lo que ellos se habían propuesto»<sup>62</sup>. Cuando la mayoría de narradores empezó a retratar la urbe (lo cual significaba un enriquecimiento en tanto apertura de temas), él reafirmó a lo rural. En contra de la técnica, predominante, Vargas Vicuña opuso la intuición creadora, el balbuceo. A la «literatura comprometida» de los sartreanos, opuso la literatura como arte de la palabra. En el fondo, Eleodoro era ya consciente de lo quería hacer: «Si yo escribo un libro, por ejemplo, quiero que sea un verdadero libro en el sentido de que cuando lo abran dentro de

---

<sup>58</sup> Freyre, Maynor. «Los geniecillos de Julio Ramón Ribeyro han crecido». En *Altas voces de la literatura peruana y latinoamericana*. Lima, San Marcos, 2000, p. 173.

<sup>59</sup> Freyre, Maynor. «Eleodoro Vargas Vicuña...», p. 48.

<sup>60</sup> Velázquez Rojas, Manuel. «Eleodoro Vargas Vicuña: “Hombre, creo en ti”». En *Suplemento Dominical de El Comercio*, 2 de diciembre de 1979, p. 5.

<sup>61</sup> Ribeyro, Julio Ramón. *Los geniecillos dominicales*. Lima, Editorial Milla Batres, 1973, p. 102.

<sup>62</sup> Rosario Vidal, Roberto. *Op. cit.*



cincuenta años lo lean como que sea escrito de la semana pasada y que tenga olor a tinta».<sup>63</sup> De esa búsqueda de un mayor alcance se entiende que el eje de su literatura sea el hombre y su angustia ante la existencia, el destino y la muerte.

Por esos años, Eleodoro retomó sus estudios en la Escuela Nacional de Arte Escénico (en la que habría estudiado de manera efímera en 1946 y que dejó debido a su viaje a Arequipa) y al poco tiempo participaría en diferentes obras<sup>64</sup> que le permitieron viajar, junto con su grupo teatral, a varios departamentos del norte del país<sup>65</sup>. Motivado acaso por su trabajo como actor, poco tiempo después compuso una farsa en un acto titulada, según Vargas Llosa<sup>66</sup>, *No vale tentarse*, aunque no existe ningún testimonio que dé cuenta de su puesta en escena. En su archivo personal se encontró el manuscrito de esta obra teatral, aunque con el título *Malo es tentarse*<sup>67</sup>. Vargas Vicuña, sin embargo, prefirió abandonarlo: «Recuerdo que la mostré a Cecilia Bustamante... Pero esas cosas se destruyen con cariño, con alegría, porque se adhieren a uno sin pertenecerle»<sup>68</sup>.

Gracias a la experiencia en Arequipa, durante estos años Eleodoro obtuvo un puesto como locutor en Radio Nacional del Perú, en donde tuvo a su cargo un microprograma (duraba aproximadamente quince minutos) llamado «Poetas y narradores del Perú»<sup>69</sup> que era transmitido una vez por semana y en el que Vargas Vicuña dio lectura a poemas de diferentes escritores. Así, entre otros, hubo programas dedicados a Jorge Eduardo Eielson,

---

<sup>63</sup> Forgues, Roland. *Op. cit.*, p. 58.

<sup>64</sup> Una de las obras en la que participó fue en el entremés «La fablilla del secreto bien guardado» que formaba parte de su temporada de Teatro Al Aire Libre, llevada a cabo en el auditorio del Campo de Marte; tal como consta en la sección «Actividades Culturales» de la revista *Cultura Peruana*, Vol. XIII, N.º 58, ene.-feb. 1953, s.p.

<sup>65</sup> Entrevista inédita a Enedina Conillas.

<sup>66</sup> Vargas Llosa, Mario. «Eleodoro Vargas Vicuña». En *Suplemento Dominical de El Comercio*, 25 de setiembre de 1955, p. 9.

<sup>67</sup> Véase manuscrito en Anexos.

<sup>68</sup> Anónimo. «No me siento escritor dice E. Vargas Vicuña» (entrevista), s.d.

<sup>69</sup> En la mayoría de las fuentes consultadas, el nombre del programa ha sido distorsionado: «Voz y Música de los Pueblos», «Poetas y escritores de América Latina», «Poetas Nuevos del Perú», «Poetas y Escritores Nuevos del Perú», «Poetas Jóvenes del Perú».



Julio Ramón Ribeyro, Juan Gonzalo Rose, Wáshington Delgado, Mario Florián, algunos de los cuales leyeron sus textos en cabina junto a Eleodoro, luego de ser entrevistados por este<sup>70</sup>. No es de extrañar que durante este tiempo, Eleodoro recibiera un considerable número de cartas y libros de diferentes escritores cuya ilusión era que algunos fragmentos de sus obras pudieran ser leídos en su programa.

Posteriormente, tendría a su cargo programas como «El archivo de la palabra» (luego de que en marzo de 1960 fuese designado Jefe del Departamento de Transcripción del Teatro Universitario de San Marcos), y «Galería de Autores y de Libros», en la que alguna vez leyó poemas de Zora, *imagen de poesía*, con motivo de los diez años de su publicación<sup>71</sup>. No obstante, su programa no se redujo a la literatura peruana. Su predilección por la literatura clásica entonces se hizo patente (verbigracia: el programa del 23 de noviembre de 1966 lo dedicó a Walt Withman y en el programa del 14 de junio de 1967 leyó fragmentos de *Mientras agonizo* de William Faulkner). La transmisión de estos programas haría pensar que la oralidad y lo poético en Vargas Vicuña no habían quedado únicamente en su escritura.

#### 2.1.4. *Nahuín* o el no-indigenismo

Si bien en 1953, Vargas Vicuña había publicado<sup>72</sup> e incluso había dado lectura a alguno de sus relatos en la Asociación Nacional de Escritores y Artistas<sup>73</sup>, la primera referencia que se tiene de la publicación de su primer libro es de octubre, dos meses antes de su impresión: «Con el título de “Nahuín”, el conocido cuentista nacional E. Vargas Vicuña, va a publicar una serie de cuentos que al decir de la crítica tienen gran valor por el personalísimo estilo

---

<sup>70</sup> Entre los objetos que Eleodoro guardó con mayor cuidado se encontraron cintas magnetofónicas que dan cuenta del programa radial que condujo. Se pudo rescatar el programa en que entrevista a Wáshington Delgado.

<sup>71</sup> Véase documento en Anexos.

<sup>72</sup> Dichos cuentos son «El traslado» [sic] publicado en *La Prensa* el 19 de abril y «En tiempo de los malignos» en *El Comercio* el 29 de noviembre.

<sup>73</sup> Dicho evento se realizó el 24 de noviembre, tal como consta en la sección «Actividades Culturales» de la revista *Cultura Peruana*, Año XIII, N°. 65, noviembre de 1953, s.p.



con que están escritos y por lo bien escogido y singular de sus temas»<sup>74</sup>. Así como Ribeyro, Vargas Vicuña encarnó la figura del «cuentista sin libro» y ambos fueron considerados promesas de la literatura peruana: antes de que publicaran sus respectivos cuentarios, sus nombres ya figuraban en una antología. Ese mismo mes apareció en el primer número de *La novela peruana* su cuento titulado «Esa vez del huaico» aunque firmado por «Julián Lucenn», seudónimo que deriva evidentemente de los nombres de su madre y de su abuela, Julia y Juliana, y del apellido materno de esta última, Lucen.

Sobre el impulso de la publicación, Eleodoro testimonia:

Yo había comenzado a escribir «Nahuín» en 1948, en Arequipa. Y durante largo tiempo estaba tratando de no dudar de sus méritos. Sebastián [Salazar Bondy] conoció los originales y se entusiasmó de tal manera que, prácticamente, me conminó a publicarlos. Y escribió el prólogo (...) Yo sé ahora que sin Sebastián, que fue el más genial estimulador de la vida y la literatura que yo he conocido, posiblemente no hubiera publicado.<sup>75</sup>

Siendo evidente el entusiasmo de Eleodoro, su hermana Victoria se ofreció a cubrir los gastos de la edición del libro<sup>76</sup>. No sería mucho el apoyo económico pero sería suficiente para hacer un tiraje de ciento veinte ejemplares. Lo que siguió a esto fue la intensa dedicación que Eleodoro puso en la corrección de sus relatos. De otra parte, en aquel entonces, Alberto Escobar, quien luego se convertiría en el más importante crítico literario de su generación<sup>77</sup>, habría cumplido un papel en este proceso. Zavaleta recordaría la severidad de Escobar relatando una anécdota de aquellos años:

Inclusive cuando era extremadamente duro con un escritor, él tenía razón. Vargas Llosa cuenta, en *El pez en el agua*, de una lectura de textos en el restaurante «El Patio» (...) Jorge Puccinelli nos había convocado. Leíamos cuentos de Vargas Vicuña, yo, alguien más que no recuerdo, y por fin Vargas Llosa. El silencio que siguió a su lectura fue muy elocuente y él mismo lo ha subrayado así; luego,

<sup>74</sup> Anónimo. *Cultura Peruana*, Año XIII, N°. 64, octubre 1953, p. 48.

<sup>75</sup> Velázquez Rojas, Manuel. «Eleodoro Vargas Vicuña: "Hombre, creo en ti"», p. 4.

<sup>76</sup> Rosario Vidal, Roberto. *Op. cit.*

<sup>77</sup> García-Bedoya, Carlos. *El capital simbólico de San Marcos. Estudios literarios: figuras representativas*. Lima, Pakarina Ediciones, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2016, pp. 29-30.



Escobar habló para todos y se mostró muy duro con Vargas Vicuña, y más duro aún con Vargas Llosa (...) las correcciones de Escobar nos hicieron bien a todos.<sup>78</sup>

Probablemente, como lo afirma un testimonio, fue Alberto Escobar el último lector antes de que el libro fuese llevado a imprenta. Escobar habría devuelto el manuscrito con algunas correcciones o, en todo caso, opiniones, las cuales Eleodoro tomó en cuenta<sup>79</sup>. Con las palabras de aliento expresadas en el prólogo de Sebastián Salazar Bondy, quien en ese entonces ya era un reconocido dramaturgo y un admirado hombre de letras, todo quedó listo para su publicación. Manuel Jesús Orbegozo, quien hizo de editor, inició el proceso de impresión, y el 5 de diciembre *Nahuín* vio la luz. No es casualidad que Vargas Vicuña eligiese esta fecha para la impresión de su libro: de no haber fallecido poco antes, su madre habría cumplido ese mismo día sesenta años.

*Nahuín* era el adiós al indigenismo. Vargas Vicuña con su libro había despedido a la literatura reivindicativa. Su interés no es la crítica de la sociedad y mucho menos la denuncia. Su literatura anula la dicotomía gamonal-comunero presente antes en *Alegría* y *Arguedas* y continuada luego por Scorza. Aquí no hay masacres puesto que el conflicto no es externo sino interno. De manera que no se trata de la lucha contra un gamonal sino contra uno mismo («Nosotros no tenemos que hablar mal de nadie, aunque sean pegadores. Ellos tienen, de cualquier modo, su raíz en el corazón. Somos nosotros mismos. Y habla de uno mismo no es bueno» (54)). En apariencia, pensadas milimétricamente, este tipo de frase deja huellas de su poética, que hace frente a los regionalistas. La anulación del contenido social responde no a una actitud evasiva sino a un cambio de perspectiva que rechazaba la idea de que la función de la literatura era modificar la realidad.

El experimento en el caso de Vargas Vicuña consistió en unir el arsenal poético adquirido de la literatura mundial con la oralidad de un pueblo de la serranía, y, más original aún, rozando con mundos misteriosos y fantásticos, bajo miradas que van de lo naíf a lo existencial, y sin embargo sin inmiscuirse en ninguna de ellas: el breve *Nahuín* se

---

<sup>78</sup> Zavaleta, Carlos Eduardo. «Imagen juvenil de Alberto Escobar. Testimonio personal». En *Lexis*, XXV, N.º 1-2, p. 13.

<sup>79</sup> Entrevista a Manuel Larrú Salazar. Véase en Anexos.



negaba a ser encasillado. De atmósfera enrarecida, doliente, la literatura de Vargas Vicuña está plagada de huérfanos, viudas e hijos muertos física o espiritualmente. La muerte repercute por todo el libro. Representada de diferentes formas, es causa y consecuencia, y enmascara el conflicto padre-hijo, la inocencia perdida, el tiempo, la soledad, la vejez, el miedo y la culpa. Entierros, velorios y otros ritos funerarios invaden su narrativa.

El universo de *Nahuín* revela un mundo que lo está perdiendo todo. El pueblo muere lentamente y el tiempo se torna insoportable. No se hace mención de Lima sino indirectamente a través de la migración, cuya distancia inherente puede ser considerada otra forma de muerte. No hay una idea clara de qué significa todo: un nosesabequé se apodera de cada uno de los hombres; la ambigüedad, la incertidumbre, la culpa y la tristeza forman parte de él, quien a pesar de todo sonríe y vive.

Vargas Vicuña al ser interrogado por si entendía lo que escribía, había afirmado: «Sí, cada cuento es un hecho que he vivido, sufrido o compartido».<sup>80</sup> Este proyecto que devuelve la idea de Obra-Vida es revelador pues otro de los aspectos poco advertidos, que se desprende de la idea anterior, concierne a la nomenclatura de sus personajes. Nombres como los de Allico o Tofe no fueron ajenos a Eleodoro. Son nombres de personas reales cercanas a él. Tofe era como llamaban a una de sus hermanas; Allico era un vecino anciano que relataba historias en Acobamba. Lo mismo se puede decir de la aparición de apellidos como Avellaneda, Sedano, Suárez o Amaro. En *Taita Cristo* reaparecerán algunos nombres y se incorporarán apellidos como Lucen, Hidalgo, entre otros, los cuales siguen siendo si no parte, cercanos a su familia. Este recurso de iteración facilita la creación de un universo propio. Aunque si bien diferentes, para Vargas Vicuña al final todos los hombres terminaban siendo uno solo. Por ello es curioso que Reynoso le reprochara el hecho de que este no haya ahondado en la psicología de sus personajes: «Me entusiasma su intención de dar categoría al lenguaje peruano. Pero me disgustan sus personajes pocos trabajados, todos parecidos entre sí»<sup>81</sup>.

---

<sup>80</sup> Carta de Tito Caycho a Vargas Vicuña, fechada el 10 de julio de 1981, fue hallada en el archivo de Enedina Conillas.

<sup>81</sup> Cisneros, Antonio. «En octubre no hay milagros» (Entrevista a Oswaldo Reynoso). En *Gestos*, Año 2, N.º 40, 20 de diciembre de 1965, p. 28.



A pesar de marcar un quiebre, a partir del cual la literatura rural debía ser repensada, pronto la crítica literaria encasilló a Vargas Vicuña. Aunque hubo términos que buscaban cierta precisión, como la referencia a un cultivador del «cuento rural»<sup>82</sup>, hubo otros que prefirieron términos como «neoindigenismo» (el más repetido maquinalmente), e incluso términos como «neoaborigenismo» o «neonativismo»<sup>83</sup>. El hecho de que Eleodoro no haya sido nunca un favorito de la academia, en verdad, no debe resultar extraño. Su obra nunca significó reivindicación ni estuvo motivada por ideología política alguna. Entendía a la literatura como el arte de la palabra y eso le bastaba. Su interés solo fue la literatura, por eso fue olvidado. De alguna manera, Eleodoro supo de entrada la vida que le deparaba a su ópera prima. Sebastián Salazar Bondy había advertido que: «La fortuna de “Nahuín” no depende de su calidad, sino de cómo lo reciba el abotagado ambiente intelectual en que vivimos» (6).

No obstante, en un principio el pequeño y delicado *Nahuín* circuló de mano en mano y no demorarían en aparecer algunas pocas reseñas y comentarios elogiosos respecto del libro y de la figura del autor<sup>84</sup>. Conocido su espíritu, no resulta difícil imaginar que Vargas Vicuña repartiera entre sus amigos y compañeros la mayoría de estos ejemplares a modo de obsequio. *Nahuín* debió haber sido suficiente para que empezase a ser visto como un maestro, y es que en Eleodoro no hay libro de iniciación: su primer libro es ya una obra sólida, culminación de un arduo trabajo con la palabra. Aunque para algunos luego sobreviviría a una fama de escritor de culto, Eleodoro era consciente de que había realizado una obra de arte. Acaso porque no entendía la vida sin la muerte y a riesgo de parecer un desequilibrado —o buscando precisamente ello—, Eleodoro, en un rito más propio del malditismo, quemó el primer ejemplar de *Nahuín* en el Palermo, delante de quienes habían acudido a esta suerte de presentación del libro: su hermano Marcelo, su editor Orbeago y sus amigos Pérez Luna, Oswaldo Reynoso y José María Arguedas<sup>85</sup>.

---

<sup>82</sup> Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana II. Época contemporánea*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 355, 356.

<sup>83</sup> Ángeles C., César. *Literatura Peruana*. Tomo VII. *Pasco*. Lima, Editorial San Marcos, 2007, p. 103.

<sup>84</sup> La primera reseña de *Nahuín* apareció en el Vol. XIV, N.º 71 de *Cultura Peruana* en enero de 1954.

<sup>85</sup> Mendizábal Suárez, Andrés. «Contaba Eleodoro (Vargas Vicuña)». En *Ciudad Letrada*, N.º 6, 2001, p. 12.



### 2.1.5. El poemario, un nombre y una incógnita

Durante los próximos años se acentuará su figura como cuentista: publicará en *Creación*, *Letras Peruanas*, *Cultura Peruana*, *La Crónica* y *El Comercio*, será invitado a dar recitales<sup>86</sup>, será incluido en antologías<sup>87</sup> y su foto empezará a aparecer en la prensa<sup>88</sup>. En 1959 conocerá a Enedina Conillas Ferreyros, su segunda esposa<sup>89</sup>. Entretanto, trabajará en diferentes colegios y durante un breve tiempo ejercerá la docencia en la Universidad Nacional de Educación Enrique Valle y Guzmán, donde dictará entre otros el curso de Literatura Latinoamericana<sup>90</sup>.

Es necesario detenernos brevemente en estos años para discurrir sobre algunos puntos biográficos y bibliográficos que hasta la fecha no han sido aclarados. El cuento «La Pascualina» encierra una historia que puede resultar enigmática. Fue publicada por vez primera en 1958, en la edición 115 de la revista *Cultura Peruana*, con el título «La Casimira» y firmada por Zoraida Mariscal. En esta primera versión, la narradora es Pascualina, quien relata la tristeza de la niña Casimira en vísperas de Navidad. Sin embargo, en una segunda versión, publicada con el título «La Pascualina» el 10 de noviembre de 1959 en *El Comercio* y firmada esta vez por Vargas Vicuña (versión que se tornó más conocida a partir de *Taita Cristo*), los nombres de las protagonistas del relato y, por ende, los papeles, se invierten: puede decirse entonces que son dos cuentos diferentes. El cuento, en verdad, es el mismo, pero a su vez otro. Al respecto, Vargas Vicuña dijo:

Es un cuento que escribió Zoraida Mariscal, una mujer más inteligente que conocí en mi vida, la gran sensibilidad, la gran simpatía; ella escribió de su puño y letra el cuento la *Pascualina*. La anécdota consiste en que ella escribió y yo he trabajado

<sup>86</sup> No solo en Lima sino en otros departamentos. En agosto de 1955, en el programa «Páginas peruanas» de radio Universidad, se dio lectura a su cuento «Esa vez del huaico». Y en octubre de ese mismo año, Eleodoro regresó a Arequipa y dio dos recitales en el auditorio de su alma máter. Cfr. *Anuario Cultural del Perú 1955*. Lima, Talleres Gráficos P.L. Villanueva, pp. 62, 64.

<sup>87</sup> Siendo una de las primeras, la de Alberto Escobar: *Cuentos peruanos contemporáneos* (1958).

<sup>88</sup> Anónimo. «La voz joven de la novela peruana». En *Suplemento Dominical* de *El Comercio*, 19 de diciembre de 1954, pp. 6-7.

<sup>89</sup> Con quien contraería matrimonio religioso el 16 de octubre de 1971 y con quien tendría cuatro hijos: Rocco (1960), Américo (1962), Débora (1963) y Luvina (1965).

<sup>90</sup> Véase *syllabus* en Anexos.



ese cuento después para darle el matiz de la literatura y ella publicó en una revista limeña y la anécdota consiste en esto, que cuando ella publicó, cuando ella escribió ese cuento y había pasado algún tiempo, lo publicamos en una revista de literatura en Lima con el nombre de *La Casimira*, cobramos diez libras por ese cuento y con eso nos fuimos al chifa.<sup>91</sup>

Dado que no se encontró información alguna sobre otra publicación de dicha mujer —que Eleodoro indicaba era acobambina—, todo parecía indicar que se trataba de un invento más, tal como lo fue el seudónimo «Julián Lucenn» o el caso de su inédito «Pepe Levant».<sup>92</sup> Sin embargo, en una carta fechada 26 de mayo de 1947, Eleodoro le informa a su hermano Pedro haber enviado un telegrama a «Zoraida», aunque no queda claro si se trata de la misma persona.

La curiosidad sobre tal nombre se acrecienta cuando en 1959, motivado por uno de sus amigos<sup>93</sup>, Eleodoro se presenta a un concurso de poesía bajo el seudónimo de «Siddhartha» (evidencia de su admiración por Sakia Muni<sup>94</sup>) y para su sorpresa consigue el premio. Se trata del Premio Nacional de Poesía, Concurso de Fomento a la Cultura «José Santos Chocano»<sup>95</sup>. El título del poemario premiado: *Zora, imagen de poesía*.

Elogiado por pocos (entre ellos el filósofo Víctor Li Carrillo) y minimizado por muchos, este poemario expresa, a ojos de Velázquez Rojas, «una singular vocación filosófica panteísta»<sup>96</sup>. Su publicación solo se dio un lustro después y con un reducido

<sup>91</sup> Navarro Salvador, Virginia y Nelly Huerta Gómez. *Op. cit.*, pp. 62-63.

<sup>92</sup> La firma «Pepe Levant» aparece en breves textos de corte humorístico que se encontraron en su archivo. Por lo general, se trataban de historias escritas con un estilo completamente diferente y ajeno al de Vargas Vicuña, más propios de un escritor novato que buscaba sobre todo el efecto de la risa. El hecho de que no se haya atrevido a firmar dichos manuscritos con su nombre y mucho menos a publicarlos, se deba probablemente a la ausencia de calidad estética de los mismos.

<sup>93</sup> En la solapa delantera de *Cántaro de agua enamorada*, Vargas Vicuña cuenta: «*Zora, imagen de poesía* estaba en un cuaderno que le enseñé a mi amigo Alfredo Castellanos. El [sic] me dijo: “Estos son verdaderos poemas. Hay un concurso. Preséntalo”. Los reescribí, conformé un volumen y lo presenté».

<sup>94</sup> Hinostroza, Rodolfo. «Viva la Vida, carajo!». En *Caretas*, N.º 2124, 8 abril 2010, p. 56.

<sup>95</sup> El jurado estuvo conformado por Alberto Escobar, Alberto J. Ureta y Wáshington Delgado.

<sup>96</sup> Velázquez Rojas, Manuel. «Eleodoro Vargas Vicuña». En *Suplemento Dominical de El Comercio*, 3 febrero de 1980, p. 14.



tiraje. El hecho de haber pasado inadvertido se debe, según Baquerizo, no solo a estos factores sino a que surgió en una época en que la poesía que se practicaba era básicamente social<sup>97</sup>. Por ello, tras la lectura del poemario, el ingenio de Rose le hizo decir irónicamente que Eleodoro como cuentista era pura poesía, y como poeta, puro cuento. De la misma manera, muchos creyeron discutible la calidad de este poemario y más aún su premiación. Naturalmente, después de *Nahuin*, cualquier lector esperaba algo a su altura, y este poemario solo parecía tropezar con la propia valla que había impuesto su prosa poética.

Años más tarde, el propio Eleodoro haría una confesión con respecto al poemario y al premio: «Fue una cosa de pura palomillada, un desafío de Edgardo Pérez Luna que me dijo: vamos a presentarnos; yo te gano. Pasamos en limpio nuestros poemarios y Zora ganó; palabras recogidas de una dama, por ello el lenguaje tan suave, tan bello».<sup>98</sup> Estas palabras vuelven a colocar a una mujer como motivo (aunque ahora como inspiración y ya no como autora originaria de una posterior reescritura) y al mismo tiempo el título del poemario sugiere la probabilidad de que «Zora» sea la reducción de «Zoraida».

Pero, entonces, ¿quién es «Zora»? Los testimonios al respecto varían. Según César Lévano, había oído decir al propio Vargas Vicuña que se trataba de una monja de quien él se había enamorado hacía varios años y con quien había tenido un romance. Así, el término «Zora» derivaría de «sor»<sup>99</sup>. Otra fuente directa y más contundente es la de Manuel Velázquez Rojas, quien afirma haberla conocido:

[U]na noche de invierno [de 1964], Eleodoro y yo, en el Café «Palermo» hablábamos de las cosas del día. De pronto, Eleodoro me pregunta: «¿Quieres conocer a Zora?». «Sí», dije. Salimos y tomamos un taxi. Llegamos a la periferia de la ciudad, y nos bajamos frente a una casita. Entramos. Y conocí a Zora, de carne y hueso, la imagen de la poesía para Eleodoro Vargas Vicuña. Era una señora de gestos lentos, mirada profunda y un rostro de belleza intemporal. Ella, en la Ciudad Blanca, había sido el primer amor del poeta.

---

<sup>97</sup> Baquerizo, Manuel. «Eleodoro Vargas Vicuña, poeta». En *La Casa de Cartón de OXY. Revista de cultura*, II época, N.º 13, p. 11.

<sup>98</sup> Freyre, Maynor. «Eleodoro Vargas Vicuña...», p. 48.

<sup>99</sup> Entrevista inédita a César Lévano.



¿Se trata entonces de Carmen Lazo Romani? ¿«Zora» sería producto de un juego entre la última sílaba de su primer apellido y la primera del segundo? ¿O se trata en verdad de alguna monja que conoció en Arequipa? ¿Existió en verdad Zoraida Mariscal? Como es evidente, el problema bibliográfico originado por un supuesto seudónimo involucra, en este caso, un vacío biográfico, una incógnita que deberá ser resuelta por futuros investigadores.

### 2.1.6. *Taita Cristo*, el Grupo Narración y el «boom» latinoamericano

En 1964, Vargas Vicuña una vez más fue premiado. Esta vez recibió el Premio Nacional Ricardo Palma por un conjunto de ocho cuentos que luego se transformaría en su libro más celebrado, comentado y estudiado: *Taita Cristo*. Coincide este momento con la fiebre de Populibros Peruanos, que dirigía Manuel Scorza, quien empezó a imprimir descomunales tirajes que incluso superaban los 10 000 ejemplares por libro, fenómeno nunca antes visto en el país. Scorza se ofreció a editar el libro y al ser aceptado lo primero que hizo fue cambiar el título: *El cargador*, como inicialmente se llamaba, pasó a ser *Taita Cristo*. No es de extrañar que Eleodoro por este libro no recibiese ningún céntimo<sup>100</sup>. Ya entonces el cuento de Scorza de entregar a cada escritor que editase un cheque que no podía ser cobrado debido al saldo insuficiente de la cuenta era hartamente conocido por todos.

Aunque se trataban de libros de material rudimentario y de baja calidad –de allí la baratura de sus ediciones–, el proyecto consistía –o, por lo menos, esa era la idea recurrente– en la democratización del libro y de la lectura, en la posibilidad de alcanzar a miles de lectores<sup>101</sup>. Así, Eleodoro de sus ciento veinte lectores de *Nahuín* –privilegiados lectores– pasó a ser leído por diez mil<sup>102</sup>. Al fin, era leído; y más aún: celebrado. Su figura empezó a ganar reconocimiento. Lo incorporaron inmediatamente al Primer Encuentro de

---

<sup>100</sup> Escajadillo, Tomás G. «Scorza: Nadie es profeta en su tierra». En *San Marcos*, Nueva Época, N.º 24, Primer semestre 2006, p. 191.

<sup>101</sup> Sobre el fenómeno Populibros Peruanos, cfr. Carlos Aguirre. «Vamos a quitarle el frac al libro, vamos a ponerlo en mangas de camisa». El proyecto editorial Populibros peruanos (1963-1965)». En *Políticas de la Memoria*, N.º 17, verano 2016/2017, pp. 204-222. Revisado el 2 enero de 2018. [http://pages.uoregon.edu/caguirre/Aguirre\\_Populibros.pdf](http://pages.uoregon.edu/caguirre/Aguirre_Populibros.pdf)

<sup>102</sup> Oquendo, Abelardo. *Op. Cit.*, p. 18.



Narradores Peruanos, y poco tiempo después a otro de poetas<sup>103</sup>. Y pronto se iniciaría en Chilca el rodaje de la película *Taita Cristo*<sup>104</sup>, adaptación libre de su cuento, por la que Vargas Vicuña recibiría 15 000 soles por derechos de autor. Ese mismo año Javier Sologuren editaría en La Rama Florida el premiado poemario *Zora, imagen de poesía*<sup>105</sup>. Definitivamente, era su momento.

Reconocido, pero lejos de convertirse en «escritor importante», Eleodoro mantuvo una prudente distancia de la política. Lo más cercano que estuvo de ella fue en su paso por el Grupo Narración (conformado entre otros por Miguel Gutiérrez y Oswaldo Reynoso), en cuya revista supuestamente tuvo a su cargo una sección titulada «Ojos de lechuza»<sup>106</sup>, que abría, a través de críticas furibundas, debates sobre los acontecimientos históricos y literarios coyunturales. El periodista Maynor Freyre ha dicho refiriéndose al primer número de *Narración*: «Casi cerrando la revista nos miran los **Ojos de lechuza** de Eleodoro Vargas Vicuña, pastillas irónicas y contundentes que no dejan títere con cabeza», y refiriéndose al segundo número: «[I]a columna “Ojos de lechuza” de Eleodoro Vargas Vicuña aparece al final, aunque el escritor no vaya mencionado en los créditos»<sup>107</sup>. Sin embargo, se sabe que, en verdad, Eleodoro no solía asistir a las reuniones del grupo y que la sección «Ojos de lechuza» fue escrita en conjunto<sup>108</sup>; así, la participación de Eleodoro —si es que la hubo— fue mínima. De allí que su firma no aparezca nunca hacia el final de la sección. En realidad, su nombre solo aparece en la página de créditos del primer número.

<sup>103</sup> Nos referimos al Primer Encuentro de Poetas Peruanos realizado en Chiclayo en 1966.

<sup>104</sup> Conocida también como *La espina de Cristo*, fue una coproducción peruano-argentina, dirigida por Guillermo Fernández Jurado. El 17 de febrero de 1967, la película fue estrenada en Lima, tal como lo indica Ricardo Bedoya en *Un cine reencontrado. Diccionario ilustrado de las películas peruanas*, p. 176.

<sup>105</sup> Esta edición tuvo un tiraje de cuatrocientos ejemplares y no de mil, como lo afirma Vargas Vicuña. Cfr. Oquendo, Abelardo. *Op. cit.*, p. 18.

<sup>106</sup> Como se sabe, uno de los cuentos de *Taita Cristo* se titula «Ojos de lechuza». Cabe recordar que durante esta época Vargas Vicuña tuvo una columna titulada de la misma manera en la revista *Caras*.

<sup>107</sup> Freyre, Maynor. «Un breve repaso sobre el Grupo Narración». Revisado el 9 de marzo de 2017. <http://puro-tocuen.blogspot.pe/2016/08/breve-repaso-del-grupo-narracion-set2007.html>

<sup>108</sup> Entrevista inédita a Andrés Maldonado.



Dado que la política suponía las más de las veces enfrentamiento y discusión encarnizada, era previsible que Eleodoro, cuyo carácter no se correspondía con el tono de la revista *Narración*, fuera el primero en dar un paso al costado. Las referencias a Lenin y a Marx que Eleodoro hace en su testimonio del Primer Encuentro de Narradores no deben ser tomadas en serio, pues así como utiliza el recurso interior del olvido en su escritura, usa la desorientación externa en su discurso. Si bien parecía guardarle afecto a Mariátegui (al que incluso le llegó a dedicar un poema<sup>109</sup>), en materia política, a quien parecía admirar más era a Jacques Maritain. Es curioso observar que su atracción por los textos de filósofos como este o Heidegger parece obedecer en principio a un interés poético, manifiesto no solo en la lectura de sus tratados de poesía (*La intuición creadora en el arte y en la poesía del primero, y Arte y poesía del segundo*) sino sobre todo en la atención que presta al ritmo, pues, como había escrito en uno de sus cuadernos de notas, «a fin de cuentas la filosofía no es sino un tono, una melodía del pensamiento». Es evidente que la política quedaba en último plano. En todo caso, Vargas Vicuña solo fue un simpatizante de izquierda.

*Narración* había surgido en un momento en que se creía que los cuentistas peruanos reconocidos ya habían publicado sus mejores obras y habían alcanzado su límite, y ya no se avizoraba a nadie más en el horizonte. El grupo y la revista habían surgido en medio de esta crisis interna que, por otro lado, tiene su contraste en la explosión comercial de la novela. Este es otro de los puntos que debemos tomar en cuenta para un acercamiento a la postura de Vargas Vicuña frente a la literatura que se está produciendo en Latinoamérica en esta época.

Si bien en 1962 Vargas Llosa acaparó la atención con la obtención del Premio Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral y la posterior publicación de *La ciudad y los perros*, tras lo cual vendría una fluidez comercial de la novela latinoamericana, es importante advertir lo que sucedía en la década anterior y lo que se prolongaría paralelamente en la década de 1960 en términos editoriales. José Donoso lo retrataba así:

[Exceptuando México y Argentina,] [l]os demás países casi no tenían editoriales. Recuerdo las espantosas ediciones peruanas de Sebastián Salazar Bondy y José

---

<sup>109</sup> Se trata del poema «Tú». Manuel Baquerizo, quien al parecer conoció el manuscrito, da cuenta de la dedicatoria, ya que esta no figura explícitamente en el poemario.



María Arguedas que llegaban a mis manos, no porque se vendieran en Chile sino porque Salazar Bondy solía viajar a Santiago y traía libros, como en un correo de *chasquis* que entonces –y hasta la segunda mitad de la década del sesenta– era la única manera de difundir lo que se escribía.<sup>110</sup>

Así, por estos años, Eleodoro emprendió un viaje a Ecuador junto con Oswaldo Reynoso como una suerte de «chaskis literarios»; interesados en el intercambio cultural, llevaron consigo libros y cintas magnetofónicas e incluso en Guayaquil ofrecieron una entrevista al diario *El Telégrafo*.<sup>111</sup>

Pero volvamos a la pregunta anterior: ¿cuál era la relación de Vargas Vicuña con el denominado «boom latinoamericano»?

A Vargas Vicuña le indigna que la literatura se vea reducida a la técnica narrativa y haya dejado su sentido creativo primigenio: «Me parece demasiado retórica, demasiado hecha a un tipo de trabajo intelectual. Se nota el vicio del quehacer de la construcción. No se ve ningún sentido creativo. En ella no existe la inocencia de la creación. Da la impresión que el escritor conoce bien el trabajo, pero que lo hace por encargo».<sup>112</sup> Critica a Cortázar, afirma no poder leerlo. De igual manera, lamenta que Carpentier haya caído en ese juego. En cuanto a Vargas Llosa, reconoce en él a un maestro de la técnica pero no le interesa lo que escribe. Para Eleodoro, en 1972, «[l]a novela peruana no se ha escrito todavía», y en vez de Vargas Llosa, se inclina a pensar que la gran novela peruana la podría escribir acaso Miguel Gutiérrez o González Víaña.<sup>113</sup>

Al «boom» latinoamericano, Vargas Vicuña antepuso la llamada «novela de la tierra» (*La vorágine* de Eustaquio Rivera, *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, *Los de abajo* de Mariano Azuela y *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos<sup>114</sup>), aunque su escritura y su poética están demasiado alejada de ella. Es decir, cuando todos supuestamente

<sup>110</sup> Donoso, José. *Historia personal del «boom»*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1972, p. 82.

<sup>111</sup> Anónimo. «Escritores peruanos visitan el país». En *El Telégrafo*, s.f., s.p.

<sup>112</sup> Forgues, Roland. *Op. cit.*, p. 57.

<sup>113</sup> Oquendo, Abelardo. *Op. cit.*, p. 16.

<sup>114</sup> Freyre, Maynor. «Eleodoro Vargas Vicuña...», p. 48.



avanzan, él regresa a lo que se cree superado. Sin embargo, estas no dejan de ser lecturas secundarias, pues, específicamente de los latinoamericanos, Eleodoro solo rescatará a Juan Rulfo.

### 2.1.7. Rulfo y el reflejo de un fantasma

Fue en la segunda mitad de la década de 1950, cuando Vargas Vicuña leyó, conoció y apreció a Rulfo, cuyos cuentos sintió como propios. Tras reconocer en el escritor mexicano a ese ser poseedor de una sensibilidad y una voz similares a la suya, se referirá a él como un «hermano». Una versión afirma que por estos años habrían iniciado una correspondencia, lo cual es muy probable dado que entre los pocos libros que Vargas Vicuña conservó estaba la edición de 1964 de *Pedro Páramo* con una dedicatoria del propio Rulfo fechada agosto de 1965 y se sabe que no fue sino hasta en diciembre de 1966 que se conocieron por primera vez en Lima<sup>115</sup>. A partir de entonces, Vargas Vicuña, casi en una suerte de coleccionista, se dedicó a reunir y conservar durante años una serie de revistas y recortes de periódicos sobre la obra de Rulfo, entre ellos varios ejemplares de la publicación mexicana *Tiempo Libre*<sup>116</sup>. Dada esta profunda admiración hacia Rulfo, no resulta asombroso tampoco que lo nombre como padrino de su última hija, a la que llama Luvina.<sup>117</sup>

Sin embargo, no todo queda en la prosternación. Vargas Vicuña reconoce algunos defectos en la obra de Rulfo. Por ese motivo, sobre el ejemplar antes mencionado, realizó su conocido trabajo de reescritura. Se dedicó entonces a suprimir, agregar, alterar frases y palabras y modificar el orden de las mismas. Desde la primera a la última página de *Pedro Páramo*, realiza anotaciones con lápiz en todas las partes de las páginas, en un principio con cierta cautela. Verbigracia, en el margen inferior de la página 12, Eleodoro escribe: «No tengo derecho a cambiarle el ritmo: iba a eliminar el punto seguido». Pero así como en algunos casos respeta la prosa de Rulfo, en otras no duda en rayar y subrayar, en colocar

<sup>115</sup> «Miguel Gutiérrez». En Arroyo Reyes, Carlos. *Hombres de letras. Historia y crítica literaria en el Perú*, Lima, MemoriAngosta, p. 118.

<sup>116</sup> Vargas Vicuña conservaba, entre otros, un ejemplar dedicado exclusivamente a Rulfo: *Tiempo Libre*, publicación semanal de *Unomásuno*, Año V, N.º 297, 7-23 ene. 1986.

<sup>117</sup> Véase manuscritos de Rulfo en Anexos.



paréntesis y tachar palabras y frases que considera innecesarias. Eleodoro ejerció una labor de reescritura y el resultado no pudo ser más interesante: la nueva versión parece haber superado ligeramente al original.

De entrada, su lectura es minuciosa. En el primer párrafo de la novela, Eleodoro advierte la repetición de «que» hasta en cuatro ocasiones, por lo que resuelve eliminar una de ellas con el claro propósito de otorgar a la narración mayor fluidez: «[y]o le prometí **que** **vendría** a verlo en cuanto ella muriera» (7), es transformada en «[y]o le prometí **venir** a verlo en cuanto ella muriera».

Todo está en la estructura de la frase, en el orden de las palabras, en el ritmo. De manera que la frase «Una bandada de cuervos pasó cruzando el cielo vacío; haciendo “cuar, cuar, cuar”», en la versión de Eleodoro sería: «Una bandada de cuervos, “cuar, cuar, cuar”, pasó cruzando el cielo vacío». Cuando el problema no es el orden, es lo innecesario o lo sobreentendido. En el siguiente ejemplo, advierte que las dos últimas palabras están de más: «—Pase usted. § Y entré» (13). De igual forma, la frase «Pedro Páramo se despidió de él dándole la mano» (102). No es difícil descubrir que Vargas Vicuña procede a la eliminación de palabras en la búsqueda de un ritmo: «dejaban sus plumas entre las espinas de las ramas y perseguían a las mariposas y reían» (80) es cincelada a «dejaban sus plumas entre las espinas de las ramas, perseguían mariposas y reían».

En otros casos está en juego el decoro y la verosimilitud de los diálogos o las voces narrativas. Por ejemplo, Vargas Vicuña no admite que el narrador diga «[d]etrasito» (100) sino «detrás». En otro pasaje, un personaje detiene el tema de su conversación para realizar una acotación: «Entre paréntesis: ¿te gustaría el ranchito de la Puerta de Piedra?» (103). Eleodoro, consciente de que las personas no suelen hablar de esa manera, corrige: «A propósito: ¿te gustaría el ranchito de la Puerta de Piedra?»

Un último ejemplo de las operaciones de criba y orden en busca de un ritmo puede encontrarse en el párrafo final de la novela. Rulfo había escrito:

Se apoyó en los brazos de Damiana Cisneros e hizo intento de caminar. Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras.



En la versión de Vargas Vicuña la novela debía finalizar así:

Se apoyó en los brazos de Damiana Cisneros. Intentó caminar. Después de unos pasos, desmayó, suplicando por dentro, sin decir palabra. Como si fuera un montón de piedras dio un golpe seco contra la tierra. Se fue desmoronando.<sup>118</sup>

Por otra parte, a Rulfo y a Vargas Vicuña los unía un conjunto de similitudes literarias y extraliterarias. Por ejemplo, la veneración por Rilke y por Faulkner; la obra narrativa de ambos se reducía a dos libros (sus primeras obras coincidentemente se habían publicado en 1953); Eleodoro trabajaba en el Instituto Nacional de Cultura<sup>119</sup> y Rulfo en el Instituto Nacional Indigenista; ambos anunciaron durante mucho tiempo novelas que nunca publicaron (Rulfo anunciaba *La Cordillera*; y Vargas Vicuña, *Namora*); en la década de 1960 tanto *Pedro Páramo* como *Taita Cristo* habían sido adaptadas al cine con pésimos resultados; y, por supuesto, los unía el culto a la muerte, obsesión transversal en sus obras, que en la vida real los llevó a visitar asiduamente cementerios y a afirmar en varias entrevistas que se sentían fantasmas.

No obstante, existen claras diferencias entre ambos. Rulfo decía apreciar las obras de Cortázar, Fuentes, Roa Bastos y Onetti; Vargas Vicuña, como hemos visto, arremete contra ellas. En uno hay ficción, historia, hechos que se suceden unos tras otros; en el otro no los hay, las historias son mínimas y sus imágenes borrosas. El primero ahonda en la psicología de sus personajes; el otro no, sus personajes son casi el mismo. Rulfo es más oral, Eleodoro más poético. En Rulfo es posible leer los mecanismos de poder, mientras que Vargas Vicuña ha anulado todo tipo de lectura política.

Cuando a Vargas Vicuña se le preguntaba por una posible influencia de Rulfo en su obra, solía responder que él había publicado un año antes que Rulfo, lo cual es impreciso. Como sabemos, los primeros cuentos de Eleodoro se publican en revistas como *Texao*, *Trilce* y *El Comercio* desde 1949; mientras que los de Rulfo se publican en *América* y *Pan* desde 1945. Para hablar de influencia, estaríamos forzados a imaginar que estas revisas

---

<sup>118</sup> Véase reescritura en Anexos.

<sup>119</sup> Véase contrato en Anexos.



mexicanas habrían tenido que llegar a manos de Eleodoro y este haber sentido la necesidad de dejar atrás toda la literatura que había leído durante muchos años para seguir a Rulfo, lo cual es irrisorio. Haber querido atribuir toda la obra de Vargas Vicuña a una influencia de Rulfo resulta un reduccionismo perezoso. Por otra parte, Vargas Vicuña respeta y justifica el silencio del otro pues existe una identificación con su postura: «Y Juan Rulfo ha tenido el genio de callarse antes de cometer tonterías, antes de convertirse en un escritor profesional»<sup>120</sup>.

Por el contrario, nadie parece haberle preguntado sobre Vargas Vicuña a Rulfo, ni este haberlo mencionado siquiera en alguna entrevista. Cuando tuvo la oportunidad de hablar de literatura peruana, Rulfo solo se refirió a *Los ríos profundos* como una novela excelente, y consideró que Arguedas era superior a Vargas Llosa<sup>121</sup>. Reafirmación de tal opinión se produjo en 1966, cuando Manuel Jesús Orbezo le entregó cuatro libros para que los ordenara según su preferencia, y Rulfo los colocó de la siguiente manera: *Todas las sangres*, *La casa verde*, *El mundo es ancho y ajeno* y *Nahuin*. Reynoso ha afirmado que existía un profundo respeto mutuo entre Vargas Vicuña y Rulfo, sin embargo todo parece indicar que la admiración de uno sobre el otro era dispar.

### 2.1.8. *Nahuin*, última fase de una despoetización

En la década de 1950, Sebastián Salazar Bondy escribía sobre las ediciones peruanas:

[N]uestros libros [...] parecen hechos de un barro triste y opaco. [...] Ningún libro peruano nos invita a desplegar sus páginas [...] Cuán común es darse con la impresión descolorida, que manifiesta la vejez de las prensas en que el libro se hizo, o con las letras movidas u horadadas que dramáticamente expresan que el cáncer del tiempo ha hecho mella en el plomo. Luego el desorden. Nuestros libros comienzan sin las previas páginas de advertencia, sin los índices necesarios, sin los datos fundamentales que predisponen a una mejor comprensión del texto. Se desencuadernan al primer movimiento brusco, se despintan, se pican, se manchan,

---

<sup>120</sup> Forgues, Roland. *Op. cit.*, p. 58.

<sup>121</sup> Parra, Ernesto. «Juan Rulfo. Retrato de un exnovelista» (Entrevista). En Rulfo, Juan. *Toda la obra* (2ª. ed.) Madrid/París, Archivos de la Literatura Latinoamericana y del Caribe, 1996, pp. 480-481.



se arrugan. Con mucha frecuencia la guillotina ha cercenado parte de las páginas o el orden de los pliegos ha sido trastocado por el encuadernador<sup>122</sup>

A dejar atrás este pobre paisaje editorial contribuyó Carlos Milla Batres, cuyo trabajo, al margen de todo lo polémico que resultó ser, fue decisivo en la modernización editorial. Milla Batres había llegado a Perú en la segunda mitad de la década de 1950 y en 1964 ya dirigía, junto con Wáshington Delgado, una revista llamada *Visión del Perú*. La relación con Vargas Vicuña viene de entonces pues este publicó en el primer número de dicha revista.

Desde entonces hasta la segunda mitad de la década de 1970, gracias a las ediciones del diálogo entre García Márquez y Vargas Llosa, y los libros de Delgado, Gutiérrez, y Ribeyro, la editorial de Milla Batres cobró importancia y su figura como editor se hizo famosa. Su temperamento y su forma de trabajo contribuyeron con ello. Ismael Pinto anunciaba: «en muy pocos meses, aparecerá “Matavilela” [de Miguel Gutiérrez] oleada y sacramentada, no sabemos si con el mismo título, ya que su editor Milla Batres, en raptos de incontenible inspiración...*se dispara*»<sup>123</sup>. Se hizo conocido entonces que este editor «no sugería sino exigía -más bien imponía- los cambios que a él le parecían adecuados».<sup>124</sup> Y era cierto. En razón del alcance y la venta, el terco, exigente y arrebatado Milla Batres solía realizar cambios en los textos las más de las veces sin el consentimiento de sus autores. Así, *Ejercicios espirituales*, como se titulaba la primera obra de Gutiérrez pasó a llamarse *El viejo saurio se retira*. Otras veces, los cambios se producían en la estructura interna del libro, como las alteraciones en la subdivisión de capítulos que sufrió la edición de *La violencia del tiempo*. Si bien las modificaciones podían significar una marca, sello o huella del editor, había quienes creían que tal acto de intervención sobre el texto ajeno obedecía

---

<sup>122</sup> Salazar Bondy, Sebastián. «Nuestros pobres libros». En *La luz tras la memoria: artículos periodísticos sobre literatura y cultura (1945-1965)*, Tomo I. Lima, Lápix Editores, 2014, pp. 57-58.

<sup>123</sup> Pinto, Ismael. «La esperada “Matavilela”». En *Caretas*. Año XXII, N.º 459, 22 de junio-6 de julio de 1972, p. 28.

<sup>124</sup> Otero Luque, Frank. «¿Reeditarás la Biblia en el cielo?, semblanza de Carlos Milla Batres». Revisado el 2 de febrero de 2018. <http://www.resonancias.org/content/read/512/reeditar-as-la-biblia-en-el-cielo-semblanza-de-carlos-milla-batres-por-frank-otero-luque/>



más bien a un escritor frustrado. Es con este editor que Vargas Vicuña publicará lo que podría considerarse prácticamente su obra narrativa completa.

Vargas Vicuña había dejado de publicar en revistas y periódicos y finalmente se había entregado a un silencio que lo relegaba, y salvo la traducción de algunos cuentos sueltos al ruso, al alemán y al búlgaro<sup>125</sup>, su obra no había ido más lejos. Acaso por ello, alentado por la idea de una publicación destinada a consagrarlo internacionalmente, Eleodoro no puso reparos en que Milla Batres editara sus libros como mejor le pareciese. Entregó sus manuscritos a Milla Batres y a Gregorio Martínez (quien, tras la publicación de su elogiada y cada vez más famosa *Tierra de caléndula*, había empezado a trabajar en la editorial encargándose de cotejar originales) y confió en ellos. De manera que las circunstancias pueden simplificarse a las tres personas involucradas en esta edición: un autor relegado cuya última publicación se produjo hace más de una década, un editor moderno, obstinado y severo, mentalizado en la venta, y un joven escritor cuya fama ha empezado a crecer.

Milla Batres había decidido que en España se imprimiría la obra de Vargas Vicuña con el título de *Nahuin*. Sin embargo, el hecho de que el libro impreso en Madrid no llegara al Perú, generó tal intriga que desencadenó en una serie de explicaciones que volvían una vez más al mito. Como era de esperarse, pronto empezó a circular la historia del «libro maldito» de Vargas Vicuña:

Para comenzar, el barco que traía a Lima la primera edición hecha en España, se hundió en las cercanías de Panamá, hace tres años. Un segundo intento de editar la obra en la Península, terminó con la quiebra de la empresa responsable ¡A la tercera va la vencida! – se dijo [Milla Batres]. Pero tampoco fue, porque la máquina impresora se rompió<sup>126</sup>.

Todo ello estaba bien para un cuento pero en la realidad nada de eso sucedió. No obstante, como suele ocurrir, la repetición hizo que se impusiera como verdad. Como se verá en el apartado siguiente, tal edición fue retirada de circulación debido a un problema que residía en el interior del libro.

<sup>125</sup> Tal información consta en el *curriculum vitae* de Vargas Vicuña.

<sup>126</sup> Anónimo. «No me siento escritor...», s.d.



En 1978, Milla Batres imprimió el libro en Lima y al fin llegó a manos de su autor. Sabiendo a lo que exponía su obra, Eleodoro autorizó la edición, dejó todo en manos del editor y una vez publicado el libro, en verdad, ya no había nada que hacer. Marcos Yauri Montero evoca el disgusto que sentía Vargas Vicuña al observar el descuido o la manipulación de la puntuación en su obra, modificaciones que este le atribuía a Gregorio Martínez<sup>127</sup>. Por otra parte, creía que la saturación de imágenes y fotografías en *Nahuin* deslustraba la edición<sup>128</sup>. Eleodoro, enemigo de enemistarse, aunque disgustado, quedó agradecido con su editor.

Cuánta intervención tuvo Milla Batres en la edición y cuánta Gregorio Martínez, son preguntas que no podrán ser resueltas por ahora. Estas circunstancias, a las que se suma la ausencia de manuscritos, siguen alimentando la especulación. Existe, sin embargo, otra huella que, lejos de la aclaración, revelaría la complejidad del asunto. Marcos E. Milla, hijo del editor, realizando una semblanza de su padre, testimonió lo siguiente: «Las obras indigenistas lo fascinaron y las publicó con entusiasmo (Nahuin, de Eleodoro Vargas Vicuña; Isicha Puytu, de Jorge Lira; el anónimo quechua Tutupaka Llacta). Todas estas son obras que mi mamá y mis hermanos conocemos bien, pues nosotros hacíamos bastante de la corrección de textos»<sup>129</sup>. *Nahuin* parece ser el producto de tantas manos que alteraron y deformaron la obra inicial: es la última fase de una despoetización (igual de misteriosa) que había iniciado su propio autor.

### 2.1.9. Los años del silencio

En 1954 la prensa informaba que Vargas Vicuña se encontraba escribiendo una novela<sup>130</sup> y a su vez rumoreaba que sería un posible candidato al Concurso de Novela organizado por

<sup>127</sup> Entrevista a Marcos Yauri Montero. Véase en Anexos.

<sup>128</sup> Vargas Vicuña, Eleodoro. «Confesiones...», p. 8.

<sup>129</sup> Milla, Marcos E. «Carlos Milla Batres, el editor que yo vi (mi padre)». En *Escritura y Pensamiento*, Año VII, N.º 15, 2004, p. 112.

<sup>130</sup> «Eleodoro Vargas Vicuña, autor de un hermoso pero poco difundido libro de relatos: *Nahuin*, aparecido el año pasado, está escribiendo una novela. Quienes hayan gustado el estilo de este joven escritor, se complacerán en saberlo otra vez puesto al trabajo». Anónimo. «Peña literaria». En *Suplemento Dominical de El Comercio*, 19 de diciembre de 1954, p. 9.



Juan Mejía Baca y P. L. Villanueva.<sup>131</sup> Sin embargo, como sabemos, solo siguió un largo silencio. Pasó más de una década y cuando ya todos se habían olvidado de dicho rumor, la prensa noticiaba que Vargas Vicuña había obtenido una beca en México para escribir una novela.<sup>132</sup> Ello parece estar vinculado a una declaración que Eleodoro hizo años más tarde, en 1972: «Estoy escribiendo “Namora”, una novela concebida en México, en un pueblo de Zelaya, donde encontré una cultura exactamente igual a la que yo había experimentado hace cuarenta años; una especie de vivencia».<sup>133</sup> Sin embargo, nunca se publicó la esperada novela. ¿Qué fue lo que sucedió? La reformulación general de esta pregunta inevitablemente se impone tras la revisión de su vida: ¿por qué Vargas Vicuña dejó de publicar?

Vargas Vicuña ha dicho que el trabajo y la falta de tiempo le impidieron seguir dedicándose exclusivamente a la escritura. Tal respuesta es válida pero no del todo cierta. Aunque durante aquellos años sus viajes como representante cultural fueron su actividad principal (sus viajes le llevaron desde Buenos Aires hasta Panamá, pasando por Quito, Bogotá y Guayaquil, desde La Paz hasta México, desde Bruselas hasta Madrid y Barcelona, desde Amsterdam hasta Moscú, y desde París hasta Pekín<sup>134</sup>), sus cuadernos –que se sospecha habrían llegado a ser entre diez y doce– seguían llenándose de escritura.

Otra explicación la vincularía a la dificultad que supuso el último tramo de su vida. En 1992 la financiera CLAE, en la que Eleodoro había depositado todos sus ahorros, fracasó y nunca devolvió el dinero a sus contribuyentes. Esta experiencia perturbadora provocó un malestar en el que la frustración y el lamento se tornaron ineludibles. Sumado a tal golpe emocional, poco a poco los síntomas de una enfermedad se hicieron visibles en él y, al cabo de unos años, tuvo que ser operado. Como suele ocurrir, durante estos últimos

---

<sup>131</sup> M.A.S. «Asteriscos». En *Cultura Peruana*, Vol. XV, N.º 81, s.p.

<sup>132</sup> «En una reunión aparte, Eleodoro Vargas Vicuña fue designado Miembro Ejecutivo del Centro Mexicano de Escritores, y se le otorgó asimismo una beca para que escriba, en México, una novela». Ríos, Edmundo de los. «Escritores de América reunidos en México». En *La Prensa*, 16 de abril de 1967, p. 33.

<sup>133</sup> Anónimo. «Taita Cristo. Símbolo de la humanidad doliente», s.d., 1972, p. 45.

<sup>134</sup> Véase Iconografía.



años solo unos pocos amigos y en ocasiones algunos exalumnos que aún conservaban gratitud hacia él, acudieron a visitarlo a su casa del jirón Washington.

Aunque, después de *Zora, imagen de poesía*, al parecer Eleodoro no había tenido intención de publicar algún otro poemario, sucedió un acontecimiento que escapó a sus manos:

Durante buen tiempo solía escribir algunos versos aislados, en un cuaderno que tenía siempre a la mano. Un día se presentó por mi casa mi amigo Mendizábal y le mostré el cuaderno, entusiasmado se lo llevó y quién te dice que con una inmensa paciencia los pone en orden y los transcribe a máquina. No contento con eso, los presenta a un concurso y gana el premio. Todo esto sin que yo sepa nada.<sup>135</sup>

Se trataba del Premio Pucará de Poesía de 1996 y la anécdota es cierta. Con el seudónimo «Helius» y participando como Jesús Vargas Vicuña (ese era su otro nombre, que nunca usó), Andrés Mendizábal había enviado al concurso el poemario al que había titulado de manera provisional *Fiesta de sol*. Eleodoro, tras haber recibido los mil dólares que le otorgaba el premio, creyó conveniente cambiar el título a *Florida llama pensamiento de la noche*. Sin embargo, Eleodoro nunca vería la edición de su libro. Víctima de cáncer, falleció el 11 de abril de 1997 y fue enterrado dos días después en el cementerio de Acobamba. En junio de ese año aparecería de manera póstuma *Cántaro de agua enamorada*, que reúne sus dos poemarios.

De los cuatro cuadernos encontrados en su archivo personal –que hasta la fecha permanecen inéditos– uno en especial llama la atención por su ambición. A través de él nos enteramos que en 1995, dos años antes de su muerte, Vargas Vicuña proyectaba aún escribir una novela cuyo título tentativo era *Seguín*. Con el reconocido psiquiatra Carlos Alberto Seguín, Eleodoro compartía el interés por los escritores existencialistas (Sartre, Kierkegaard, Buber, Medard Boss), el acto creativo de la escritura y el rechazo a los críticos. Para ambos la lectura debía conmover, producir emoción; por ello, todo intento de

---

<sup>135</sup> Vargas Vicuña, Eleodoro. «Confesiones...», p. 7.



explicación lo consideraban inútil. Según, entre otras cosas, decía que «[u]na obra es artística en la medida en que no pueda ser explicada».<sup>136</sup>

El cuaderno al que nos referimos tiene escritos desde 1987 hasta 1996. En un principio, las anotaciones son espaciadas y el cuaderno funciona como un laboratorio de ejercicios de estilo en el que se confunden experiencias, recuerdos y confesiones. Solo a partir de 1995 la escritura se vuelve constante y toma forma. A juzgar por los días y las horas que registra, es de suponer que lo llevaba consigo a todas partes. Asimismo, todo parece indicar que la frecuencia con que Vargas Vicuña visitaba a Según se incrementó durante 1995, año en que este último falleció. De pronto se advierte que el cuaderno de notas (que oscilaba entre el diario, las memorias y los semirrelatos) queda atrás y cede el paso a una novela cuyo personaje es un escritor que a su vez proyecta escribir una novela.

La visita al psiquiatra responde al deseo del personaje de saber quién es o quién fue. Así, cada encuentro le permite al narrador volver a vivir a través del recuerdo, reflexionar, detenerse en cada frase, cada palabra, cada suceso de su vida que parecía olvidado. El personaje Según se convierte en principio y fin de la ficción en tanto que solo el diálogo con este sostiene el mundo que recrea, a través del cual recorre desde su infancia hasta su etapa de madurez (en la que aún antiguas angustias lo atormentan), pasando por su juventud, la universidad y la bohemia.

La escritura de esta novela fue interrumpida cuando Eleodoro cayó enfermo, tras lo cual solo siguió escribiendo, cada vez con mayor dificultad, en algunos papeles sueltos. Por otra parte, no existe ningún documento de Eleodoro que pruebe la publicación de alguno de estos escritos inéditos. Tampoco se sabe siquiera si existió la tentación de publicar, aunque al parecer esta idea le atraía cada vez menos. Pocas semanas antes de morir Eleodoro escribió: «Nunca supe lo que escribía. Sabía lo que no estaba bien, pero no lo que estaba bien. Por ello no me atreví a más»<sup>137</sup>.

---

<sup>136</sup> Silva Tuesta, Max. *Carlos Alberto Según. Otros perfiles, otros frentes*. Lima, Banco Central de Reserva del Perú, Fondo Editorial, 1994, p. 186.

<sup>137</sup> Vargas Vicuña, Victoria. «Los poemas finales de Eleodoro Vargas Vicuña». En *La República*, 13 mayo 1997, p. 20. El escrito está fechado 10 de marzo de 1997.



## 2.2. Las ediciones de *Nahuín*

En este apartado nos proponemos revisar todas las ediciones de *Nahuín* existentes, no solo con el fin de obtener datos cuantitativos sino principalmente para realizar el viaje de su historia editorial y observar los aciertos y las limitaciones, e incluso atropellos, que ha sufrido desde su aparición, para lo cual realizamos hasta comentarios de carácter tipográfico, tiraje, confusiones, erratas, errores, en síntesis nos interesa ver cómo el texto se ha ido transformando. Además se cubren algunos vacíos como el correspondiente a la primera edición madrileña de Milla Batres. Exceptuando reimpressiones, se han contado hasta la fecha, diez ediciones de *Nahuín*, siete de ellas póstumas. Este apartado debe ser entendido entonces como una aproximación tanto a su contenido como a su continente. En el caso de las tres primeras ediciones, por tratarse de las más antiguas, hemos agregado un breve comentario sobre su disponibilidad en las diferentes bibliotecas de Lima.

### 2.2.1. Plan de edición, lectura del libro y apuntes sobre el título

La primera noticia que se tiene de *Nahuín* figura en un suelto de *Cultura Peruana*, en el que se lee el plan de edición del libro:

Con el título de “Nahuín”, el conocido cuentista nacional E. Vargas Vicuña, va a publicar una serie de cuentos que al decir de la crítica tienen gran valor por el personalísimo estilo con que están escritos y por lo bien escogido y singular de sus temas. Con prólogo de Sebastián Salazar Bondy, “Nahuín” insertará los siguientes cuentos: “La Mula Mañuca”, “El Velorio”, “En Tiempo de los Malignos”, “Esa Vez del Huaico”, “El Traslado”, “Chajera” y “Don Aguilar”.<sup>138</sup>

A pesar de que puedan tratarse de cuestiones propias de la prensa, aquí debemos realizar tres observaciones puntuales. En primer lugar, el orden de los relatos, dispar al que figura en la edición final, como se verá en el apartado siguiente. En segundo lugar, las modificaciones de los títulos: «El Velorio», «Chajera» y «Don Aguilar» aparecerán en el interior del libro como «Velorio», «Chajra» y «Ese “Don Aguilar”». Es curioso advertir

<sup>138</sup> Anónimo. *Cultura Peruana*, Vol. XIII, N.º 64, oct. 1953, p. 48.



que en la portada de la primera edición aparecerán «¡Chajra!» (entre signos de admiración) y, una vez más, solo «Don Aguilar». Y, en tercer lugar, advertir que en este plan de edición no se contemplaba la publicación del relato que cierra el libro, esto es, «¿Seqúía nomás?»

Por otra parte, si bien hasta la fecha no se ha encontrado información sobre si hubo una presentación propiamente dicha del libro (omitiendo la mencionada en el bar Palermo), lo cierto es que el martes 24 de noviembre de 1953, pocos días antes de que se terminara de imprimir, según otro suelto de *Cultura Peruana*, Vargas Vicuña dio «lectura a escogidos cuentos de su libro “Nahuin” [sic], en la A.N.E.A. [Asociación Nacional de Escritores y Artistas]». <sup>139</sup> Al parecer, esta actividad funcionó como una suerte de presentación del libro.

El título del libro es interesante en tanto que aún no hay hasta ahora nada definitivo sobre su significado. Algunos han afirmado que se trata, en verdad, del pueblo de Acobamba; otros han dicho que no importa precisar el lugar geográfico porque podría ser cualquier pueblo de la sierra y que en vez de ello toda la atención debería recaer sobre los relatos. Pero ¿qué es «Nahuín»?

Volver sobre unos breves comentarios que se han podido rastrear acaso sea necesario para poder desentrañar dicha incógnita. A mediados de la década de 1960, en una entrevista para el diario ecuatoriano *El Telégrafo*, Vargas Vicuña afirmó que *Nahuín* significaba «Ojos de Agua». <sup>140</sup> En ese sentido, haría referencia a un «manantial», término que a su vez tiene tres acepciones: 1) «que mana o brota»; 2) «nacimiento de las aguas»; y 3) «origen y principio de donde proviene algo».

Como se verá más adelante, el título será modificado para la edición Milla Batres a *Ñahuin*, e incluirá en su solapa una nota al respecto: «Ñawi es las primeras hojas, el fruto primero, lo inicial en el orden de la creación. / ÑAHUIN sería entonces una asombrada voluntad de respuesta, como el frescor de la yerba cristalina jugando en el agua viva». Luego Vargas Vicuña contará: «Yo escribí a pedido de Carlos Villa [sic] esto que (...) es la explicación dada por un notable quechuólogo el Sr. Farfán (...) este señor me explicó qué

<sup>139</sup> Anónimo. *Cultura Peruana*, Vol. XIII, N.º 65, nov. 1953, s.p.

<sup>140</sup> Anónimo. «Escritores peruanos visitan el país». *El Telégrafo*, s.d.



significaba Ñahuín y con el recuerdo de esta explicación escribí esto que está aquí como portada»<sup>141</sup>. Se refiere a José Mario Benigno Farfán Ayerbe, quien tuvo a su cargo el programa «Takiyninchis» en Radio Nacional, mismo centro de trabajo de Eleodoro.

Pocos años después, hacia 1981, cuando en una entrevista Virginia Navarro le preguntó concretamente por qué le había puesto dicho título a su libro, Vargas Vicuña afirmó: «En realidad es un dialecto de Ñahuín o Nahuin, es una palabra muy linda y tiene un sonido muy bonito y además, es una palabra muy sugerente, por otro lado porque de alguna manera Nahuín es una hacienda que queda muy cerca de Acobamba (...) es tal vez una especie de apunte hacia ese lugar que nunca conocí».<sup>142</sup> De otra parte, Manuel Larrú afirma, en efecto, que Nahuín era una hacienda ubicada en Tarma, cerca de la zona de Palca: «Nahuín sería en este caso un “ojo de agua”, un “manantial”. Creo que era el nombre que da a la hacienda porque ahí habían ojos de agua. Es probable que de ahí venga».<sup>143</sup> Cabe señalar que Nahuín, Ñahuín o Ñahuín, con sus diferentes variantes, pueden ser ubicados en la actualidad en diferentes departamentos del país, como Cuzco, Huancavelica o Áncash.

Sin embargo, Larrú profundiza y realiza una explicación más interesante en cuanto al cambio del título. En primer lugar, al colocar *Nahuín*, que provendría del quechua chinchaysuyo, Vargas Vicuña estaría haciendo referencia a un lugar concreto, a una hacienda con un manantial, con ojos de agua, a la diégesis de sus relatos, esto es, «a la oralidad y a la territorialidad propia de esa oralidad». Al pasar a ser *Ñahuín*, no solo se transforma en quechua sureño, sino que omite el elemento direccionador, puesto que *ñawi* es ojo pero *ñawin* no tiene un significado concreto. Palabras con elemento común o partícula direccionadora, como *ñawinta*, *ñawinma*, o *ñawinpi*, tienen un significado específico, pero *ñawin* no. En otras palabras, el cambio se habría producido en tanto paso de lo particular a lo general, es decir, de lo territorializado a lo simbólico.

---

<sup>141</sup> Navarro Salvador, Virginia y Nelly Huerta Gómez. *Op. cit.*, p. 66.

<sup>142</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>143</sup> Entrevista a Manuel Larrú Salazar. Véase en Anexos.



Es curioso que este título tan breve y sugestivo, como el conjunto de sus relatos, invite no solo a una búsqueda histórico-geográfica sino principalmente a la revisión del quechua. A todo esto, una edición crítica deberá tener en consideración estos apuntes para poder fijar el título. Un último dato: en una de las páginas de su cuaderno, Vargas Vicuña se refiere a su ópera prima como *Nahuín* y no *Ñahuin*.

Finalmente, aunque Vargas Vicuña haya mencionado en más de una ocasión haber sido traducido a otras lenguas (es probable que Wolfgang Luchting haya traducido alguno de los cuentos de *Taita Cristo* al alemán<sup>144</sup>), no se ha encontrado hasta la fecha traducción de algún cuento de *Nahuín*.

### 2.2.2. La edición príncipe de *Nahuín* (1953)

El libro fue impreso en Lima el 5 de diciembre en la Editorial Ausonia, Talleres Gráficos S.A. y en su portada se lee: Ediciones «Jueves»<sup>145</sup>. Aunque su nombre no figure, se sabe que la edición estuvo a cargo del periodista Manuel Jesús Orbegozo y se realizó con sobras de papel couché de 70 gramos<sup>146</sup>. Según el colofón, se hizo un tiraje de 120 ejemplares numerados y firmados por el autor<sup>147</sup>. El libro, de formato pequeño (17x11 cm.), consta de 72 páginas numeradas en la parte central inferior. Los títulos en letras grandes se encuentran en hojas impares; de la misma manera, todos los cuentos inician en tira, lo cual le otorga uniformidad al libro.

Esta edición contiene un prólogo de Sebastián Salazar Bondy, quien, dirigiéndose al autor, entre otras cosas afirma: «Sus cuentos, pequeños dramas rurales, están sustentados en la más inexorable emoción por lo propio y retratan con sinceridad y hondura la doliente

---

<sup>144</sup> Luchting, Wolfgang. «Vargas Vicuña, ¿predecesor técnico de Mario Vargas Llosa?». En *Pasos a desnivel*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1971, pp. 332-364.

<sup>145</sup> Ediciones «Jueves» reaparecería en *Luzbel* (1955) de Oswaldo Reynoso.

<sup>146</sup> Orbegozo, Manuel Jesús. «“El Palermo” cambia de piel». En Bravo, José Antonio. *La generación del '50. Hombres de Letras*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, p. XVII.

<sup>147</sup> No fueron mil ejemplares, como afirma Vargas Vicuña. Cfr. Oquendo, Abelardo. *Op. cit.*, p. 18.



existencia de esos hombres y esas mujeres, de clara y candorosa plenitud vital, que habitan las lejanías andinas» (6).

En la parte inferior de la página 7 se observa un epígrafe, en negritas, que señala: «Tierra, creo en ti / Arbol [sic], creo en ti / Toro, creo en ti / Hombre, creo en ti». Por otra parte, como se vio con anterioridad, el título consignado en el índice (que dicho sea de paso, en realidad es una lista de los relatos, pues carece de números de páginas) y en la portada del relato «¡Chajra!», no coincide plenamente con el del cuerpo textual, donde se lee solo «Chajra», sin signos de admiración. En el relato «Esa vez del huaico» (que en el libro aparece como «Esa vez del Huico») se observa un error: está dividido en tres segmentos en números romanos pero no empiezan en «I» sino en «IV». Tanto el epígrafe inicial como los errores de titulación y los de división del cuento correrán diferentes suertes en las siguientes ediciones. Asimismo, contiene algunos errores tipográficos que serán corregidos parcialmente en ediciones sucesivas. La disposición de los relatos es la siguiente: «Velorio», «En tiempo de los malignos», «El traslado», «Ese “Don Aguilar”», «La mula Mañuca», «Esa vez del huaico», «Chajra» y «¿Sequía nomás?»

La edición consultada fue numerada 52 y cuenta con una dedicatoria a Juan Mejía Baca firmada el 24 de diciembre de 1953; ejemplar de su colección hallado en la Biblioteca Guillermo Lohmann Villena del Centro Cultural Inca Garcilaso. Asimismo, en la biblioteca del Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar (CELACP) se han hallado tres ejemplares, uno de ellos dedicado a Francisco Carrillo Espejo. Se ha hallado un ejemplar en la biblioteca del Instituto Raúl Porras Barrenechea de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), cuyo Departamento de Letras, años más tarde, transcribiría los relatos de *Nahuin* para la lectura de estudiantes<sup>148</sup>. Es curioso que no exista ningún ejemplar de esta edición en la Biblioteca Nacional del Perú. En el archivo de Enedina Conillas existe un ejemplar incompleto<sup>149</sup> de *Nahuin* dedicado a Oswaldo Reynoso con fecha 14 de setiembre de 1986<sup>150</sup>.

<sup>148</sup> Tal como figura en el folio N.º 2128, s.f., del Archivo Histórico Domingo Angulo.

<sup>149</sup> El libro solo contiene las primeras 59 páginas, esto es, no figura su último relato, «¿Sequía nomás?».

<sup>150</sup> Véase dedicatoria en Anexos.



### 2.2.3. La edición de Madrid (¿1976-1977?)

Entre 1976 y 1977 se llevó a cabo la publicación de la primera edición en Editorial Milla Batres bajo el título *Nahuin*. El libro, que contiene 182 páginas y cuyo tiraje se desconoce, fue impreso en Madrid, en los Talleres Gráficos de Ediciones Castilla<sup>151</sup>. Aquí debemos dar cuenta de un problema: en la página de créditos se observa «Primera edición: marzo de 1977», sin embargo, como se verá más adelante, en la segunda edición de Milla Batres (1978), se menciona: «Primera edición: mayo de 1976». Y el mismo año aparece en el depósito legal («M. 26.482-1976»). Asimismo, la «nota del editor» está firmada con fecha «marzo de 1976». Este es un caso de ambigüedad que hasta la fecha no ha sido resuelto.

Durante muchos años este libro impreso en España fue un misterio y suscitó una serie de teorías sobre el porqué no había llegado a Perú, tal como lo apunta Luis Fernando Vidal: «Así, se dijo que el gran envío se perdió para siempre en los laberintos de las aduanas de Panamá. También corrió la versión de quiebra de la imprenta catalana y el consiguiente remate del libro de Eleodoro como vulgar papel picado»<sup>152</sup>. Solo con el tiempo se ha sabido realmente el verdadero motivo por el cual se evitó la circulación de este libro: el error consistía en no haber consignado el nombre de Washington Delgado ni el título de su prólogo, y en vez de eso equívocamente: «Nota editorial». Este inconveniente hizo que la Biblioteca de la Universidad Complutense en su catálogo virtual colocase como autor del prólogo al crítico literario Antonio Cornejo Polar<sup>153</sup>. No resulta extraña tal confusión dado que el nombre de este último se barajó entre los posibles prologuistas para la edición.<sup>154</sup>

Dado que esta edición fue impresa en España no sorprende que aún existan ejemplares en algunas de sus bibliotecas, incluida la Biblioteca Nacional de España.<sup>155</sup> A pesar de que algunos escasos ejemplares circularon en Perú, de todas las bibliotecas

---

<sup>151</sup> Vidal se equivoca al afirmar que el libro había sido impreso en Barcelona. Cfr. Vidal, Luis Fernando. «Señales de escritura en *Nahuin*». En *Garabato*, Año 1, N.º 1, julio-diciembre 1983, p. 90.

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>153</sup> Consultado en <http://cisne.sim.ucm.es/>

<sup>154</sup> Entrevista a Marcos Yauri Montero. Véase en Anexos.

<sup>155</sup> Consultado en <http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat>



consultadas solo se halla un ejemplar en la biblioteca del Instituto Raúl Porras Barrenechea. Para esta investigación se ha trabajado con un ejemplar que forma parte de nuestro archivo personal.

Debido a que esta edición fue retirada de circulación y al mismo tiempo para evitar ambigüedades, preferimos llamarla «edición de Madrid». El conjunto de características, alcances, limitaciones y defectos de la edición Milla Batres, preferimos abordarlo a continuación, teniendo en cuenta su segunda edición por tratarse, en cuanto a cuerpo textual, prácticamente de una reimpresión y a su vez por ser la más difundida y sedicente «definitiva».

#### 2.2.4. La edición Milla Batres (1978)

La segunda edición de *Nahuin* (con el discutible subtítulo: «Ediciones ordinarias 1950-1975») se imprimió en Lima, Talleres Gráficos DESA. Este libro, con 183 páginas y de formato 14x20 cm., contiene fotografías del autor (hechas por Vera Lentz) tanto en las solapas y en la contracarátula, como en el interior. En la solapa delantera se lee un breve texto en el que se explica el origen del título; en la solapa posterior, brevemente se da cuenta de la ubicación de la literatura de Vargas Vicuña dentro de la denominada «Generación del 50», y se publica por vez primera en libro el verdadero lugar de origen del autor (La Esperanza, Cerro de Pasco), importante aclaración luego de muchos años de dudas e incertidumbres.

Sobre esta edición, concentrándonos en la «Nota del editor», es pertinente realizar tres observaciones. En primer lugar, Carlos Milla Batres cree necesario colocar no las fechas de publicación de los libros sino las fechas de su escritura: en cuanto a *Nahuin*, en vez fechar 1953, coloca 1950. Sin embargo, su propio criterio no está exento de imprecisiones: se sabe que la fecha de publicación del primer cuento del autor data de 1949, de ahí que su escritura se haya producido en ese mismo año o en 1948, como figura al final del propio relato; incluso no se debería descartar que la escritura de estos cuentos se haya



iniciado hacia 1947, tal como lo señala el propio Vargas Vicuña<sup>156</sup>. De otra parte, a *Taita Cristo* le asigna como fecha de escritura 1960, cuando se sabe que varios de los cuentos que integran el libro fueron publicados entre 1955 y 1958.<sup>157</sup>

En segundo lugar, se afirma que «todos los cuentos fueron íntegramente revisados y corregidos por el autor, quien estimó necesario la introducción de variantes, algunas de carácter semántico, en aquellos relatos que a su juicio así lo requerían» (13). Variantes entre las que se incluiría el título, producto de un supuesto acuerdo entre editor y autor: «A última hora estando el libro en prensa convinimos con el autor en modificar la ortografía de esta palabra, consignando “ÑAHUIN” (voz quechua que significa *sus ojos*) con Ñ y sin tilde en la I». (13-14)

En tercer lugar, señalar el lugar que ocupa en esta edición el nombre de Gregorio Martínez, quien según la nota, «efectuó el cotejo y comprobación de todos los textos». (13)

Por otra parte, la edición contiene los cuentarios *Nahuín* y *Taita Cristo*, y suma un libro tercero titulado *El cristal con que se mira* conformado por cinco textos: «El cristal con que se mira», «Un grano de sal», «El ojo a la intemperie», «Músicos de entresueño» y «Aparecidos»<sup>158</sup>. Este último relato se agregó para esta segunda edición pues no figura en la de Madrid.

Esta edición suprime el prólogo de Salazar Bondy. Y se corrige el error de la edición anterior: esta vez aparece el nombre de Washington Delgado y el título de su prólogo: «Vargas Vicuña: una subyugante intensidad poética», en el que se afirma, entre otras cosas, que: «A partir de frases coloquiales provincianas, de refranes y dichos, de

<sup>156</sup> «Desde el 27 de junio de 1947 empecé a escribir esos cuentos, el primero de ellos se llamó “El traslado”». Cfr. Vargas Vicuña, Eleodoro. «Confesiones...», p. 5.

<sup>157</sup> Entre los cuales se puede mencionar: «En la altura», publicada en *Letras Peruanas*, Año IV, N.º 12, ago. 1955, p. 67; «Pobre Negro», en *Suplemento Dominical de El Comercio*, 28 set. 1958, pp. 1, 4.; «La Casimira» [«La Pascualina»] en *Cultura Peruana*, Vol. XVII, N.º 115, ene. 1958, pp. 116-117.

<sup>158</sup> Sobre los relatos de *El cristal con que se mira*, cabe agregar que el primero de ellos fue publicado en *Amaru*, N.º 7, jul.-set. 1968, pp. 16-18; el segundo en *Cuadernos semestrales de cuento*, Año 1, N.º 3, jun. 1968, pp. 67-69; el tercero apareció con el nombre de «Coleópteros» en *Cantuta*, N.º 5-6, 1970-1971, pp. 63-64. Sobre el cuarto relato, cabe señalar que Eleodoro proyectaba escribir a mediados de la década de 1960 un relato cuyo título provisional era «Fábulas de entre Sueño [sic]» (Cfr. «Escritores peruanos visitan el país», s.d.). Tanto «Músicos de entresueño» como «Aparecidos» habrían sido inéditos.



frases circunstanciales y fórmulas de saludo, de nombres comunes y apelativos socorridos, Eleodoro se eleva a una poesía extraña, misteriosa, raramente hermosa» (p. 18). Por otra parte, desaparece el epígrafe de la primera edición. Y «Esa vez del huaico» aparece dividido en dos segmentos con números romanos.

Es relevante advertir las modificaciones que la edición de Milla Batres introduce. En primer lugar, se modifica los títulos de dos cuentos: «En tiempo de los malignos» por «En tiempo de los milagros»; y «La mula Mañuca» por «La Mañuca Suárez». En segundo lugar, se regulariza, en algunos casos, el uso de mayúsculas y, sobre todo, introduce cambios estilísticos con una clara intención de convertir el lenguaje a un español estándar, lo cual resta lirismo a la prosa. En tercer lugar, se rompe la disposición gráfica de la edición príncipe: con el fin de ahorrar espacio, son suprimidos los espacios entre párrafos, frases o entre segmentos. En cuarto lugar, el notorio descuido reflejado en un considerable número de erratas. Haya sido 1976 o 1977 el año en que se publicó la primera versión, hubo tiempo suficiente para realizar las enmiendas del caso. Sin embargo, no se hizo: salvo algunas excepciones, los errores persisten.

Es claro que esta edición intenta de alguna manera rescatar el libro como objeto artístico, de allí que incluya fotografías e imágenes (artesanías de Edilberto Merida y dibujos de R. de Saco) aunque a Vargas Vicuña no le agradaron plenamente.<sup>159</sup> A pesar de contener errores, lamentablemente la versión de Milla Batres forma la principal referencia de la mayoría de ediciones publicadas hasta 2016. En la Biblioteca Nacional del Perú existe un ejemplar de la biblioteca particular de Angulo Basombrio. A diferencia de las dos anteriores, y aun cuando el tiraje sigue siendo una incógnita, es raro no encontrar esta edición en alguna biblioteca.

---

<sup>159</sup> «Me pareció exagerado en esa edición [1978] el hecho de colocarle tantas fotos. Eso me molestó mucho». Cfr. Vargas Vicuña, Eleodoro. «Confesiones...». *Op. cit.*, p. 8.



### 2.2.5. Edición de la Municipalidad de Lima (1986)

La Secretaría de Educación y Cultura de la Municipalidad de Lima Metropolitana publicó *Taita Cristo* en Talleres de Editorial Yaluyalu. Este libro –con 111 páginas y de formato pequeño (11x16 cm.)– tiene entre sus editores a Eduardo Vega Posada y Elías Mujica Barreda, nombres que aparecen junto con el de Manuel Scorza (quien había fallecido en 1983).

Cabe resaltar que es a partir de este libro que empezarán a aparecer ediciones con el único título de *Taita Cristo* pero que incluirán en sus páginas los cuentos de *Nahuín*. Acaso por descuido no figura ninguna fecha de referencia –ya sea escritura o publicación– de *Nahuín*, incluso en la edición se omite colocar dicho título salvo en el índice; en cambio, tal como en Milla Batres, a *Taita Cristo* le consigna la fecha de 1960.

Se suprimen los prólogos de las ediciones anteriores, pero se incorpora una presentación a cargo de Marcos Yauri Montero, quien, entre otras cosas, afirma: «Su contexto rebasa el esquema indigenista o neoindigenista. En su mundo están presentes, lo nativo y lo occidental, lo urbano y lo rural, una vida patriarcal y un tiempo que solo existe en la memoria. Todo ello embellecido por un lenguaje simbólico» (7).

Esta es una edición desordenada en tanto las cajas de texto están torcidas, lo cual le resta uniformidad. Uno de los mayores desaciertos de esta edición quizá sea el pequeño tamaño de fuente que dificulta la lectura. Aunque su tiraje sea desconocido, se sabe que fue masivo debido al amplio número de bibliotecas que aún lo conservan. Salvo que esta fue la última edición autorizada por el autor, no hay nada por agregar, pues esta edición sigue fielmente a la de Milla Batres.

### 2.2.6. La edición San Marcos (1999)

La edición de *Taita Cristo* realizada por la Editorial San Marcos resulta importante, pues es el primer intento por recobrar las ediciones originales tanto de *Nahuín* como de *Taita Cristo*, no obstante al reproducirlos fielmente, salvo evidentes excepciones, no depura errores. Este libro –con 182 páginas y de formato 11,2 x 21,3 cm.– pertenecía a la colección



Biblioteca de Narrativa Peruana Contemporánea; fue impreso en Lima y su tiraje es desconocido.

Esta edición se mantiene al margen de lo propuesto en la «Nota del editor» de Milla Batres en el sentido de que no aprueba ni rechaza las fechas consignadas, pues no coloca ninguna: no entra en tal discusión. Por otra parte, hace bien en corregir la correspondencia entre los títulos del índice y los del cuerpo textual. En cuanto a «Esa vez del huaico» en esta edición está dividido en cuatro segmentos muy diferentes a la de Milla Batres. Se restituye el epígrafe original de *Nahuín* y se suprimen todo tipo de anotaciones preliminares: solo en la contracarátula se lee un fragmento del prólogo de Wáshington Delgado.

En 2007 y en 2009, la Editorial San Marcos hizo reimpresiones de esta edición de *Taita Cristo*, ambas con un tiraje de 1000 ejemplares. En esta ocasión, se da a conocer que el diseño de portada estuvo a cargo de Ricardo Arboleda y que el responsable de edición fue Adriano Díaz. Como se trata de reimpresiones, estas reiteran erratas y deslices tipográficos de la de 1999, es decir, de las primeras ediciones. En cuanto a la segunda reimpresión, cabe anotar una observación: a pesar de ser su primera edición la realizada en 1999, en su hoja de créditos, se dice que la primera edición es de 2007 y que la primera reimpresión es la de 2009. Por otra parte, la falsa carátula cuyo reverso es la hoja de datos es un papel de diferente color que el resto del libro; lo cual hace suponer que se trata de una impresión ya hecha con anterioridad y del reemplazo de una hoja de datos por otra actualizada. El resto es completamente igual a la edición de 1999. Durante el proceso de recolección de material para esta investigación, se encontró un ejemplar de esta edición sin fecha de publicación y con una característica peculiar: se usó papel cuché de 70 gramos, el mismo que para la edición príncipe.

Esta edición y sus respectivas reimpresiones podrían formar parte de una «primera etapa» de la editorial San Marcos, en la que se toma como base la primera propuesta estética del autor. Como se verá más adelante, la misma editorial años más tarde reeditaría su obra aunque con sustanciales cambios, a tal punto que para diferenciarla de la que acabamos de revisar y evitar confusiones hemos preferido llamarla «la edición San Marcos (2013, 2016)».



### 2.2.7. La edición facsimilar (2003)

Al trabajo de edición anterior hecho por Editorial San Marcos se suma este otro complementario y de suma relevancia, como es la publicación del facsimilar de la edición príncipe de *Nahuín*, por Naupamarca Editores y la Casa de la Cultura de Acobamba. La edición estuvo a cargo de Andrés Mendízabal Suárez, amigo cercano del autor, y se realizó a propósito del quincuagésimo aniversario de su publicación. Contiene 72 páginas numeradas y su tiraje es desconocido. Según el colofón, se terminó de imprimir el 5 de diciembre, el mismo día que la edición príncipe vio la luz. En esta edición, el papel cuché es más resistente que el de la edición de 1953, no así su encolado, que hace de este libro aún más delicado que aquel y tiende a deshojarse con facilidad.

Por otra parte, esta edición hace bien en subsanar algunos errores tipográficos que se habían arrastrado durante décadas, aunque olvida e incurre en otros. Lo curioso e interesante de esta edición está en la incorporación de nuevas variantes, principalmente signos de exclamación o puntuación, aunque sin una mención previa sobre los criterios seguidos para tal intervención sobre el texto. Así, por ejemplo, coloca «¡Mamá, la mariposa!» por «Mamá, ¡la mariposa!» (12); «¡Rezaremos por su alma!» por «Rezaremos por su alma» (12). O cambia palabras: «transeuntes» [sic] por «transitables». O modifica el verbo a pretérito imperfecto cuando antes era pretérito perfecto simple: «De pronto oía mugido de toro» por «De pronto oí mugido de toro» (17); similar modificación encontramos en la página siguiente, cuando coloca «Luego, salía al patio» por «Luego salí al patio» (18).

En resumen, esta edición representa un buen intento por recuperar la edición príncipe. Sin embargo, no por eso se debe dejar de decir que Andrés Mendízabal debió haber dado una explicación sobre las variantes. En la Biblioteca Nacional del Perú se han hallado cuatro ejemplares. No así en la biblioteca CELACP. En la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos se encontró un ejemplar de la biblioteca particular de Carlos Eduardo Zavaleta, con dedicatoria de Mendizábal.



### 2.2.8. La edición del Instituto Nacional de Cultura del Perú (2005)

Diecinueve años después de la primera publicación que seguía a Milla Batres, la edición del INC apareció haciendo lo propio con *Ñahuin*. El libro –con 90 páginas y de formato 17x26 cm.– pertenecía a la Serie Generación del 50 y su portada mostraba un óleo de Enrique Galdós Rivas. Fue impreso en Fimart Editores & Impresores en diciembre de 2005 y tuvo un tiraje de 1000 ejemplares.

Si ya entonces se habían publicado, por un lado, la edición de San Marcos que seguía a la edición príncipe, y, por otro lado, con mayor contundencia, una edición facsimilar, la edición del INC representaba una oportunidad para propiciar una discusión sobre las ediciones. Pero en vez de realizar un comentario propio concerniente al criterio de edición, se limitó a transcribir fielmente la «Nota del editor» de Milla Batres que, en este caso, resultó ser de poca utilidad.

Por otra parte, esta edición corrige y recoloca el epígrafe previo al texto, suprime el prólogo de Washington Delgado y recobra el de Sebastián Salazar Bondy, aunque esta vez trae consigo tres erratas. Asimismo, incluye un prólogo a cargo de Américo Mudarra, quien se encarga principalmente de reseñar cada cuento.

Hay que añadir que esta es la edición más descuidada que existe. Los errores son de diferentes tipos. En primer lugar, cae en repetidas ocasiones en fallas de transcripción. Así, por ejemplo, coloca «huayco» (67) por «huaico» (59); «tantos anos» (45) por «tantos años» (39); incurre en imprecisiones u omisiones en la tildación, como «mi frente chorreando frió» (40) o «cuando es frió lo solitario» (63), de igual forma coloca «lastima» (62) por «lástima» (55) o «levanto» (67) por «levantó» (59). Por otra parte, omite comillas o signos de interrogación de apertura pero deja los de cierre (35, 76). O cierra comillas cuando debería abrirlas (véase línea 12 de la página 76).

En segundo lugar, existen errores tipográficos en cuanto al uso de sangrías. Para empezar, en esta edición las sangrías no mantienen uniformidad, pues sus medidas son diferentes, a veces incluso en un mismo relato. Pero lo más notorio y grave es que en varias ocasiones convierte en sangría todo el párrafo (véase líneas 19, 20 y 21 de la página 60 o las líneas 11, 12 y 13 de la página 83). A veces sucede al revés: realiza cortes de párrafos,



dejando espacios en blanco de manera innecesaria (muestra de ello son líneas 8, 9 y 10 de la página 35). Este tipo de descuidos pueden advertirse con mayor claridad en la página 53 de esta edición.

Por último, procede a la eliminación de las mayúsculas genuflexivas; trabajo no del todo pulcro pues incurre en otras. De todas maneras, no queda claro si forma parte de una decisión de subsanar algunos errores de la edición de Milla Batres, puesto que, como se dijo anteriormente, no se elaboró una nota editorial propia previa al texto.

### 2.2.9. La edición Santa Esperanza (2012)

La Editorial Santa Esperanza publicó, con un tiraje de 2000 ejemplares, una edición de formato pequeño (11x17 cm.) que reúne en un solo volumen *Nahuin* y *El cristal con que se mira*. El libro –con 93 páginas– formó parte de una colección dirigida por Sandro Bossio Suárez, quien, como se sabe, entrevistó a Vargas Vicuña pocos meses antes de su muerte.

Esta es la primera vez que se deja de lado su libro de gran aceptación, *Taita Cristo*, y en vez de él vuelve a aparecer *El cristal con que se mira* desde que se publicara en 1978. Como se puede prever a través de los títulos, esta edición sigue a Milla Batres; corrige algunos deslices de puntuación pero omite otros. Se trata de una edición modesta que, no obstante, representa un cambio que se acentuará poco tiempo después. Podríamos decir que, en cierto modo, esta edición funciona como una suerte de bisagra entre referentes, como se verá en el siguiente apartado.

Hay dos observaciones que realizar en cuanto a la contracarátula. En primer lugar, en el resumen biográfico del autor se comete el antiguo error de colocar a Tarma como su lugar de nacimiento. En segundo lugar, líneas más abajo, en el comentario sobre su obra, se refieren a él como un «escritor social profundamente lírico», lo cual evidentemente resulta discutible; no tanto por el tono lírico o poético de sus narraciones como por el alcance de la dimensión social que habría en sus relatos. En este mismo espacio, es preciso añadir que se incluye una cita brevísima de Vargas Llosa, extraída de *El pez en el agua* (1993), en la que



este se refiere a la obra de Vargas Vicuña como una suerte de promesa incumplida<sup>160</sup>; motivo por el cual esta elección nos parece un desacierto.

### 2.2.10. La edición San Marcos (2013, 2016)

Luego de cuatro años de su última reimpresión, la editorial San Marcos reeditó *Taita Cristo/Ñahuin*, bajo su sello Ediciones Lexicom, y fue impresa en sus talleres gráficos, con un tiraje de 1000 ejemplares. Esta edición es de encuadernación inversa, por lo cual posee dos carátulas (*Taita Cristo*, la principal; y *Ñahuin*, la secundaria), cada una de las cuales puede ser leída invirtiendo el libro verticalmente. *Ñahuin* –con 58 páginas– muestra en su carátula una mezcla de negro con naranja y debajo del título, a nuestro juicio, de manera impertinente, una cita de Roland Forgues. En el interior, todos los cuentos empiezan en hoja impar, lo cual le otorga uniformidad al libro. Por otra parte, se restituye el epígrafe original y se suprimen anotaciones previas exceptuando un breve fragmento del prólogo de Washington Delgado. A modo de apertura, se incluye el poema «Con este corazón», texto que Vargas Vicuña había leído en una entrevista<sup>161</sup> y que entonces era considerado uno de sus últimos textos.

Como se dijo anteriormente, esta edición trae consigo un cambio sustancial: a diferencia de la de 1999, esta vez prefiere seguir a la edición Milla Batres. Tras sesenta años de la aparición de diferentes ediciones de *Nahuin* y esta vez cambiando de referente, era evidente que los responsables de esta edición habían sido conscientes de los problemas que debían resolver en la edición Milla Batres, motivo por el que se encargó tal trabajo a cuatro correctores de textos, quienes se encargarían de revisar detenidamente con el fin de enmendar los errores.<sup>162</sup> Si bien una vez más la nota editorial preliminar brillaba por su

<sup>160</sup> «Otro narrador un tanto huidizo que hacía apariciones de fuego fatuo por San Marcos era Vargas Vicuña, cuya delicada colección de relatos, *Nahuin*, publicada en esos días, hacía esperar de él una obra que, por desgracia, nunca surgió». Cfr. Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*, p. 283.

<sup>161</sup> Forgues, Roland. *Op. cit.*, p. 63.

<sup>162</sup> El diseño de carátula estuvo a cargo de Ger Orozco Rojas y los responsables de edición fueron Mónica Paredes Pérez y Carla San Martín Pozú. Esta última, junto con Roy Vega Jácome, Fiorella León Mango y Yuliana Padilla Elías, se encargaron de la corrección de textos.



ausencia (no hay nota alguna sobre el motivo del cambio de referente ni sobre las variantes o siquiera la corrección de erratas) aparentemente el proyecto era claro: establecer una edición impecable, exenta de errores. Pero surge entonces un problema aun más grave que todos los anteriores: la arbitrariedad. Esta edición toma como cuerpo principal Milla Batres y la mezcla arbitrariamente con la edición príncipe. No solo se restituyen algunos signos de puntuación de esta sino palabras e incluso frases completas.

Por otra parte, los correctores no terminan de enmendar los errores, como es el caso de las mayúsculas genuflexivas (véase por ejemplo páginas 32 y 45). E incluso modifican algunas palabras; por ejemplo, en la edición príncipe figuraba «Hasta más allá de su muerte que está oculta entre su sombra» y en Milla Batres «Más allá de su muerte oculta entre su sombra». En esta edición aparece en la página 26: «Más allá de su muerte ocultos entre su sombra». Es evidente que el narrador se refiere a la muerte y no a los pájaros como han malentendido los correctores.

A todo esto se suma que en reiteradas ocasiones los correctores cometen errores de ultracorrección. Por ejemplo, en la página 33 reemplazan la frase «nos damos cuenta que» (que figura tanto en la edición príncipe como en Milla Batres) por «nos damos cuenta de que», cuando se sabe que la propuesta estética del autor no pretende ceñirse al rigor de la Academia. Aunque quizás el ejemplo más notorio sea el cambio de la palabra «acomedieron», que Vargas Vicuña había colocado adrede puesto que a pesar de ser una incorrecta conjugación del verbo, refleja la oralidad que pretendía, que en esta edición aparece como «acomidieron» (22).

En síntesis, se ha producido una ilegítima intervención sobre el texto. Solo la utilización de manuscritos como material de trabajo explicaría tales modificaciones, mas no es así: la ausencia de criterio editorial no hace sino avalar su arbitrariedad y por ende su falta de seriedad.

Finalmente, tres años más tarde, en 2016, la editorial San Marcos publicó una edición escolar de *Nahuin* con un tiraje de 3000 ejemplares. El libro –con 71 páginas y de formato cuadrado (19x20 cm.)– repitió el trabajo ya hecho en 2013; la única diferencia radica en que esta vez a cada uno de los cuentos lo acompañan ilustraciones hechas por



Elberto Yauri, precisamente por estar dirigida sobre todo a un público infantil. De otra parte, mantiene el epígrafe y el fragmento de Delgado, así como el poema «Con este corazón» a modo de apertura. En este caso, hemos preferido incluir esta edición dentro de este apartado puesto que ambas ediciones pertenecen a la misma editorial y sobre todo porque no hay cambios significativos sobre los cuales discurrir. Se puede decir que esta edición funciona como la reafirmación de la fijación del texto hecha en su edición de 2013.

Como hemos podido advertir en esta revisión de las ediciones de *Nahuín*, el texto aparecido en 1953 por primera vez, trajo consigo una serie de erratas —comprensible a juzgar por su carácter de edición de autor— que no hubo oportunidad de corregir en libro, dado que en 1976 lo que publicó Milla Batres en Madrid fue un texto distinto, que había incorporado variantes significativas, libro que, como hemos visto, tuvo que salir de circulación y que además traía erratas, que solo en parte fueron enmendadas en la edición de 1978 publicada en Lima. La edición que vino a continuación, en 1986, fue la última que Vargas Vicuña autorizó y con ella se inicia una etapa de reproducciones mecánicas (sin una revisión crítica por parte del editor) que tendrán como base tanto las versiones de 1953 y de 1978: todas las ediciones que vendrán después realizan una difusión paralela. Una excepción en esta etapa póstuma que va de 1999 a 2009, es la edición facsimilar de 2003, en la que se realizan los primeros cambios sobre el original. No obstante, esta edición arrastra consigo un problema común: la carencia del criterio editorial. A ello habría que agregar la incorporación de erratas y otros descuidos, como en la edición del Instituto Nacional de Cultura en 2005. Por otra parte, como hemos visto, en los últimos años, de 2013 en adelante, el texto ha sufrido otras transformaciones que encierran manipulaciones más inexplicables aún. Así, este panorama sobre las ediciones de Vargas Vicuña permite tener claro que estamos frente a un trabajo editorial que ha tenido más defectos que aciertos. Ante las múltiples versiones que cualquier lector encontrará al revisar *Nahuín*, surge la necesidad de intentar el establecimiento de una nueva edición. Por ello, a continuación, en el tercer capítulo, proponemos como punto de partida el restablecimiento de la edición príncipe de 1953.



### TERCER CAPÍTULO

#### *NAHUÍN*

#### **Criterios para esta edición**

Si bien para esta edición se han revisado las primeras apariciones de los relatos en diferentes periódicos, se ha creído conveniente centrar la atención sobre el caso Milla Batres por tratarse de un fenómeno peculiar dentro de la narrativa peruana. Entendemos como texto base la primera edición autorizada por el autor: *Nahuín*, de 1953. A pesar de sus defectos y errores tipográficos, es la versión más acabada de todas desde el punto de vista estético. La publicación del libro sin intermediario alguno, en tanto que se trató de una edición de autor, revelaba que el orden de los relatos, los títulos de estos, la estructura gráfica y la compaginación descansaban en la decisión y el cuidado del propio autor. Sean cuales fueren los motivos de las variantes realizadas años más tarde, la edición que presentamos retoma la primera propuesta estética de Vargas Vicuña, cuya principal característica es la prerrogativa de la sugerencia.



Para esta edición, se realizaron las siguientes tareas:

- 1) Confrontación entre la edición príncipe (*Nahuín*, 1953) y la edición final de la narrativa completa (*Nahuín*, 1978). En cada página, el cuerpo principal corresponde a la edición príncipe (*EP*). Asimismo, en el aparato de variantes, ubicado en el margen derecho de cada página, señalamos las modificaciones realizadas para la segunda edición de Milla Batres (*MB*) con el fin de que el lector pueda, de esta manera, establecer sus propias comparaciones.
- 2) Se ha respetado la estructura gráfica, es decir, los espacios entre párrafos y las divisiones establecidas por el autor en cada relato.
- 3) Se han enmendado veinte erratas de puntuación que aparecían en la primera edición: signos de admiración, signos de interrogación, guiones, comas y puntos seguidos. Asimismo, se han corregido los deslices de orden tipográfico como los espacios en blanco entre palabras o signos y las enumeraciones de segmentos. Las intervenciones realizadas figuran en las notas correctivas.
- 4) Los supuestos «errores» ortográficos, tales como «acomedieron», «nostalgiosa», «memoranza» o «contagador», se han mantenido y respetado porque forman parte de la propuesta estética del autor.
- 5) Se han recobrado las tres palabras quechuas que figuraban en el libro y en una nota a pie se ha procedido a realizar una traducción y una actualización de las mismas.
- 6) Hasta en once casos se han colocado comas vocativas y comas apositivas donde correspondía. De la misma manera, no se ha intervenido ante la ausencia de una coma cuando el signo de interrogación de apertura estaba precedido de «pero» u «o».
- 7) En veintiuna ocasiones se han suprimido las tildes de los monosílabos que no las requieren actualmente, como en el caso de «fue», «fui», «di», «rio» y «vio». Asimismo, se han repuesto las tildes ausentes por descuido, señalando siempre la reposición.
- 8) Se han hecho modificaciones en cuanto a lo que se conoce como «mayúsculas genuflexivas»: los cargos públicos que en la primera edición aparecían con mayúscula



inicial (como «Gobernador», «Alcalde» o «Concejales») han sido corregidos y esta vez aparecen con minúscula inicial, tal como corresponde por ser sustantivos comunes. De igual manera se ha procedido con palabras como «Don» o «Doña» o con los meses del año como «Julio» o «Agosto», entre otros. Se ha registrado un total de cuarenta casos.

9) En los dos únicos casos de abreviatura, «Ud.» ha sido reemplazada por «usted».

### **Sobre las variantes**

Además del título general de la obra, *Nahuin*, del que nos ocupamos en el capítulo anterior, entre las variantes debe tenerse en cuenta el cambio de los títulos de dos cuentos. Como se sabe, «La mula Mañuca» pasa a ser «La mañuca Suárez» en *MB*. El hecho de haber colocado el apellido Suárez probablemente responda a una intención de conexión con el personaje Adelaida Suárez que aparecerá en el relato «Esa vez del huaico», lo cual es válido aunque no consistente. Ricardo González Vigil, quien se ha mostrado entusiasmado con las variantes y las ha celebrado, ha afirmado que el nuevo título implica una apertura de lectura; en otras palabras, cree que el título original direccionaba una lectura indigenista. En desacuerdo con esa opinión, creemos que tal variante no solo resta sonoridad al juego entre las vocales «u» y «a» y las consonantes «m» y «l», sino que el título «La mula Mañuca» lejos de prefigurar una determinada idea y fijarla, releva la capacidad de ambigüedad. Si bien la atmósfera es creada alrededor de la leyenda, la idea de que Mañuca es una mula nunca queda comprobada a pesar de las coincidencias, solo hay un prejuicio enmascarado en intuición. No es ilógico pensar entonces que el título haría referencia a una ficción colectiva. Igual de inexplicable resulta el cambio del título «En tiempo de los malignos» a «En tiempo de los milagros».

Otro tipo de variantes se advierte inmediatamente en los nombres de sus personajes. Así como el uso común de «don» y «doña» responde a un intento de otorgar oralidad y familiaridad, de la misma manera sucede con los nombres y apellidos de los personajes, que además funcionan como un elemento constructor de su universo ficcional. Sin embargo, para la edición de Milla Batres, no solo se recurre a la eliminación de algunos nombres (como Gushta) sino que se produce una notable transformación en los mismos; por



ejemplo, «Consho» se convierte en «Consuelo», variante que quiebra la oralidad y al mismo tiempo deshace la metáfora en la explicitación (frases como «Me acerqué para consolarla» resultan artificiales); «Ishico», ahora es fríamente «Isidro»; «el hijo de don Shanti» se convierte en «el hijo de Santiago García». En suma, se ha llevado a cabo una intervención sobre el habla popular cuyo carácter afectivo (tono intimista) se ha visto perjudicado.

Sin embargo, lo más interesante de las variantes reside en algunos términos específicos o en la narración propiamente dicha, en la que encontramos reemplazos significativos. Tomemos como modelo el cuarto cuento, «Ese don Aguilar». En el primer caso, por ejemplo, se encontraría el correspondiente al término «chihuano». Como podrá advertir el lector, en la versión de *MB* este sustantivo y sus diminutivos «chihui» y «chihuanquito», desaparecerán y serán reemplazados por «paloma torcaza», «torcaza», «pájaro» o «paloma». El lenguaje de Vargas Vicuña se vuelve estándar, coloquial, pasa de la oralidad y la sensibilidad a un lenguaje más objetivo. Es evidente que ahora desea la comprensión de un público amplio.

En el segundo caso, el reemplazo es entendido en un marco narrativo. Verbigracia: una vez que don Aguilar afirma que el pájaro se encuentra herido, en *EP* el narrador sigue: «¿Acaso no lo sabíamos? No contestamos». Y luego es el propio don Aguilar quien afirma: «No sirve. Ya no podrá volar igual». En la edición de *MB*, tras la expresión de don Aguilar, el narrador ya no se mantiene indiferente y más bien es él el que reflexiona: «Yo pensaba, si es que pensaba: “Una vez que te han lastimado no es lo mismo. El volar como el andar cambian. Es como tocarte el alma”». Como se puede advertir, en este caso las palabras agregadas en *MB* buscan la explicación de la metáfora (antes solo sugerida) de la herida del chihuano y el dolor en la vida de un hombre.

Cuando no se trata de reemplazos, se producen añadiduras que las más de las veces se toman redundantes. Por ejemplo, en uno de los cuentos, el narrador observa a don Aguilar, que tiene al chihuano muerto entre sus manos: «Como sentado al frente de donde estaba, parecían sus ojos para todo su pensamiento. Fumaba. El cigarrillo parecía más vivo». En *MB* tales frases se mantienen y a ello agrega de pronto «la luz del lamparín ya encendido», tras lo cual el narrador comprende: «“Es de noche”, me di cuenta. Allí estaba



también don Aguilar, dentro de la noche, en medio de la media luz». En la primera versión la afirmación de que «el cigarrillo parecía más vivo» sugería el contraste entre su luminosidad en una oscuridad creciente, pero además acentuaba el silencio propio de la escena. En *MB*, en cambio, se agrega el lamparín y se dice que es de noche. Es decir, se produce la eliminación de la metáfora y se cae una vez más en la explicación.

Por otra parte, es menester aclarar que algunos de los cambios realizados no surgen con la edición de Milla Batres, sino muchos años antes. Las primeras modificaciones que realiza Vargas Vicuña se dan en diferentes periódicos y revistas. Así, «El traslado», por ejemplo, cuenta con cinco versiones que corresponden a los años 1949 (*Texao*), 1953 (*El Comercio* y *EP*), 1955 (*El Comercio*), 1964 (*Cultura y Pueblo*) y 1978 (*MB*). La constante corrección es motivada tanto por el carácter perfeccionista propio del autor, como por el mayor alcance que pretende a través de la explicitación. Así como tales variantes muestran la indecisión de Vargas Vicuña (elimina lo que en una versión posterior recobra), en otros casos, las variantes realizadas en periódicos ayudan a enmendar errores. Para esta investigación, la revisión de estas versiones ha permitido resolver algunas dudas específicamente de puntuación o de acentuación. Por ejemplo, en *EP* aparecía «Cambiamos de lugar aún después de muertos», aunque era evidente que Eleodoro quiso decir «aun». Este desliz persistió en 1955 y solo fue corregido en 1964, versión en la que efectivamente figura «aun», que retoma *MB*.

Finalmente, la intención de confrontar *EP* y *MB* obedece a que ambas representan la culminación de dos procesos materializados en libros. En el primer caso, la escritura propiamente dicha, que va de 1947 o 1948 hasta 1953. Y en el segundo caso, la posterior corrección que va desde 1953 hasta 1975. Así, tras la comparación entre ambas versiones finales, creemos que *EP* supera estéticamente a la edición *MB*, puesto que en aquella la prosa poética de Vargas Vicuña se basa en la oralidad, la sugerencia y la estructura gráfica del relato. En cambio, en la edición de *MB* desaparecen las voces quechuas, disminuye la oralidad y el carácter afectivo que trae consigo, se producen inexplicables y perjudiciales transformaciones en los nombres y apellidos de los personajes, las añadiduras las más de las veces se tornan redundantes, se abandonan las sugerencias, las metáforas se diluyen y la estructura gráfica presenta una incoherencia con el texto original. Por estos motivos,



recobramos la primera propuesta estética del autor y la presentamos corregida y libre de erratas, con el fin de que en adelante la versión de *EP* pueda servir como base para futuras investigaciones.





# NAHUÍN





## Velorio





Amanecido el jueves, se quedó parada mirando el  
cementerio. jueves se  
cementerio. Después

Después<sup>a</sup> 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. Miércoles de Ceniza precisamente,  
Vega, por

Mamá había ordenado:

—Nos quedaremos en casa. Más bien haremos si nos  
levantamos temprano y ayudamos a cocinar para los  
asistentes que deben de ser muchos. deben ser

Consho dijo, cubriéndose los ojos:

—¿A qué iremos?

Yo solamente escucho: «¿Por qué no iremos?» no dije,  
pensando siempre en el Ishico. Hijas de beata, somos como  
nos mandan. Consuelo dijo  
escucho . «¿Por  
Isidro

No fuimos al velorio.

Despertamos cuando mamá, entre sueños, quiso  
llamarnos. sueños, nos llamó:

—¿Qué te pasa, mamá?<sup>b</sup> ¿Qué tienes mamá?

<sup>a</sup> EP: —Después

<sup>b</sup> EP: —¿Qué te pasa mamá?



Ella muy serena dijo:

—¡Levántense! Vamos al velorio. Don Leoncio quiere que vayamos.

A las viejitas no hay que contradecirlas. Por eso calladitas nos levantamos. Preparamos la ayuda y fuimos.

Ella, muy serena, ordenó:

—Levántense.

En el camino se presentó una mariposa.

—Mamá —le dije—, esa mariposa estuvo en la cocina.

La había visto mientras preparaba el café. Dicen que las mariposas son el alma de la gente. Consho debía saberlo. ¿No se apresuraba?

—Mamá, ¡la mariposa!

No me contestó. Comenzó a regañar a los jóvenes:

—¿Acaso los muertos no merecen respeto? Tú, Raimundo Flores, eres el causante. Haciendo reír<sup>o</sup> a la gente, te olvidas hasta de Dios.

Raimundo calló. Mamá sabía imponer silencio.

—Rezaremos por su alma.

Consho se persignaba mucho, miraba mucho su rosario.

—Mamá, esa

preparábamos

Consuelo

—¡Mamá, la mariposa!

Raymundo [...] causante. Provocando la risa de la gente te olvidas

Raymundo

—¡Rezaremos por su alma!

Consuelo [...] mucho. Miraba

Mientras servían el café, mamá contaba a doña Fabiana:

---

<sup>o</sup> EP: reír



—Acababa de invocar por el difunto, cuando se apagó la vela y vi entrar a don Leoncio. Antes de pensar si sería cristiano, se acercó a las chicas que dormían...

Yo me acordé que cuando mamá llamaba tenía cubierta la cabeza.

—Les arregló la frazada y en seguida vino a mí:

—¡Virginia! ¡Virginia!

—Antes de despertar del todo, oí:

—Anda a poner orden. Están riéndose más de la cuenta. Se han olvidado de mi cuerpo.

Doña Fabiana contestó:

—Así es, doña Viki<sup>a</sup>. Antes de que usted<sup>b</sup> llegara, ¡hasta querían bailar el carnaval!

En otro lado escuché:

—Cuando el Ifaco empezó a contar los hijos que había dejado don Leoncio...

—Sin tener en cuenta lo que le hizo, junto con el señor cura, a doña Sebastiana, la cocinera.

—Entonces, don Leoncio, como que había oído, medio que quiso incorporarse.

—¡Si está muerto!

—Digo lo que vi. Ustedes estaban riendo. Le salió agua por la nariz, por la boca, entreabrió los ojos, los hombros se levantaron. Ahí mismo una mariposa apagó la vela. Casi se quemó...

—Chisporroteó como diciendo algo.

y lo vi entrar. Antes

dormían (cuando mamá llamaba yo tenía cubierta la cabeza), les arregló la frazada y vino hacia mí, llamándome. Antes de despertar del todo oí: «Anda a poner orden. Están riendo. Se han olvidado de mi cuerpo».

llegara hasta querían bailar al carnaval.

Sebastiana la

—Entonces don Leoncio, como si hubiera oído,

boca;

quemó.

<sup>a</sup> EP: —Así es Doña Viki [errores corregidos por MB].

<sup>b</sup> EP: Ud.



Ya no oí más. Sentí de pronto las miradas del Ishico. Sus ojos me resbalaban por la cara. Para disimular:

—Consho —dije—, Consho, rezaremos de nuevo.

Consho, a la puerta, miraba hacia los cerros. Había salido el sol. Allí estaba mi hermana: sola, humilde, fea. La pobre a quien nadie había deseado ni borracho.

Me acerqué para consolarla. Entonces vi otra vez a la mariposa. Como brotando de su cabeza, se perdía entre la luz brillante del amanecer.

Se volvió loca antes del «lavado de ropa». Después de haberle gritado al muerto en el cementerio:

—¿Cómo me has dejado? ¿Qué cosa me has hecho?  
¿Por qué, pues, te has ido?

Y ahora las gentes le miran a la cara y critican. Ya mamá no puede imponer silencio. No puede contener su propio ultraje.

—¡Viejo pícaro!

—¡Y todavía a la hija de la beata!

—Hacerle eso a la vieja, que no las dejaba solas ni en la iglesia.

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 Ishico. Y a veces también digo:

—Consho, ¿tu hijo con qué alma nacerá?

Cuando vuelan extraviadas en la tarde mariposas negras, amarillas, rojas...

pronto la presencia del Isidro

disimular: «Consho», dije. «Consho, rezaremos de nuevo».

estaba ella, mi hermana, sola ni de borracho.

¿Cómo me has dejado. Qué cosa me has hecho. Por qué pues te has ido?

propia vergüenza.

vieja que

Isidro [...] digo, pienso: «Consho ¿tu hijo con qué alma nacerá?»  
Cuando



## En tiempo de los malignos<sup>a</sup>



---

<sup>a</sup> Fue publicado en el *Suplemento Dominical de El Comercio*, el 29 noviembre de 1953, p. 1, 6. En *MB*, el título es modificado: «En tiempo de los milagros».



Según el tiempo transcurre, existen espíritus malignos. Digo porque ahora ya no se ven. Ni siquiera los viejos, que están<sup>a</sup> rozándose con la muerte a cada rato, pueden verlos.

Antes, cuando estábamos aún en la escuela, todos teníamos esas visiones. Quién no hablaba de ellos como de la historia o del cálculo. Y eran tan naturales y evidentes para nosotros como los cuentos de ladrones de don Juandico.

De aquella vez me quedó una experiencia. Estaba regando el maíz. Había suficiente agua como para toda la noche; por eso no me preocupé de ir con la «punta». Había dejado las huellas bien precisas para que el agua sola hiciera su trabajo. Es que también era un poco flojo: ¡muchacho como era!

Me fui a la casa que da al camino, cuando en eso, Crisanto Romero, recién llegado de la «carrera», alcanzó a pasar. Iba con su lámpara de carburo en la tarde ya de luciérnagas.

Me gritó, como era su costumbre, sin detenerse:

—¿Qué<sup>b</sup> tal riego, Allico?

—Bien —le contesté<sup>c</sup>—. Después de tiempo, todavía, tengo agua como para llenar una zanja.

—Está bueno eso, aunque parece que va caer helada —más me gritaba, menos le oía—.<sup>d</sup> No hay nube y está levantando luna llena.

Ya estaría por Arraypata, cuando le devolví:

<sup>a</sup> EP: estan

<sup>b</sup> EP: —Qué

<sup>c</sup> EP: conteste

<sup>d</sup> EP: —Más me gritaba, menos le oía— No



—¡Sí,<sup>a</sup> el viento también está mordiendo como hielo!...

De pronto oí mugido de toro. No me di cuenta si estaba dormido o despierto. Era mugido penetrante, como dirigido hacia mí.<sup>b</sup> Traté<sup>c</sup> de recordar. No era de toro conocido. Entonces, ¡el temor!<sup>d</sup> «Los que de más cerca pueden ser —dije—, ya estarán en su corral». Porque antes de la oración, el tío Juanito los llevaba de regreso.

«Oh, para qué hacer caso». Pero comenzó a caer piedra sobre el tejado. «¿Quién tira —grité—, quién tira?» Pero no pude oír mi voz. Todo estaba en silencio como corazón de muerto. De ese silencio salió una cara. Abierta una risa candélosa que venía, que venía, y no acababa de llegar. Me miraba. Parecían mis ojos al revés, buscándome dentro. Cerraba los ojos y allí estaba. Abría los ojos, y ahí estaba atravesándome.

Era un diablo, con sus cachos y su rabo. Sus pupilas como carbón de piedra quemando. Y me miraban. Esos ojos de aterrar. Esos ojos, ojos sobre mi cara. Cómo sería que comencé a rezar. Pero no salía la palabra. «Estoy despierto», dije. Mi sangre, tumulto helado por todo el cuerpo. Hasta que por fin hice reventar: «¡Jesús!» Y lo que agarraba era mi pecho: ¡Crag, crag! Mi corazón, que golpeaba como galga, y mi frente chorreando frío.

—Sí [...] hielo.

Entré a recostarme y apenas me tapé oí mugido de toro. Era mugido penetrante dirigido hacia mí. § Traté de

conocido. § Entonces, temeroso, no me daba cuenta de si dormía o no. § «Los que de más cerca pueden ser» dije recordando la hora, «ya estarán en su corral», porque antes de la oración el

«Oh, por qué asustarse».

tejado. § «Quién tira», grité. «¿Quién tira». § No pude oír mi voz. Todo estaba silencio

Abierta,

llegar. § Me

revés buscándome [...] ojos, y

ahí estaba. ¡Atravesándome! Era un diablo con sus orejas y sus cuernos puntiagudos. Sus pupilas de carbón de piedra quemando. § Me miraban esos ojos de aterrar.

empecé a rezar, pero no salía la palabra. § «¿Estoy despierto?», pensé. Mi

cuerpo. § «Jesús», decía «Jesús», gritaba forcejeando conmigo mismo, con mis labios imposibles. Mis brazos, mi cabeza, los movía, pero no se movían. § Por fin reventó la palabra. Sentí mis manos, y lo que agarraba era mi pecho. Mi corazón a golpes como

<sup>a</sup> EP: —Sí,

<sup>b</sup> El signo § significa punto y aparte. Se utilizará en toda la edición.

<sup>c</sup> EP: Trate

<sup>d</sup> EP: Entonces, el temor!



Luego atiné, no sé <sup>a</sup> cómo, a encender el mechero, y me quedé dando vueltas como el trompo en medio del cuarto.	atiné no sé cómo a encender el mechero y
El mechero daba duda. Su luz, de candela negra parecía. Toqué mi cara: dura como la del upa Pancho. Zonzo <sup>b</sup> estaba.	luz de Palpé mi cara: dura, como la del Opa
Con el gallo desaparecen los malignos. Cuando ya no podía más, cantó y me sentí bien. Advertí como luz que entraba al cuerpo. Estaba amaneciendo. Luego salí al patio <sup>c</sup> . El frío no me dejaba accionar, pero ya tenía poder. Hice fogata con caplos y hojas de eucalipto. <sup>d</sup> Entonces el fuego alumbró mi risa que fue con ganas. «Susto nomás», dije, y me acomodé para abrigarme.	más cantó [...] Advertí luz cuerpo. Amanecía. Salí al patio. El frío del aire no me dejaba accionar, pero ya las fuerzas me volvían. Prendí fogata con astillas y hojas de eucalipto y el fuego alumbró mi risa, que fue con ganas. § «Susto
Crisanto Romero volvía de la chacra. «¡Allico!», había gritado desde lejos como era su costumbre. Luego, siguió pasando frente a la casa nueva del tío Pedro, sorprendiéndose por la ceniza que había en el patio. «Habrá tenido miedo» —dijo—, y siguió en el regreso, con su lámpara de carburo debilitada por la aurora.	chacra § «¡Allicooo!...», costumbre. Al llegar frente a la casa del tío Pedro, se sorprendió por la ceniza caliente que había en el patio. § «Ese Allico. ¡Más miedoso!», se dijo, y continuó en el regreso con su lámpara de carburo debilitada
Por la tarde era un grupo de sombras que comentaban. Don Juanito Avellaneda hablaba:	tarde un [...] sombras comentaba.
—No regresé los toros, porque no había acabado de curar al castaño que estaba espinado. Lo vi desde el camino que lindan las dos chacras. Con el barro hasta las rodillas quería caminar. Hacía fuerzas, pero no	toros porque Castaño las chacras Se esforzaba, pero

<sup>a</sup> EP: no se

<sup>b</sup> EP: Sonzo

<sup>c</sup> EP: patío

<sup>d</sup> EP: eucalipto..



podía. En medio de la huerta, desesperado, con los brazos como de espantapájaro, gritando ayuda. Entonces, caliente: «Ya es hombre», dije<sup>a</sup>. «Que sepa para experiencia». Entonces caliente:

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

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

—Los choclos se desgranaban en lágrimas. Una sombra los apretaba, los ahogaba, los iba tendiendo, poniendo el suelo blanco como cal.

«¡Allicoooo!» Me gritaron desde las raíces. «Allicoooo», me gritaron. Entonces regresé del sueño. Un eco lastimoso pasaba en dirección a Arraypata.

«¡Allicoooo!» ¡No estaba dormido! Este grito fue la corazonada. Ustedes lo han visto. Fui corriendo... ¡Tú lo has visto, Julián!<sup>b</sup>... Me fijé... Pizarro, di tú... ¿No era una zanja el maizal?

---

<sup>a</sup> EP: «Ya es hombre, dije.

<sup>b</sup> EP: visto Julián!



## El traslado<sup>a</sup>



---

Publicado en *Texao. Revista peruana de Arequipa*, Año 1, N.º 2, julio 1949, p. 17. Fechado en Arequipa, 20 de setiembre de 1948. Una segunda versión, con algunas modificaciones (entre ellas el título: «El traslado»), apareció en *La Prensa*, el 19 de abril de 1953, p. 6.



I

Cambiamos de lugar aun después de muertos.<sup>a</sup> Que no podemos quedarnos aunque protestemos. El celador había ordenado y tenía que cumplirse. Por eso al panteón fuimos para cambiar de nicho a la tía María. Sus hijas, mi mamá y los que la conocieron. Para mí era la primera vez que vería su ataúd.

cumplirse, por eso, al

Se llevó agua bendita de la misa que se dijo a su nombre. En la tarde, con sol y viento, por el camino se levantaba el recuerdo como el polvo.

tarde con

Nadie iba sino bordeando, arrancando ramas, yerbas y una que otra flor que se ocultaba. Yo quería una tuna; la cogí para llevarla.

tuna,

Anduvimos en silencio, que para llegar a la muerte basta. Abrió la puerta don Hermógenes. Llave grande y pesada para puerta grande de eucalipto. Y era para conmoverse, mirar encima en el dintel, hombre y mujer agobiados cómo lloraban.

eucalipto. Era para conmoverse ver encima en el dintel hombre y mujer agobiados cómo lloraban. Cómo recordaban la muerte de su hija.

Llegados, todos se persignaron. Algunos intentaron llenar de palabras el Padre Nuestro olvidado. Había para querer, pero ya no sé qué cosa. El nicho viejo, con los cascajos que se caían, fácil fue abrir. Y todos quisieron ver más. Adrián y Francisco se acomodieron y el cajón fue saliendo. Se le sacó como si le cubriera todavía toda la sombra de tantos años y telarañas. Tenía algunas partes huecas, podridas.

palabras al

pero yo

abrir. § Y todos

acomodieron. El cajón

—Le ha goteado agua— decían.

<sup>a</sup> EP: aún



—Es el tiempo también— agregó Esther cubriéndose la cabeza con el pañolón. Yo no quise pensar que por allí entrarían gusanos o se saldría ella por las noches.

tiempo —agregó Esther, cubriéndose

Ya en el suelo se le roció con agua bendita. Y rezar fue toda la ronda en su torno. Orábamos. La que sabía alzaba la voz; yo le repetía. Nos sentamos. «A qué apurarse»<sup>a</sup>. Y estábamos<sup>b</sup> que ni conversábamos. Humeando el cigarro nomás o hinchando con la coca los carrillos.<sup>c</sup>

fue todo el acontecer que nos unía. voz, [...] sentamos. A qué apurarse.

## II

El panteón está en declive. La parte de arriba es lo que se dedicó para los nichos nuevos. Y allí estaba el de la tía María, comprado con ahorros de tres cosechas.

nuevos. Allí

Subimos. Los cargadores subían a paso de procesión: dos para arriba, uno para atrás. No es que pesara,<sup>d</sup> ¿o pesaría? No podían apurarse. Yo quería que fueran rápido, pero como algo que debiera durar también. Tenía la conciencia en el pecho que me descontentaba.

De la llegada, a ponerla otra vez en el nicho, esto debió ser: que todos querían; que todos no querían. O que todos, como yo, qué lo que se quería o lo que no. Pero hubo llanto de dolor. Hubo palabras. Hubo gentes en la loma (aquello que se miraba desde la carretera) que se movían como cuando se entierra.

ponerla en su nicho,

debió de ser: Que todos querían, que todos no querían, o como yo, qué lo que se quería y lo que no.

de doler. Hubo gentes

se veía desde

<sup>a</sup> EP: «A que apurarse».

<sup>b</sup> EP: estábamos

<sup>c</sup> EP: carrillos

<sup>d</sup> EP: pesara ¿o



Ajenos, los chicos correteaban por abajo. Mientras, se abrió el cajón. Miramos. De silencio, de un grupo de pechos ahogados, de nuestras cabezas<sup>a</sup>, que le cubrieron el cielo; de aprisionada por nuestra ternura, estaba allí. La tía María estaba allí. Estaba su esqueleto, su ropa de la tía María, sus zapatos de hule, intactitos; sus cabellos frescos. Sus huesos, su humedad, sus límites, su podredumbre reseca. Su tierra, su silencio, su alma. ¿Su alma? ¿Estaba el alma de la tía María? Lo que dijimos no cuenta. Todo de ella. ¿Pero esperaríamos que hablara? Y nos buscábamos en los ojos casi culpables: ¿dónde la tía María?

De su ataúd a mis ojos.<sup>b</sup> De mis ojos a otros ojos. Nos enredábamos pupila y corazón de buscarla. Estaba allí. Pero ¿dónde? Preguntábamos a fuerza de llanto, de soledad; a fuerza de querer estallar casi. Unos entregados al silencio. ¿Yo?

Con sombra que cerraba, con agua bendita, con llanto, con nuestro cariño, la cubrimos nuevamente. Sentíamos la tarde como un gran ataúd en donde llorábamos.

¡Miramos! § De silencio; ahogados; de nuestras cabezas que allí. § La

esqueleto. Su ropa de la tía María. Sus zapatos de hule intactitos. Sus cabellos frescos. Sus huesos. Su humedad. Sus límites. Su pobre carne reseca. Su tierra. Su silencio. Su alma. § ¿Su

¿Dónde otros ojos. De ojos a ojos. Nos

soledad. A [...] Unos,

bendita, con flores, con nuestro gran sepulcro en donde penábamos.

### III

Esther contó, ya en la merienda:

—Cuando me fui detrás del nicho, no sé lo que pasó.

Sentí frío; después, me jalaron del traje. Asustada bajé corriendo, pero ya no tuve pena. Todo se había clareado.

Don Pancho que comía desganado, dijo:

—¡Allí estuvo ella!

contó en

no sé qué pasó.

¡Sentí un frío! Después, que me jalaron del traje. Asustada,

Pancho, que [...] dijo: § —Allí estuvo ella. ¿Y no

<sup>a</sup> EP: nuestra cabezas

<sup>b</sup> EP: ojos..



Nosotros estábamos huérfanos y el silencio como un hueco, mientras, lejanamente, alguien terminaba:<sup>a</sup>

—Allí estuvo ella. ¿Y no haberla visto?

Luego, cerró sombra que nos separó del pueblo.

Luego, como apagarse el lamparín, cerró



---

<sup>a</sup> En *MB*, las dos frases precedentes han sido suprimidas.



## Ese don Aguilar<sup>a</sup>



---

EP: «Ese “Don Aguilar”».



Suelo de lluvia, de barro, de transitar imposible, estaba la tarde esa vez. A la puerta, don Aguilar, como eternidad, dejándose gotear en la mano, miraba.

Nosotros durábamos de contento. ¡Esa lluvia menuda, interminable, con gente calmosa caminando lentamente, cómo olvidarla después —decía yo—, juntando recuerdos que se iban con las luces!

«¡Alma de don Aguilar!» cavilaba, mirando el arco iris que se iba de subida, de bajada. Y su presencia era como imagen de memoria para mí. Era en verdad recuerdo, en tarde así, el pobre don Aguilar, flaco, canceroso como estaba, tristemente viviendo, tristemente como amontonándose en sus huesos.

Sí, claro —decían los vecinos—, se venga de su enfermedad embalsamando pájaros.

Porque de su manía no más se ocupaban.

Contaban:

—¡Se está acabando el pobre!

—Pero parece que 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 verá simplemente bien.

—Sí. Hasta más allá de su muerte que está oculta entre su sombra.

puerta don Aguilar como

«¡Esa lluvia

interminable con

lentamente», cómo olvidarla después decía yo, juntando [...] luces.

Aguilar!»,

bajada. § Su presencia

recuerdo en tarde así el

tristemente,

—Sí, [...] vecinos—. Se

pájaros. Porque

nomás

—Parece que se siente

mucho cuando

modo. § —O los tendrá como los únicos que no lo abandonan. §

—Sí. Más allá de su muerte oculta



Pero<sup>a</sup> estoy contando. ¡Qué estamos felices, en constancia del tiempo igual, sin extraños a quienes desear, palomillosos, las buenas tardes!

felices en  
a quienes palomillosos desear las

De repente, ver caer un chihuanco y acordarnos de don Aguilar, alcanzándonos un real, se hizo fiesta de carreras hasta tenerlo en nuestras manos.

caer una paloma torcaza y  
Aguilar alcanzándonos

—¡Pájaro! —gritábamos—. ¡Pájaro!

Y salto y vuelo nosotros. Salto y vuelo de ya no poder el pobre chihuanco, casi como sabiendo quería escapar. Y qué barro ni qué lluvia: la cosa era el pájaro. Así de perseguirlo. Hasta que, como llovidos de sudor para afuera, latidos en apuro doliéndonos el pecho, con los ojos chispeando de alegría, lo tuvimos.

poder, la pobre paloma casi como sabiendo, lluvia. La [...] pájaro. § Así que como

—¿Quién lo agarró? —preguntábamos—. ¿Quién lo agarró?

alegría lo agarramos. § En camino a la botica ¿quién lo llevaba? Mas todos lo teníamos de algún modo, porque sucedía que unos muchachos se cogían de la mano o unas manos asían un saco, un pantalón. Los ojos sobre la paloma. El perro de Santiago corriendo delante sin quitarle la vista. De lejos se hubiera sorprendido a un grupo entusiasmado dando la vuelta alrededor de una alegría. § —¿Don

—¿Don Aguilar?

Miramos. Por encima y hasta a través de él, vimos pájaros inmóviles en todo el cuarto.

cuarto. Toda condición de aves a punto de volar o de haber llegado. traemos para que lo cure.

—Le traemos un chihui.

—¿Dónde lo cogieron? Está herido.

¿Está herido?

—¿No ha oído? O se hace el zonzo —dijo Decar.

—No ha oído o se hace el zonzo —dijo Decar. § —¿Y el real? —preguntó Pablo, el más grande. § Don Aguilar lo tomó

—Lo traemos para que lo cure —agregó Gushta.

Pablo dijo:

—¿Y el real?

Orchan se hizo oír<sup>b</sup> con un codazo:

<sup>a</sup> EP: —Pero

<sup>b</sup> EP: oír



—¡Déjalo, hombre!<sup>a</sup>

Don Aguilar lo cogió entre las manos. Lo miró. Yo vi que lo miró como a muerto. Dijo:

—No sirve. Está herido.

¿Acaso no lo sabíamos? No contestamos. Él<sup>b</sup> cariñaba al pajarillo. Y hablando como para sí mismo, repetía:

—No sirve. Ya no podrá volar igual.

Pablo se enfurecía de veras.<sup>c</sup>

—¡Está herido! ¡Está herido! —casi se quejaba como si hubiera sido el que sufría. Y volviéndose a nosotros que nada le negábamos:

—Dénmelo —decía—. Dénmelo.

Todos coincidimos en ojos preguntones.

lo tomó entre [...] miró. § —Sufre — dijo—. Está herido. § Yo pensaba, si es que pensaba: «Una vez que te han lastimado no es lo mismo. El volar como el andar cambian. Es como tocarle el alma». § El [sic] acariñaba

hablando para sí mismo, hablaba mi pensamiento: § —Ya no podrá

veras. Por eso alzaba la voz: § —¡Los veinte! ¡Los veinte que ya nos vamos! § En ese momento advertí: Un animalito quieto con la cabeza quieta, las alas sueltas. Miré hacia otro lado para escapar de esa visión. Pablo estaba lejos y una sarta de chicos le seguían. Yo pensaba: «¿Qué hicimos para que así tanto susto nos dé?» § Después, no sé cómo mi corazón

### III

Sin contestar entró. Le brillaban los ojos como de gato en la cocina. Cuando me di cuenta, ya el animalito estaba ahogándose entre sus manos, y ya Rogelio estaba lejos llamando al melcochero. Yo ni siquiera atiné a seguirlos, pensando:

—¿Qué hicimos para que así, tanto susto nos dé?

<sup>a</sup> Las dos frases precedentes no figuran en *MB*. *EP*: ¡Déjalo hombre!

<sup>b</sup> *EP*: El

<sup>c</sup> Lo que viene a continuación hasta «ojos preguntones.» no está en *MB*. De igual forma, de III solo conserva la última línea de manera parcial. Asimismo elimina la primera frase de IV.



#### IV

No diré que me hallaba triste. Ni sé cómo mi corazón se repetía. Cuando volví después de un rato, allí estaba: frío, sin moverse, mirando ya no sé qué cosas el chihuanquito.

Don Aguilar también miraba. Como sentado al frente de donde estaba, parecían sus ojos para todo su pensamiento. Fumaba. El cigarrillo parecía más vivo. Llevaba la mano hacia la boca. Y sudaba tristeza el hombre. Era triste el sudor cayéndose de la frente.

No le hablé. ¿Qué más podría haber sabido? Y me fui. Todo se me volvía el corazón como un sollozo. Y esto que digo ahora, sin decirlo, me conmovía.

Allí, el pájaro, sin moverse, estaba bien para don Aguilar.

Allí, el pájaro, queriéndolo yo de vuelo, era mejor para mí.

Si estabas allí,<sup>a</sup> chihuano, ¿qué vida? ¿Qué destino? Para tus alas quietas, tus ojos rígidos.

Cómo nos hacía pensar ese Don Aguilar con sus cosas.

repetía. Lo cierto es que, en qué rato, mi cuerpo empezó a moverse. Mis pies se atrevieron a entrar a la otra habitación. Mis manos buscaban un apoyo, y mis ojos seguros de lo que hallarían se posaron: § Allí estaba fijo, sin moverse, erguido, mirando yo no sé qué cosa, el pobre pájaro. Una palidez le daba en el pecho: la luz del lamparín ya encendido. § «Es de noche», me di cuenta. Allí estaba también don Aguilar, dentro de la noche, en medio de la media luz. Como sentado [...] estaba, tenían sus ojos todo su pensamiento. § Fumaba. [...] boca y sudaba

sabido? Todo

corazón un

conmovía:

Allí el

Allí el

allí torcaza. ¿Qué vida, qué destino, para tus alas quietas, tus ojos rígidos?

¡Cómo [...] cosas!

<sup>a</sup> EP: allí chihuano



## La mula Mañuca<sup>a</sup>



---

<sup>a</sup> En *MB* el título es «La mañuca Suárez».



El día en que el temblor derribó el campanario de la iglesia y el pueblo quedó como amontonado sobre el suelo, se hizo fecha de referencia. Se olvidó la muerte de don Hilario Taza, el más querido, y para consolar no hubo corazón, sino para la propia tragedia.

Por eso a doña Mañuca, su viuda, tan avanzada como está, apenas se le hace caso:

—¿Y para qué? —dicen, envidiosos, los vecinos—. Con tres casas, varias chacras y tanta plata que tendrá guardada.

Y mientras el pueblo, tambaleante<sup>a</sup>, despacio se levanta, se aprende a murmurar a sus espaldas.

Doña Chabela había contado que doña Mañuca estaba con hemorragia. Desde esa vez se abultó el chisme cuando, no sé si en broma, el loco Abilio había dicho:

—Será que ha abortado del cura Bonque.

Santiguándose doña Chabela había contestado, maliciosamente, como asintiendo:

—¡Yo no he dicho eso!

—Yo no he dicho eso.

---

<sup>a</sup> EP: tabaleante



Después, los corazones turbios vieron lo que los ojos no vieron de tanto espiar a doña Mañuca.

—Cierto es que ella va donde el señor cura.

—Ahora más que de costumbre.

—¡Pero quién te dice que no será, precisamente, porque está enferma!

Luego se contaban:

—La he visto ir de madrugada al convento.

—Yo la he visto salir.

Y los más, por darse fama de enterados, casi querían contar «que la habían visto»... Pero no querían ir más lejos, porque «Dios<sup>a</sup> tal vez los castigaría».

De chisme a chisme, como no es extraña novedad, algunos todavía se preguntan:

—¿Será cierto?

—¿Mentira será?

—Si es cierto, peor —sentenció una tarde don Juándico—, se volverá mula.

Y les contó la leyenda:

—En un pueblo, una vez, se vivía un fraile con su cocinera. Por este mal vivir, Dios la castigó: se volvió mula. En luna llena, por las noches, galopaba hasta cansarse, con un relincho desbocado, desesperada, como contando y pidiendo perdón por sus mañas. Al amanecer, otra vez se volvía cristiana, natural como nosotros, y andaba por las calles como si nada.

La gente comenzó a decir:

—Se volverá mula doña Mañuca.

Después los [...] no vieron. «Cierto. Ella va donde el señor Cura.» § «Ahora más que de costumbre.» § “Quién te dice que no será precisamente porque está enferma.» § Reían. Se ponían serios y luego hablaban con más ganas. § — La he visto

Los más, [...] enterados, querían contar «que la habían visto...». Pero no se atrevían a ir más lejos porque Dios tal vez los castigaría.

a chisme si no es

Juandico—. ¡Se volverá mula! Y les

castigó: Se volvía

la calle

—¡Se volverá mula doña Mañuca!

<sup>a</sup> EP: Dios,



## II

Una noche, en el velorio de doña María Avellaneda, el loco salió con el cuento:

—¡He visto una hermosa mula!

Para qué lo dijo. Todos concluyeron guardándose su recelo:

—¡Será doña Mañuca!

Y en días sucesivos no faltaron bocas que, para no atorarse con la nueva, soltaban:

—El loco ha visto a la mula Mañuca.

De allí, las gentes con la mula Mañuca por aquí, la mula Mañuca por allá. Muchos al señalar el sendero «por donde había cruzado» ya no pensaban jamás que fuera mentira.

De tanto hablar, miedo. De tanto miedo, la evidencia de la sospecha.

Avellaneda, loco Abilio salió con el cuento: § Bajaba yo de Muruhuay. Al encontrarse conmigo, de una media vuelta escapó por Jatun Cequia. No me dirán que es de Máximo Córdoba, porque la que tenía como ustedes saben, la vendió en Palca al yerno de Alvina Cuevas. § Para qué lo dijo. Los hablantes concluyeron, ocultando su recelo: «Sería doña Mañuca». § En días [...] que para

—Loco Abilio ha visto a la «mula». § Inventaban la imagen, intervenían en el asunto, agregaban palabras, y el cuento se contaba. § —Dice. La mula Mañuca...Dice. § De allí la gente, con [...] Muchos, al cruzado», ya no podían pensar lo contrario. § Así crecía el sentimiento: De tanto hablar,

## III

Y doña Mañuca, de repente trabajadora como nunca, casi negada por los vecinos, seguía laborando las chacras.

—Aquí no ha pasado nada —decía—. El Hilario no se ha ido. ¿Acaso no veo cómo verdea el papal?

Y se alegraba optimista. El desgano y la tristeza del principio se le pasó. Ya nunca más estaría desanimada.

laborando las tierras.

ha sucedido nada —decía—. ¿Acaso

Se alegraba optimista. Olvidó la tristeza y el desgano del comienzo. Ya nunca



Ya nunca más, tampoco, dejaría por las tardes de estar hilando a la puerta de la casa.

Por eso, la gente más todavía machacaba a sus espaldas:

—Claro, si el señor cura lo administra, cómo no.

Será porque en el pueblo la gente está en la miseria. Y no le echamos la culpa al cielo por no llover, ni a los ríos que han enflaquecido como por conjuro.

—Es maldición —repiten pensando en doña Mañuca.

—Bien dicho —agrega el loco. Y su voz: —El valle está maldito. No hay caso. Pesa como tronco húmedo para los andantes que, en estos aires, van y vuelven para animarse.

Agria memoranza es este tiempo en que se mira la tierra y entristece uno o maldice<sup>a</sup>.

#### IV

Así, el chisme crece como nube de agosto que pasa y repasa pero nunca se declara. Aun cuando la visitan y reciben a manos llenas, dejan de pensar mal un solo instante. A la despedida, cuando ni ha salido su sombra del zaguán, ya está con:

—¡La mula Mañuca!

Hablan por miedo, cólera<sup>b</sup> o envidia, pocas veces por pena. No son sinceros, como si estuvieran convenidos, para decirlo y aclarar.

más tampoco volvería hacia ese ayer de ayer: Al llorante recuerdo de don Hilario. § «Dejen a los muertos que se entierren entre ellos», sabía decir don Juandico. Y esas palabras que cuando quería comprenderlas se perdían, ahora la consolaban, la animaban, mientras hilaba por las tardes a la puerta de su casa. § Por esto la gente machacaba todavía más a sus espaldas. § —¡Claro! Si el señor Cura la aconseja, cómo no. § Será porque en el pueblo vivimos en la pobreza. Y no le culpamos al cielo

—Es castigo

Mañuca. § —Siempre ha sido así —arriesga alguien poco tímido—, lo que sucede a veces que mejoramos cuando hay agua. § —¡Que calle ese hombre! ¡El valle está condenado! —interrumpe un convencido. Y su voz pesa como tronco húmedo para los andantes que en estos aires van y vuelven rápido para animarse. § Crece el murmurar

Crece el murmurar como nube de agosto. Pasa y repasa, pero nunca se declara. Sólo a veces una cólera súbita revienta en alguna esquina. § No la visitan ya. Ya ni sombra de la gente a su zaguán asoma, donde antes con incansables manos recibían. § Hablan cólera

Hablan cólera o envidia por miedo, pocas veces simpatía por pena. § No son sinceros como si estuvieran convenidos. [...]

<sup>a</sup> En MB la frase precedente ha sido desplazada a la página siguiente.

<sup>b</sup> EP: colera



—¿Y el señor cura?... ¡Feliz!

convenidos. ¿Y el señor Cura? ¡Feliz!  
Con asustar: «Cuidado

Con decir: «Cuidado con el demonio que siempre  
está tentando».

Hacen reventar sus rencores:

Revientan sus

—¡Claro! Eso es refrescar la memoria como  
siempre.

siempre. § —Maliciará

—¡Por doña Mañuca!

—Maliciará que lo sabemos; por eso quiere ocultar.

sabemos. § —Sí —dice loco Abilio—.  
¡Nos amenaza!

—Sí —dice el loco Abilio—, nos amenaza.

Y de pensar, de más a más, de qué otra cosa se  
convencerían. ¿Qué no fuera?

¿Qué no fuera? § Agria memoranza  
es este tiempo en que se mira la tierra,  
entristece uno o maldice. § A los

V

A los que nacen ni siquiera se los ve, porque de  
repente nos damos cuenta que han sido hombres cuando  
los estamos enterrando. Esa noche estuvimos otra vez  
en velorio, pues para eso nos juntamos más que para la  
cosecha. Nos da como apuro de enterrar rápido a la  
muerte. Esa noche, como repito, estábamos velando a  
don Agustín Amaro. Serían las doce y la luna en alto  
estaba, hermosa. Cuando el loco medio en broma, como  
él sabe, nos hizo notar:

se les ve porque

da un apuro de sepultar rápido

noche, repito,

luna alto

medio en serio como él sabe comentó:

—A esta hora doña Mañuca ya debe de estar mula.

mula. § Su palabra se hizo eco,  
después burla, luego respeto,  
inquietud. A alguno se le ocurrió  
preguntar. Alguien llamaría. §  
—¡Doña Mañuca! —en la

Y el eco fue burla, luego respeto, después ansiedad,  
búsqueda.<sup>a</sup>

—¡Doña Mañuca! ¡Doña Mañuca! —en la cocina,  
nada—. ¡Doña Mañuca! —en el patio, nada—. ¡Doña  
Mañuca! —de cara a cara, nada.

<sup>a</sup> Esta frase ha sido separada de la precedente dado que no forma parte del diálogo.



Eso fue advertir la verdad como las piernas que ya querían ir a alguna parte. Se oyó un relincho de pronto como de mula arisca. A la puerta del corral, el hijo de don Shanti estaba llorando asustado.

—Doña Mañuca ha entrado —dijo, buscando consuelo.

El loco repitió su canto:

—¿No digo? ¡La mula! ¿Qué hacemos parados? ¿Qué esperan?

Entonces los hombres, armándonos con lo que había a la mano, corrimos. El loco dice que vio (porque fue el primero en entrar) una mula que saltaba el muro que da al camino por el lado del sauce viejo.

Trepamos la pared casi sin darnos cuenta. Nos repartimos para acorralarla, pero la mula ya estaba lejos. Sería cierto porque oímos relinchar y galopar a toda fuga.

Luego de tanto buscar, con la luna que ya estaba bajando, al otro lado del río, en la chacra de don Ramón, la encontramos. Armados de palos y sogas como estábamos, sin atinar a lacearla siquiera, la golpeamos como a trigo en la era.

—¡La pobre que gritaba como gente!

Seguimos pegando hasta que se abrió campo y escapó como aire. Nosotros, volvimos limpios de temor, pero con una culpa que nos remordía.

—¡Haber hecho llorar al pobre animal!

nada. § Una verdad oculta iba creciendo, como las piernas ansiosas de ir hacia cualquier parte. § Se oyó un relincho de mula arisca. A la puerta del corral el hijo de Santiago García lloraba asustado.

—¡Doña Mañuca! —dijo señalando el corral.

esperan? § No esperamos más. Armádonos de palos o sogas o con cualquier cosa, corrimos. Loco dice

pero ya estaba lejos. § Luego de

chacra de Ramón Romero,

Seguimos pegando hasta que el aire de la amanecida le abrió campo y escapó a todo irse. § Nosotros volvimos



## VI

A la mañana siguiente se dijo:

—¿Doña Mañuca? ¡Ha muerto...!

Su cocinera contaba:

—Se ha rodado por las gradas desde los altos a donde había subido para buscar sebo para el mechero.

Nosotros no nos atrevimos a pensar. Tuvimos lástima. Tuvimos también culpa. Y no se supo por qué se sintió que estaba bien tener pena, pero no por ella.

Después, a lo largo de los días, supimos de boca de las gentes que viven por el camino a Nahuín<sup>a</sup>:

—En la madrugada del velorio de don Agustín Amaro, pasó un galope...

—Sería la mula que maltrataron.

se trataba de explicar:

—¡Doña Mañuca ha muerto! §

—¿Ha muerto doña Mañuca?

Su cocinera contestaba a los preguntones: § —Rodó desde los altos. Había subido a bajar sebo

pensar. Sentimos lástima. Sentimos también culpa. Y no se sabía por qué estaba bien condolerse pero no por ella.

supimos por boca de la gente que vive por el camino a Muruhay:

Amaro pasó un galope que conmovió la tierra. § —Por esa seña, a lo peor, sería la mula que maltrataron —dijo don Eulalio Anticona. § Nosotros no nos atrevimos a pensar. Sentimos lástima. Sentimos también culpa. § Y hoy

## VII

Y al cambiar de los años, cuando el temor no es sino cuento de abuelas, sabemos:

—Doña Mañuca no está a la puerta de su casa.

—Hilando ya no está.

—En esta tristeza en que los jóvenes deambulan con los brazos caídos.

—Y la tierra nuevamente seca, miserable...<sup>b</sup>

Y hoy, al cambiar de los años, cuando esas dudas, cóleras y temores no es sino una fábula de abuelas, sabemos:

—Hilando no

<sup>a</sup> EP: Nauhín

<sup>b</sup> Al parecer las rayas que figuran en las dos frases precedentes deberían ser suprimidas por tratarse de la voz del narrador. Cabe agregar que en MB se ha eliminado solo la raya de la última frase.



La pena entonces, como extrañándola, cuando es  
frío lo solitario de las calles y es el alma viento, viento recogiendo  
recogiendo sus huellas.





## Esa vez del huaico<sup>a</sup>



---

<sup>a</sup> EP: «Esa vez del Huico». Este relato es el que contiene menos variantes.



## I

Alrededor de don Teófilo Vega no queda sino Teófilo Navarro  
contagiador aire entristecido. Su casa, pura pampa  
quedó después del huaico —agua de mala entraña—  
que lo tumbó todo.

Los vecinos están medio que están no más. La nomás.  
mitad se les fue tratando de levantar pared con la mirada  
y la otra mitad para consolarlo:

—Con un poco de voluntad, podrá usted levantarse  
de nuevo.

## II

El caso fue así:

Todas las veces de susto le decían:

—Don Tofe, haga usted<sup>a</sup> construir muro de piedra a  
su casa, no sea que el huaico...

Pero él se reía con suficiencia, y para decir algo, algo por  
por contestar, repetía:

—Que venga el huaico, pues. Que me lleve. De huaico. Que  
resbaladera acabará la pena.

Lo decía por decir, porque en el pueblo, con penas decir porque  
y todo, siempre somos felices.

Después que levantó su casa, en que hubo apurado  
trajín para terminar, luego de la techa, en que hubo  
demorado canto de no acabar, con música y zapateo acabar con

<sup>a</sup> EP: Ud.



para afirmar el suelo, se hizo tranquilidad. Y como él lo dijo desafiador:

—Hasta que otro guapo se atreva, pared y techo contra viento y noche que revienten de impotencia.

Él<sup>a</sup> fabricaba y componía sombreros. A la puerta de su casa, aguja en mano, sombrero en horma, silbido y canto para rellenar hueco de tarde nostálgica, lo veíamos cumplir. Fabricaba

En el invierno paz, no en el verano. Medió que se quisquillaba don Tofe mirando con recelo el agua que crecía hasta engrosar el río. Decía: mirando temeroso el

—¡Esto es costumbre! ¿Habrá por qué temer?

Muchas veces la campana madrina de la iglesia<sup>b</sup>, en talantalanes de peligro, anunciaba desbordadera, y don Tofe, creído, corría que corría para ver. Allí estaba intactita la casa a la orilla del cauce. desbordera,

La noche en que sucedió no podía ser, aunque se hubiese roto el brazo el sacristán o hubiera podido más y rompiera las campanas avisando. Era cumpleaños de doña Adelaida Suárez. No se podía creer. Y más cuando la fiesta había sido con música y la agasajada era persona que estaba bien con Dios.

Don Tofe decía:

—Beber, beber, que la vida se ha de acabar.

Verlo era un gusto, alegre como estaba, a pesar de que la Grimalda, su mujer, con su tremenda barriga, sentada en un rincón, censuraba.

rincón censuraba.

---

<sup>a</sup> EP: El

<sup>b</sup> EP: Iglesia



### III

Primero fue un rumor creciente que llegó, junto con el grito de Julián Mayta que salía corriendo de la huerta:

—¡Está entrando agua!... ¡Está trayendo piedras...!

Muy pocos lo oyeron. En ese instante entró el agua hasta el patio.<sup>a</sup> No debía ser grave la cosa... El agua avanzaba rápidamente como buscando algo. Entonces sí que reaccionamos, aunque de primera intención no se tomó ninguna iniciativa. En la sala de la derecha, ebrios los músicos, sin darse cuenta, bromeaban todavía. Yo comencé a correr sin saber a dónde. Un golpe fuerte en la sala de la izquierda, que da al cauce, comprendiendo el peligro, nos puso con la cara seria. Y cuando ya, lampón y pico, los hombres se disponían, se inundaron las salas y los cuartos. La cocina con sus viejas era un grito de rezos. El agua furiosa sabía de memoria su trabajo, lo que hacía. En un santiamén todo estuvo inundado sobre la altura de los cimientos.

dónde. § Un izquierda que ya lampón y pico los

En el momento en que los animales salían al escape, las paredes empezaron a ceder. Las mujeres, doña Eulalia Espinoza principalmente, gritaban. Y los hombres lisureaban dándose coraje.

mujeres (doña [...] principalmente) gritaban, clamaban al cielo. Y los

No se podía. Era torrente de fuerza. Las paredes del corral, vencidas, se cayeron. Don Antonio Ebúsquez era el único de carácter que se dejaba oír<sup>b</sup>:

corral vencidas se

—¡Rompan la puerta falsa que da al cauce para desatorar!

<sup>a</sup> EP: patio: No

<sup>b</sup> EP: oír



Pero la lluvia lo atoraba a él porque era como río  
que bajaba. él, porque

En las tinieblas éramos gente oscurecida, loca,  
como la entraña de esa noche de rayos y de truenos. la tiniebla

Al foete de los relámpagos, apurado seguía bajando  
el aluvión. Desde el corral por el patio, al camino y  
luego al río, bajaba. De la puerta del zaguán quedaba  
solamente una hoja. Al relámpago, apurado  
corral, por el patio, al camino, y  
río bajaba. [...] quedaban astillas. §  
Vimos

Vimos a la Grimalda. Subida sobre un batán lloraba  
a más no poder. Pensaba en Dios con todos sus dolores.

IV

II

De agua, de noche, de viento, fue la tumbadera de  
la casa de don Tofe. Con gritos de parto también, pues  
la Grimalda, ayudada por Roque Barrera y subida sobre  
una mesita que a la vez la contenía contra la pared sobre  
el poyo, comenzó a descuartizarse.

Doña Toribia estuvo felizmente, atendiéndola como  
pudo. Roque, a duras penas, contenía la mesa y sostenía  
también a la Grimalda. Doña Toribia,<sup>a</sup> con las manos de  
agua terrosa, remangándose el brazo la asistía. Roque a duras penas contenía  
brazo, la

Grimalda se animaba, casi quebrándole el brazo al  
Roque con el esfuerzo: animaba casi

—¡Ayude usted! ¡Ayude usted, mamá Tulli! Tulli! —Sin

Sin embargo, fue como una lucha el nacimiento,  
mientras el agua amenazaba con derribarnos a todos. derribarnos.

<sup>a</sup> EP: Toribia. con



Luego, doña Toribia, serena como siempre, descorchetándose el monillo, cobijó a la criatura, que ya gritaba, entre sus lacios senos.

Luego doña criatura que gritaba, junto a sus

Otro grito fuerte fue como una protesta, pero con el llanto del niño nos renació el valor. A su mamá hubiera podido también reanimarla, pero ella había fallecido antes de oírlo<sup>a</sup>.

reanimarla; no, ella

Total, todo se apagó. Solamente cuando la pena arreciaba, mirando los cimientos lavados que quedaban, pasó la lluvia. El huaico bajó su correntada o habría bajado antes: oíamos un rumor entre violento y tranquilo.

En adelante se comenzó a buscar:

—¡Don Macshi!... ¡Mamá Brígida...! ¡Lázaro!

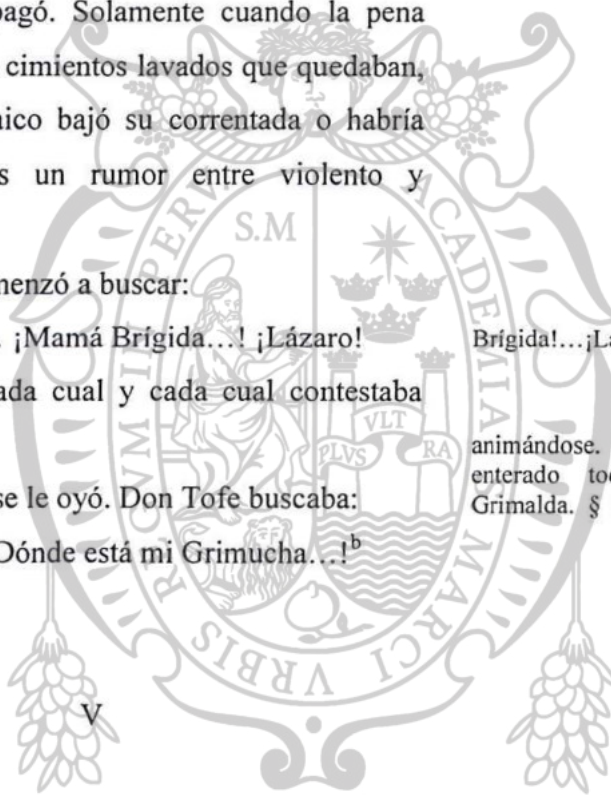
Brígida!...¡Lázaro!...

Oía su nombre cada cual y cada cual contestaba animándose.

animándose. Don Tofe, sin haberse enterado todavía, buscaba a su Grimalda. § Media puerta

A la Grimalda no se le oyó. Don Tofe buscaba:

—¡Grimucha...! ¡Dónde está mi Grimucha...!<sup>b</sup>



Media puerta del zaguán, inservible, había ido a parar a la chacra de enfrente. Las sillas y ventanas desparramadas. Dice Demetrio López que un cerdo había varado cerca de Vilcabamba.

Los muros y cimientos quedaron débiles. Algunos baúles amarrados al manzano, estaban astillados. Y allí

manzano estaban astillados. Allí

<sup>a</sup> EP: oírlo.

<sup>b</sup> La frase precedente no figura en MB.



quedaba también el batán de don Jacinto Navarro, centenaria piedra donde molieron los abuelos.

Lo demás y más fuerte se supo cuando don Tofe llegó hasta nosotros, con su mujer muerta en brazos. Detrás doña Toribia con el recién nacido.

Esas dos caras fueron para nosotros un golpe que nunca habíamos sentido. un ¡golpe! que

## VI

En el velorio en casa de don Nicolás Arosemena, no se rio por primera vez con los chistes de Roque. velorio, vez los

En el ángulo de la sala, don Teófilo se quejaba. Parecía que el aire de esa mala noche se le había secado en la cara. Eran como furia vencida las huellas de su rostro. Repetía: En un ángulo

—¡Quién lo hubiera dicho...! ¡Quién lo hubiera dicho!

En fin, la velada fue de razonar pesimista, con ese café consolador apenas. pesimista,

¡Cómo se recordó la muerte! ¡Cuántos nombres! Heladio Amaro, Fortunato Rojas, Pedro Tintush. ¡Pero nunca desgraciados! Eladio

—¡Ah, ya se fueron!

Se sintió la muerte a muerte. Adentro, hasta los tuétanos, como angustia; afuera, en los miembros ateridos, como temblor desconocido. tuétanos como

Ni coca ni aguardiente pudieron esa noche.



## VII

Desde entonces, don Tofe, allí está.

—Zurcidor de sombreros —dicen.

Mientras, verdeciendo, retoña el valle de los  
hombres que repiten:

—Está caído.

—¡Zurcidor de sombreros viejos!

—¡El mismo, viejo, atontado!

Pero nadie sabe lo de nadie. De repente un día...

entonces don Tofe, medio vivo, medio  
fantasma, allí está.

valle de la gente que habla por hablar:  
§ —¡Caído, con la cara en el suelo! §  
—¡Zurcidor de sombreros viejos! §  
Pero nadie

repente, un





## Chajra





Del Pancho solamente sabemos que vive en casa de don Mauricio Basurto. Pero sí estamos seguros de encontrarlo por el camino de la banda, rumbo a Chimpaco, encendiendo fogatas. Detrás de los animales, va como afirmándose al suelo, aunque sus pies conocen de hábito la ida y el regreso del trayecto.

Las criaturas mayores, que preguntan, lo miran temerosos: su cara seca y dura como corteza de eucalipto viejo, sus ojos lejanos para las cosas, sus brazos que se levantan para señalar el cielo.

—¿Va a llover?

Y él afirma con el puño en alto moviendo la cabeza, con los ojos fijos, siempre fijos, como si no necesitara mirar para saber.

Hay otras personas que saben más de él. Son las chicas de la escuela. Las del quinto año principalmente. Ellas que ya no saben escribirse cartas ni obsequiarse estampas en cada esfuerzo por decir su ternura.

Cierto, ellas se sientan juntas pero hay algo que las separa. Ese vacío entre cuerpos está ocupado por un recuerdo. A veces se miran a través de esa imagen que se prende o se apaga. Sonríen. Quisieran contarse. Dice Cata:

—Yo quiero, quiero, pero no sé a quién.

La Banda rumbo  
Chimpaco encendiendo  
animales va  
regreso del camino.

mayores que  
: Su  
viejo; [...] cosas;

alto,  
necesitara ver para

Ellas, que ya no se escriben cartas ni se obsequian estampas en cada esfuerzo por expresar su

juntas,

contarse. § —Yo

quién —dice Cata.



Bien lo sabe. Se regocija con su secreto. Entonces, Entonces el  
el recuerdo cambia. Adquiere el cuerpo del toro negro,  
del toro colorado.

—Mi perro es bonito —contesta Margarita. es hermoso

—Yo sí tengo cariño —agrega Lola, más decidida, Lola más decidida,  
mirando los árboles del patio.

Pero el recuerdo se borra por completo. Es que ni  
ellas quisieran saberlo. ¡Ah, secreto, cuántas caras  
tienes!

A medio año cuando el sol de invierno ha año,  
completado el hastío, las chicas están más inquietas en  
su banco. Se miran entre ellas. Suspiran. Se preguntan  
con los ojos. Se sorprenden de repente. La maestra ha sorprende [...] ha nombrado a los  
dicho: viandantes. §

—Los viadantes...

—¿Viandantes?<sup>a</sup>

—¿Viandantes?

—Pasajeros...

Se miran confundidas.

—Caminantes. Los que van a todas partes. En todo Caminantes  
tiempo, los que buscan El Dorado, como en la tiempo. Los  
Conquista...

Ya no escuchan. Hay un palpito. Los ojos podrían  
ver lo que fuera se oye. (Alguien pasa). Escuchan en afuera [...] pasa.)  
silencio. (Alguien). Una música apagada. (¿Quién (Alguien.)  
caminará?)<sup>b</sup> Una canción de entresueño. (Como un olor  
esa melodía). Quién podrá decirle no al corazón que ha melodía.) ¿Quién [...] presentido?

<sup>a</sup> Las dos frases precedentes han sido suprimidas en MB.

<sup>b</sup> EP: (¿Quién caminará).



presentido. (Como un olor a tierra húmeda y caliente). caliente.) [...] detuvo (Que Miró) Olor  
Lo que se detuvo. (Qué miró). Olor a tierra. (Qué miró, (¡Que miró, abuelita!) Húmeda  
abuelita). Húmeda tierra. (¡Hombre!) Humedad  
estremecida. (Tibia, tibia, como fiebre). Olor a cedrones fiebre.)  
cálidos. (Como abrazo, abrazo...)<sup>a</sup> Olor a criatura que  
les vibra en sabe Dios qué parte de la entraña.

Se levantan de la Historia héroes. Se personifican. historia  
Tienen cara: del Demetrio, del Pedro, del Manuel. Pero cara del  
ellos están lejos, al borde de la muerte.  
—Leticia, dicen.  
Es una tierra que no se conoce, pero se ve. Un lugar conoce pero  
de aventuras. Como si alguien ocurrente hubiera  
querido enviarlos a su conquista.  
—¡Todavía ahora que hacen falta!  
—En fin, tendrá su encanto.  
— ¿Pero se sabrá por qué?  
Conversan de casa en casa, cuando es de noche, y de casa a casa  
están advirtiendo que la cama es grande para una sola.  
El viento fresco se entra por las ventanas.

En costura, las mayores han adelantado mucho. La costura las [...] adelantado bastante.  
directora, orgullosa, podría llamar al inspector y  
engreída mostrarle su eficiencia. Pero él en dónde eficiencia. § Los vestiditos  
estará.

Los vestiditos tiemblan en las manos de las niñas.  
¡Ay, orgullo! Cata mira con ternura su trabajo. Dice: ¡Ay orgullo! [...] trabajo § —¿Está  
—¿Está bien, señorita?

<sup>a</sup> En este párrafo hemos eliminado los puntos seguidos tras los paréntesis que eran precedidos de puntos suspensivos o signos de admiración.



Y cómo es feliz ahora que una sombra le tiñe un poco las pupilas. Después de todo, un vestidito es un objeto que puede hacer pensar en la vida y sus secretos a una niña que ya siente cómo la tierra está llamando a la vida por su cuerpo.

vida, en sus secretos,

Las fiestas del veintiocho son las más importantes, tanto como las de Navidad y Pascua. Para esta fecha, el pueblo con todos sus anexos y poblados se reúne en la alegría. Los que salieron para las minas y los centros de trabajo, regresan con terno nuevo, mucha plata y más huaynos aprendidos. Pero en este año no han vuelto muchos, y otros, si ya no están luchando contra los colombianos, estarán más allá de Oxapampa peleando contra la selva.

Veintiocho

poblados,

trabajo regresan  
vuelto cuántos, y

Solamente viejos y niños han venido con brazos y manos doblemente desgastados, y las niñas han acudido con alegría y esperanzas aumentadas.

¡Se ve! Cómo reluce la Lola con sus trenzas negras, chivillas, y sus ojos claros alumbradores. Cómo la niña, oliendo a naftalina, con los trajes sacados del baúl y los zapatos lustrados como nuevos, va de un lado a otro. ¡Si se siente de veras la esperanza!

—¡Se ve! ¡Cómo reluce la Lola con sus trenzas chivillas, sus ojos claros alumbradores! ¡Cómo

trajes del  
nuevos va

otro!

—En julio no fallan los jóvenes.

—Podrían venir desde la muerte.

Y aunque estamos en plena actuación, las chicas piensan que alguien estará bajando por Antalcoma, si es que vuelve.

Quedaban cuatro que lograron escapar de la redada.



—Para qué pelear —habían dicho—. ¡No podemos ni contra la helada!

Y eso fue lo más cuerdo que se había oído, sin oído en contra pensarlos dos veces, en contra de las ideas del gobernador, don<sup>a</sup> Antenor Ofelan, que tal vez él sí sabría por qué, ya que siempre estaba foeteando a la fuesteando gente.

Nosotros no tenemos que hablar mal de nadie, nadie aunque aunque sean pegadores. Ellos tienen, de cualquier tienen de modo, su raíz en el corazón. Somos nosotros mismos. Y modo su hablar de uno mismo no es bueno. mismo para qué.

El alcalde, el gobernador, los concejales, menos Hilario Meza que está de regante, se apuran y se Meza, empeñan en el balcón de la municipalidad.

Veintiocho. El programa se cumple con toda ¡Veintiocho! seguridad. Don Santos sabe lo que hace. En cambio, En cambio, las chicas no saben qué avispas escondidas, en el aire, las escondidas en el aire las fastidian.

El desfile comienza. Las alumnas sacan el pecho. sacan pecho. Las profesoras van delante. La directora es la única decente. Las demás, mal. Y la pobre señorita Herlinda con mandil viejo lavado. viejo, lavado

El sol quema.

—¡Calor!

—¡Polvo!

Hay calor con viento y polvo.

—¡Ay, calor!

---

<sup>a</sup> EP: gobernador don



Antonio Huertas, el más pequeño, que dicen que es poeta, repite:

—¡Ay, calor, color!

—¡Ay, color, calor!

Y de un hondazo se baja un pájaro distraendo la marcha.

Se apuran las mayores.

—¿Quién nos mirará?

—¿Tanto<sup>a</sup> afanarse para esto?

—¿Quién nos estará mirando?

—¡Lo mismo de siempre!

Dula Puente, la loca, cruza buscando cosas por el suelo. Entonces, como si nada sucediese, vuelven los ojos hacia ella. Comprueban su figura y, sin ganas de mirar, siguen mirando.

El alcalde, que olvidó su discurso, dice:

—Otra vuelta a la plaza —mientras grita a su mujer desde el balcón—: Tráeme<sup>b</sup> los papeles que olvidé debajo de tu almohada.

Ahora sí, risa, risa de la gente. Y el desfile continúa. Las maestras se avergüenzan de estar marcando el paso como las menores. Y ya no sorprende la fiesta, ya no llama la atención. Piensan:

—¿Haber crecido para esto?

repite: § —¡Ay, calor, color, ay, color, calor! —Y de

«¿Quién nos mirará?»

«¡Tanto afanarse para esto!»

«¿Quién nos estará mirando?»

«¡Lo mismo de siempre!»

Alcalde que olvidó su discurso ordena:

Ya no

Piensan: «¿Haber nacido para esto?»

Ah, sí. Estos ojos están hechos para la sorpresa.

Allí está el upa.

—¿Cómo habrá venido?

Opa

<sup>a</sup> EP: ¿Tánto

<sup>b</sup> EP: balcón: —Tráeme



—Sabía que vendría.

—No sé cómo lo han dejado.

Pancho, de pasada, dejó ver su corpulencia. Allí sí se divirtió su mirada. Había sabido brillar. Había sabido interesarse por las cosas.

Y las alumnas mayores se irguieron esta vez. Marcharon. Alzaron los pies hasta levantar el polvo de la tierra.

¡Esos mandiles! Los cabellos negros de Lola, los zapatos relucientes de Margarita, se mostraron. Las últimas criaturas que iban hacia todas partes, pero siempre hacia delante, comenzaron a moler las medias.

Un inquietarse del todo, como si el recuerdo de los hombres se hubiera presentado en los corazones. Fue como un sentimiento pleno, como una respuesta evidente al porqué<sup>a</sup> de esa tarde.

El upa<sup>b</sup> pasó. Nadie dirá que se le venían sus ojos, aparte de dos o tres que se comprometían. Se fue con la carga de tanta inquietud a las espaldas. Él<sup>c</sup>, el único.

Después de la repartición de premios y diplomas, se recordó. Las palabras del alcalde, las mismas de todos los años, revivieron otros asuntos.

Las chicas, molestas, se quedaron como sin tierra para sostenerse. Las ahogaba el desencanto. Escuchaban a las gentes desanimadas:

—Este año ni el asalto a la bandera en Pumampi.

—Ni los muchachos discurseadores.

<sup>a</sup> EP: por qué

<sup>b</sup> EP: Upa

<sup>c</sup> EP: El



—El último que había alcanzado la cumbre había sido Víctor Astete.

—El último que había hablado, y con qué prosa, Alejandro Ramírez.

—El último que había robado mis gallinas, Agustín Santibáñez.

Las últimas acciones de los hombres, renacen. En cada viejita, lo último es la vez que laboraba el hijo o se perdía del hogar por las noches. Todo aquello es querer. El querer volverlos a lo de siempre.

hombres renacen.

viejita lo [...] el hijo,

es el querer.

—Con los hijos lejos, no hay vida que se viva a gusto.

Pero lejos quiere decir muerte tal vez, y vida, lo que vamos perdiendo en cada recuerdo, como ir desangrándonos.

vida lo

En la memoria sollozante de las niñas no hay objeto fijo. Es como nostalgia desconocida. Como si escarbando en el corazón quisiera encontrarse ese lugar oculto en donde habita el verdadero deseo.

Es nostalgia

corazón,

Pero no. Será amargura. Será ansiedad desconocida. Búsqueda no más. Sin que a la noche, siquiera, como el lucero con su luz, nos diga: “Aquí estaré hasta que alguna vez me toques”.

siquiera como

lucero, con su luz nos

El regreso da el sentimiento de que algo se ha dejado en la plaza. Y no apena lo que se hubiera obtenido, sino lo que se perdió. ¡Y lo peor! No saber qué cosa es lo que se ha perdido. Acaso la esperanza. La

No apena

qué es lo



creencia oscura de que alguien o algo cambiaría la atmósfera de esa tarde.

tarde. § Un trueno trae el sonar de tremendas rocas que se desbarrancan. Principió

Principió a llover. En las casas, que empiezan a humear por sus chimeneas, se oye:

casas que

—Será la tormenta...

Y en las chicas hay vagamente una pena para llorar o para recordar unas huellas o, a veces, para entrever una cara que se dibuja entre las nubes.

una huella o a veces para

En casa de Catalina, abuela repite:

—Llueve, pero no será para temer.

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.

En casa de Abelina, la mujer del alcalde, se oye:

oye.

—Llueve. No podrás salir. Se irá sola la Eusebia a traer la leña.

la Eusebia. § Margarita

Margarita no contesta. Recuerda. Mira las fogatas del camino. Sabe que irá. Sabe que irá de algún modo.

irá. § Las ramas

Las ramas del duraznero en el patio arden. Son como brazos. Duros son los brazos del Pancho.

brazos. Fuertes son los

Por el camino hay fogatas. Son las huellas del Pancho. Margarita y Lola caminan. Se conturban. Ese calor que ronda es el calor que encontrarán en las manos del hombre. No van juntas. No se hablan. Pero por cada cuerpo que el silencio acompaña, caminan los ojos del Pancho. La tierra se levanta. Es humedad, es tibio calor de verano.

calor es el calor

hablan. § En cada cuerpo que el silencio estremecido envuelve están los ojos del Pancho.



Entonces pueden reconocer en el espacio hálitos de frutos madurados. Hay pájaros que gastan el último aleteo de su vuelo. Están cansados.

puede reconocerse en el espacio, frutos en sazón.

Vuelven los toros. Se evaporan de su cuerpo humedades que buscan el aire y se esparcen. Árboles<sup>a</sup> que por debajo se encuentran y se anudan. Naturaleza que se inunda en la comunión de las fuerzas.

Arboles se encuentran. Naturaleza

Está bajando la lluvia. En el valle se oye una voz infantil que canta:

lluvia. En el aire se oye otra voz de otro tiempo:

Ya vienen los cerrazones trayendo ríos y montes...

Y la canción es como la voz de la misma tierra. Comunica la nostalgia de los vallinos. La soledad de los seres es un misterio que se ve.

La canción es la voz de la tierra misma. seres,

Cuando llegaron a la cabaña, se miraron. Las dos se vieron íntimamente. El secreto les pertenecía a ambas. Rieron. Ninguna pensó. Ninguna pudo advertir sino como una ternura amorosa que las sostenía. Llamaron.

cabaña se pertenecía. Rieron.

Pancho había bajado a la chacra vecina. En plena lluvia su voz se escuchaba:

vecina. Dentro y fuera de la lluvia su voz se escuchaba: §

—¡Chajra! ¡Chajra! ¡Chajra!

—¡Chajra! ¡Chajra! —gritaba con los brazos en alto, mojándose la cara, con la boca abierta, queriendo beber con todo el cuerpo el agua torrencial. § Lola y

Y esto podía ser la lluvia, los árboles o el río que resonaba.<sup>b</sup>

—¡Chajra! ¡Chajra! ¡Chajra!

Gritaba con los brazos en alto y mojándose la cara, con la boca abierta, como queriendo beber con todo su cuerpo el agua que caía torrencialmente.

<sup>a</sup> EP: Arboles

<sup>b</sup> En MB se ha suprimido la frase precedente y el grito reiterado (¡Chajra!).



Lola y Margarita lo miraban como a un aparecido.  
Toda la Naturaleza temblaba en alientos desbordados.

Lola y Margarita veían un aparecido. La  
tierra toda, toda temblaba

Y Lola tembló. Sintió como raíces que le nacían en  
los pies. Su voz creció como si el viento brotara de sus  
entrañas. Margarita, reía. Su carcajada se despertaba  
desde regiones interiores que nunca nadie había  
descubierto. Las tres personas eran la ebriedad de la  
fuerza. La vida que se revolvía en la sangre.

Sintió raíces  
viento creciera en sus pulmones.  
Margarita reía.

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.

fuerza, la  
sintió entonces la  
miraba... § Serían ellos tal





## ¿Sequía nomás?<sup>a</sup>



---

<sup>a</sup> Publicado en *Trilce. Quinquenario Cultural Peruano*, Año I, N.º 1, 20 de mayo de 1951, p. 4, bajo el título «Sequía nomas. Jarawi». En la portada aparecía «Sequía nomás (Poesía y Pintura de la Chacra)».



¿Don Robustiano? Desde el primer gallo hasta la paz de los nidos calentitos de sueños, su cabeza ladeada, sin definirse hacia dónde es que llega y se va. De verlo hay que penar, cuando lloramos por nosotros.

Cómo no ha de remordernos: que se va siempre. Y lo peor, sin nada ya que busque, sino que se va.

No su dolor sobre la tierra miserable. Es que se contagia del saúco amargo, ya sin sangre, que se va<sup>a</sup>, y él también se va. ¿Acaso hacia la muerte? No.

Que se duerme su corazón. Se empolva su cuerpo con cansancio. No es que quisiera dejarnos. ¡Cómo! Si hace modos imposibles. Lo dijo:

—¿Quién verá por ustedes?

Sus ojos lejanos. Siendo nosotros,<sup>b</sup> el limonero vagabundo del patio; la «Diamela», pobrecita perra sin mendrugo; el campanario de la iglesia<sup>c</sup>, aliviador de las tardes agitadas, y la escuelita levantada por el pueblo, en donde tantos decires nos contradicen.

Siendo así, querramos que no, se va. Suceden cosas que dan ganas de volverse malderrabia, de gritar, de morder, de revolcarse.

—¡Si se juegan con nosotros!

primer canto de los gallos, hasta el silencio de los nidos calentitos de sueño,

dónde, que llega y se va. § ¡Cómo no ha de remordernos! De verlo en un irse de agonía, en un 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 su simple irse porque sí. § No su dolor sobre la tierra miserable. No su contagio del saúco amargo ya sin sangre que se va, sino este vencimiento convencido que ni siquiera a la muerte lo conduce. No. Que se adormila su corazón, se empolva su cuerpo con cansancio. Y los modos de antes, de aquella vez en que el pueblo se levantó sobre la sequedad y la carcomida montaña de los días faltan. «Quién verá por ustedes», ya no dice. Ya nadie se esfuerza tampoco por alentarse en este verano, en donde el puro calor como una lenta escondida invasión continua, continúa. § Así se van las cosas. Siendo nosotros, [...] la Diamela

agitadas; y la escuelita del pueblo,

contradicen. Siendo [...] van. § Sucede que da ganas

Si se juegan con nosotros. § Y se mira hacia dónde, donde el perverso con sangrante boca seguro reirá.

<sup>a</sup> EP: va. y

<sup>b</sup> EP: nosotros el

<sup>c</sup> EP: Iglesia



¿Don Robustiano? Es como un trabajo de lampas y de picos, de yuntas y de cánticos de la siembra que a vueltas lo sofocan.

—Uf, calor —dice, y sin contenerse para su mirar ya no hay lejos.

—¡Pobrecitos nosotros! Sus ojos agónicos como atardecer.

—¡Y todavía calores!

Robustiano? Para qué hablar. Es un conjuro de lampas y de picos, de yuntas y de cánticos de la siembra, vuelta a vuelta sofocándolo. § Ah, calor, se dice, con los ojos agónicos como atardecer. El deseo reseco en un verano de árboles y piedras calcinadas. Los vapores ardientes de la sangre, aquí, donde para el mirar ya no hay lejos, sino la pura presencia gastándose en sí misma, gastándose muerte a muerte, en una quemante vorágine quemante. § Anocheció

I

Anocheció en el pueblo. En su frente la calma como sombra. Bajo tierra, cómo será después si se quedó como piedra.

(El viento como tropel de aullantes alunados). (El viento, un [...] alunados.)

II

Se ha estado removiendo huesos en el panteón donde no había para más fosas. No había tampoco a dónde mirar sin comprobar la pena.

pena. § Ya sombra

(Huarmí churí... Huarmí churí huanurun).<sup>a</sup>

<sup>a</sup> Estas palabras quechuas serían equivalentes a «Warmi churi... warmi churi wañurun». Una posible traducción al castellano sería la siguiente: Hija mujer... hija mujer ha muerto.



### III

Ya sombra se arrastran los pies. El licor nada  
 puede. Y con lampa al hombro, con la cabeza como      cabeza saliendo del  
 salida del pecho, se camina como que se vuelve.      vuelve. § No sé

¿Pero se vuelve? ¡Di! ¿Se vuelve?<sup>a</sup>

### IV

No sé. Se cansa uno dentro del cuerpo sin porqué<sup>b</sup>,      cuerpo. Sin  
 Hasta se intentaría arrancarnos algo. Tal vez  
 quedaríamos mejor. Sobran las manos. No sé... Como      No sé. Como  
 peste será. Como enfermedad que llega en agosto...      agosto. Como  
 Como sequedad.

### V

Estará bien para los mayores, pero ¿para los      mayores. ¿Para los menores?  
 menores? Todo encogido como resentido se queda uno,      encogido,  
 y ya está.

Mal de sequía que seca hasta la sangre. El panteón  
 que ni se puede anchar más.

(Los trigales, ardiente olvido desolado).      desolado.) § Empezamos a [...]

<sup>a</sup> Esta línea ha sido suprimida en MB.

<sup>b</sup> EP: por qué



## VI

El pueblo comienza a contar los transitables,      Empezamos a contar los transeúntes,  
aunque hay quienes pueden reir<sup>a</sup> con risa seca.

Pasa la Eusebia. Se le sonrío. Porque adrede nos  
muestra su barriga cuando cruza por nuestro lado.

Está encinta<sup>b</sup> del Rosendo.

¡Está encinta del Rosendo!

## VII

El pueblo también como empuñado está. Pero      está. Hinchado  
hinchado, sofocado. Se guarda las manos. La coca sabe  
como el tiempo. Se acomoda uno sin dar con la  
posición, y se está.

## VIII

Pero no es eso. No sabemos. Es mal. Es como      ronca ras, ras; como si la calor rajando  
eucalipto sediento que ronca: ras, ras; como si la calor,  
rajando sus entrañas, anidara no sé qué sabor que ni lo  
sentimos, que no podemos, pero que hace daño.      pero hace daño.

Es que hay algo, como hinchando, sofocando, al      algo como  
frente o adentro de nosotros. Hinchido como  
ventosidad de toro que está por morir, fastidiando.

<sup>a</sup> EP: reir

<sup>b</sup> EP: en cinta



IX

Todo como si no fuera. O de ardoroso vientre todo que pierde sentido. Los gatos en los tejados maúllan como astillones de candela que nos viniera. María que me mira con los ojos de su abuela, ni para ánimo. Y qué ha de ser consuelo el ardiente penar del violín de Manuel Sedano.

maúllan astillones de candela que nos hieren. María

me habla con

X

Las calabazas puestas a solear, resacas. Las mazorcas en las pirhuas queman y el toro colorado de don Chambillo bufa sequedad que nos alcanza. ¡Colorado! Es extraño llamarse entonces.

mazorcas en los trojes queman. Y el Chambillo, extraño nombrarse entonces.

La calor en el aire como incendio que no se ve.

(La calor [...] ve.) § Mientras otros [...]

XI<sup>a</sup>

Sucede entonces que hay quien camina, que se apura, que va como quien tiene destino, bajo los magueyes solitarios que miran y miran.

<sup>a</sup> Este segmento ha sido eliminado en MB.



## XII

Mientras otros, los que recién crecen al mediodía<sup>a</sup>,  
ejercitan sus ojos al resplandor, aprenden a llamar por  
los senderos.

—¿Vamos? —Hacen caminos.

—Abren caminos.

—¡Vamos! —¿Pero se va?

¡Son los ojos mismos de don Robustiano, en todas  
las caras!

Son los ojos mismos de don Robustiano, ¡en  
todas las caras!

## XIII

¡Y buscar!

Las miradas hinchadas de los hombres topándose  
con la noche. Con el aire de las manos tanteando por el  
valle, de arriba abajo, de un lado a otro.

noche. § Con

## XIV

¿Y llamar?

Toda la pierna rendida, queriendo reventar.  
Acosados queriendo escapar a lo que nos golpea. Para  
saber por qué estamos. Por qué quedamos. Duro verano  
aplastándonos, arriándonos desesperados, huyéndonos  
entre espinales.

escapar de lo

saber. Para estar. Para saber por qué  
estamos. Por qué

<sup>a</sup> EP: medio día



## XV

¿Y callar?

Toda la vida el corazón enterrarlo, sembrarlo para gusanos. Entonces, para qué tanto. A ver digan, ¿para digan. ¿Para qué? qué?<sup>a</sup>

Los toros comen la tarde y mugen. ¡Morirán!



---

<sup>a</sup> EP: Entonces para qué tanto. A ver digan ¿para qué?



## CONCLUSIONES

1. Los estudios sobre la obra de Vargas Vicuña se han referido desde diferentes perspectivas a lo peculiar de su lenguaje pero paradójicamente cuando no los han ignorado por completo, los críticos literarios de alguna manera han minimizado los problemas textuales que implica su obra, esto es, la existencia de dos versiones con diferencias notables de *Nahuín*. De otra parte, los discursos testimoniales sobre el autor básicamente han caído en lo anecdótico, que las más de las veces lo ha colocado en la esfera del mito, lo cual ha provocado la proliferación de confusiones e imprecisiones.
2. La mínima presentación del autor desde una perspectiva biográfica ha revelado el papel que cumplió la lectura en su formación, en oposición a la creencia de que se trataba de un escritor que había realizado su obra sin libros. De esta manera, esta presentación ha buscado la objetividad a través de la suspensión de la anécdota y la neutralización del mito en el que se lo ha visto durante décadas. Por otra parte, ha servido para zanjar errores e imprecisiones y dar a conocer algunos puntos biográficos hasta entonces desconocidos.
3. Una revisión de la historia del texto ha permitido advertir, en la mayoría de casos, los atropellos y manipulaciones que ha sufrido *Nahuín* en sus reediciones; así como la presencia constante de erratas y la ausencia de criterios editoriales o referencias a la historia editorial del libro, lo cual, por un lado, revela la falta de seriedad y responsabilidad de nuestros editores y, por otro lado, justifica la necesidad perentoria de una nueva edición.
4. Finalmente, un breve análisis de las variantes demuestra que la edición príncipe de *Nahuín* (1953) supera estéticamente a la segunda (Milla Batres, 1978). Por ese motivo, la presente tesis ha cumplido con la tarea de elaborar una nueva edición (teniendo a aquella como texto base), enmendando erratas y al mismo tiempo recuperando la disposición gráfica, la oralidad, las voces quechuas y la sugerencia, propias de la propuesta original de Vargas Vicuña.



## BIBLIOGRAFÍA

### a) BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

VARGAS VICUÑA, Eleodoro

Narrativa:

1953 *Nahuín*. Lima, Ausonia.

1964 *Taita Cristo*. Lima, Populibros peruanos.

Otras ediciones:

s.f. *Taita Cristo*. Lima, Ediciones Merlin.

1976 *Ñahuín. Narraciones ordinarias 1950-1975*. Madrid, Editorial Milla Batres.

1978 *Ñahuín. Narraciones ordinarias 1950-1975*. Lima, Editorial Milla Batres.

1986 *Taita Cristo*. Lima, Municipalidad de Lima Metropolitana, Secretaría de Educación y Cultura.

1999 *Taita Cristo*. Lima, Editorial San Marcos (2007, 2009, 2013, 2016).

2003 *Nahuín*. Acobamba, Naupamarca Ediciones (facsimilar de la edición de 1953).

2005 *Ñahuín*. Lima, Instituto Nacional de Cultura.

2012 *Ñahuín. El cristal con que se mira*. Lima, Editorial Santa Esperanza.

2016 *Ñahuín*. Lima, Editorial San Marcos.

En periódicos y revistas:

1949 «El Traslado». En *Texao. Revista peruana de Arequipa*, Año I, N.º 2, julio, p. 17.

1951 «Sequí nomás. Jarawi». En *Trilce*, Año I, N.º 1, 20 de mayo, p. 4.

1953 «El traslado». En *La Prensa*, 19 de abril, p. 6.

1953 «En tiempos de los malignos». En *Suplemento Dominical de El Comercio*, 29 de noviembre, pp. 1, 6.

1954 «Esa vez del huaico». En *Suplemento Dominical de El Comercio*, 19 de diciembre, p. 1.

1955 «Ese don Aguilar». En *Suplemento Dominical de El Comercio*, 10 de julio, pp. 1, 4.

1955 «Velorio». En *Suplemento Dominical de El Comercio*, 18 de diciembre, p. 1.

1958 «La Casimira». En *Cultura Peruana*, N.º 115, ene., s.p. [Como Zoraida Mariscal].

1959 «Ese “don” Aguilar». En *Suplemento Dominical de La Crónica*, 26 de julio, p. 1.

1959 «La Pascualina». En *El Comercio*, (ed. tarde), 10 de noviembre, pp. 5-6; 11 de noviembre, p. 5.

1964 «El traslado». En *Cultura y Pueblo*, Año 1, N.º 2, abril-junio, p. 23.

1964 «En memoria de Raúl Muñoz». En *Visión del Perú*, N.º 1, agosto, pp. 8-9.



- 1968 «El cristal con que se mira». En *Amaru*, N.º 7, julio-setiembre, pp. 16-18.  
1968 «Un grano de sal». En *Revista Cuadernos Semestrales de Cuento*, Año 1, N.º 3, junio, pp. 67-69.  
1971 «Coleópteros». En *Revista Cantuta*, N.º 5-6, pp. 63-64.  
1972 «Esa vez del huaico». En *Caretas*, N.º 458, 8-22 de junio, p. 56.

**Poesía:**

- 1964 *Zora, imagen de poesía*. Lima, Ediciones de la Rama Florida.  
1997 *Cántaro de agua enamorada*. Tarma, Naupamarca Editores.

**Otras ediciones:**

- 1971 *Zora, imagen de poesía*. Cajamarca, Ediciones Departamento de Publicaciones de la Universidad Nacional Técnica de Cajamarca.  
1984 *Zora, imagen de poesía*. Tarma, Ediciones El Río.

**Testimonio:**

- 1986 «Oficio de escritor». En *Suplemento Dominical de El Comercio*, 8 de junio, p. 17.  
1996 «Su invisible retrato». En *La República*, 3 de noviembre, p. 23.  
1997 «Confesiones en alta voz». En *La Casa de Cartón de OXY. Revista de Cultura*, II Época, N.º 13, pp. 2-9.

**Entrevistas:**

**ANÓNIMO**

- s.f. «No me siento escritor». s.d.  
s.f. «Escritores peruanos visitan el país». En *El Telégrafo*, s.d.

**BOSSIO SUAREZ, Sandro**

- 1996 «El divo “resucitado”». En *Huellas*, 15 de diciembre, p. 4.

**ESCRIBANO, Pedro**

- 1996 «Eleodoro Vargas Vicuña: el Rulfo que yo conocí». En *La República*, 3 de noviembre, pp. 23-24.

**F. B.**

- 1980 «El aire solo y quieto de Vargas Vicuña: “Nahuín”». En *El Comercio*, 30 de enero, p. 2.



FORGUES, Roland

1988 «Eleodoro Vargas Vicuña. El sentido adánico de la creación». En *Palabra viva*. Tomo I. *Narradores*. Lima, Editores Rocarme, pp. 49-63.

OQUENDO, Abelardo

1973 «Eleodoro Vargas Vicuña». En *Narrativa peruana 1950-1970*. Madrid, Alianza Editorial, pp. 16-19.

ROSARIO VIDAL, Roberto

2011 «Eleodoro Vargas Vicuña: “El lenguaje de ese pueblo me dio su lengua”. Entrevista». Revisado el 20 de noviembre de 2016. <http://academiaperuanalij.blogspot.pe/2011/06/eleodoro-vargas-vicuna-el-lenguaje-de-ese.html>

VELÁZQUEZ ROJAS, Manuel

1979 «Eleodoro Vargas Vicuña: “Hombre, creo en ti”». En *Suplemento Dominical de El Comercio*, 2 de diciembre, pp. 4-5.

1980 «Eleodoro Vargas Vicuña». En *Suplemento Dominical de El Comercio*, 3 de febrero, p. 14.

## b) BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

ÁNGELES CABALLERO, César

2007 «Eleodoro Vargas Vicuña». En *Literatura peruana*. Tomo VII. *Pasco*. Lima, Editorial San Marcos, pp. 99-104.

ANÓNIMO

1972 «Taita Cristo. Símbolo de la humanidad doliente». s.d., p. 45.

BAQUERIZO, Manuel J.

1997 «Eleodoro Vargas Vicuña, poeta». En *La Casa de Cartón de OXY. Revista de Cultura*, II Época, N.º 13, pp. 10-13.

CORNEJO POLAR, Antonio

1981 «Apunte sobre “Esa vez del huaico” de Vargas Vicuña». En *Lexis: Revista de lingüística y literatura*, Vol. 5, N.º 1, pp. 215-220.



- FREYRE, Maynor  
1996 «Eleodoro Vargas Vicuña. En busca del taita perdido». En *Sí*, Año 8, N.º 460, 15-21 de enero, pp. 46-48.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo  
1978 «Vargas Vicuña. Cuentos completos». En *Suplemento Dominical de El Comercio*, 17 de setiembre, p. 17.
- GUTIÉRREZ, Miguel  
1988 «Eleodoro Vargas Vicuña». *La generación del 50: un mundo dividido*. Lima, Ediciones Sétimo Ensayo, pp. 85-171.
- HINOSTROZA, Rodolfo  
2010 «Viva la Vida, carajo!». En *Caretas*, N.º 2124, 8 de abril, pp. 54-57.
- J.J. [JULIÁN, Julio]  
1954 «NAHUIN. Cuentos de Vargas Vicuña. Edición muestra de 120 ejemplares. — Lima, diciembre de 1953». En *Cultura Peruana*, Vol. XIV, N.º 67 (enero), p. 52.
- LARRÚ, Manuel y Sara VIERA  
2016 «El andar de las palabras. Poesía y mito en la obra de Vargas Vicuña». En *Ínsula barataria*, Año 14, N.º 19, pp. 39-68.
- LUCHTING, Wolfgang  
1971 «Vargas Vicuña, ¿predecesor técnico de Mario Vargas Llosa?». En *Pasos a desnivel*. Caracas, Monte Ávila Editores, pp. 332-364.
- MACERA DALL'ORSO, Julio  
1954 «VARGAS VICUÑA. Nahuín (cuentos) Lima, Editorial Ausonia, Talleres Gráficos, S. A., 1954». En *Letras Peruanas*, Año IV, N.º 10, junio, p. 24.
- MENDIZÁBAL SUÁREZ, Andrés  
2001 «Contaba Eleodoro (Vargas Vicuña)». En *Ciudad letrada*, N.º 6, p. 12.
- MORE, Ernesto  
1954 «Nahuín». En *Cultura Peruana*, Vol. XIV, N.º 71, mayo, p. 52.  
1960 «Eleodoro Vargas Vicuña. Visionario». En *Reportajes con Radar*. Lima, Minerva, pp. 104-111.



NAVARRO SALVADOR, Virginia y Nelly HUERTA GÓMEZ

1982 *La ideología religiosa en "Taita Cristo", cuento de Eleodoro Vargas Vicuña.* Tesis para optar el título de Licenciada en Educación, Especialidad Español y Literatura, de la Universidad de Huancayo, Huancayo.

ORIHUELA, Carlos

2014 «Eleodoro Vargas Vicuña en el contexto de la conquista de los “realismos imaginarios”». En *Yuyaykusun, Revista del Departamento Académico de Humanidades de la Universidad Ricardo Palma*, N.º 7, pp. 211-219.

REYNOSO, Oswaldo

1997 «Una entrañable amistad». En *La Casa de Cartón de OXY. Revista de Cultura*, II Época, N.º 13, pp. 14-18.

2013 «Homenaje a Eleodoro Vargas Vicuña». Revisado el 12 de agosto de 2016. [https://www.youtube.com/watch?v=3Ftac\\_ncnVY](https://www.youtube.com/watch?v=3Ftac_ncnVY)

ROBLES TORRE, Omar

2013 «Memoria por Eleodoro Vargas Vicuña». Revisado el 1 de setiembre de 2016. <http://omarroblesorre.blogspot.pe/2013/03/cronica-eleodoro-vargas-vicuna.html>

ROSE, Juan Gonzalo

1981 «Verdad y mentira de Vargas Vicuña». En *Caretas*, N.º 666, 28 setiembre, p. 69.

VARGAS LLOSA, Mario

1955 «Eleodoro Vargas Vicuña». En *Suplemento Dominical de El Comercio*, 25 setiembre, p. 9.

VICH, Cynthia

2005 «Genealogías apócrifas: el indigenismo de Eleodoro Vargas Vicuña». En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N.º 61, pp. 75-90.

VIDAL, Luis Fernando

1983 «Señales de escritura en *Nahúin*». En *Garabato*, N.º 1, jul.-dic., pp. 90-97.

VV.AA.

1969 *Primer Encuentro de Narradores Peruanos*. Lima, Ediciones de la Casa de la Cultura.



YAURI MONTERO, Marcos

- 2010 «Eleodoro Vargas Vicuña: *El desconocido*». En *Yuyaykusun, Revista del Departamento Académico de Humanidades de la Universidad Ricardo Palma*, N.º 3, noviembre, pp. 351-365.

ZAVALETA, Carlos Eduardo

- 2000 *Autobiografía fugaz*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. 61-68.

### c) BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

AGUIRRE, Carlos

- 2017 «“Vamos a quitarle el frac al libro, vamos a ponerlo en mangas de camisa”. El proyecto editorial Populibros peruanos (1963-1965)». En *Políticas de la Memoria*, N.º 17, verano, pp. 204-222. Revisado el 2 de enero de 2018. [http://pages.uoregon.edu/caguirre/Aguirre\\_Populibros.pdf](http://pages.uoregon.edu/caguirre/Aguirre_Populibros.pdf)

ANDERSON IMBERT, Enrique

- 1995 *Historia de la literatura hispanoamericana. II. Época contemporánea*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.

ANÓNIMO

- 1954 «Peña literaria». En *Suplemento Dominical de El Comercio*, 19 de diciembre, p. 9.  
1954 «La voz joven de la novela peruana». En *Suplemento Dominical de El Comercio*, 19 de diciembre, 1954, pp. 6-7.  
1955 *Anuario Cultural del Perú*. Lima, Librería Juan Mejía Baca [Talleres Gráficos P.L. Villanueva].

ARROYO REYES, Carlos

- 1992 «La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX. Miguel Gutiérrez». En *Hombres de letras. Historia y crítica literaria en el Perú*. Lima, MemoriAngosta, pp. 99-121.

BACACORZO, Gustavo

- 1951 «Arequipa Nueva generación representativa de la cultura peruana». En *Cultura Peruana*, Vol. XI, N.º 50, setiembre-octubre, pp. 40-42.

BACACORZO, Xavier

- 1991 *Apuntes para una biografía de Avanzada Sur*. Lima, Ediciones Palabra & Fuego.



BEDOYA, Ricardo

1997 *Un cine reencontrado. Diccionario ilustrado de las películas peruanas*. Lima, Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima, pp. 176-178.

BENDEZÚ AIBAR, Edmundo

1975 «Deslinde teórico sobre la crítica actual en el Perú». En *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, 17 (1-2), pp. 281-283.

BOZA SIMÓN, César

2006 *Literatura pasqueña. Cien libros en busca de lectores*. Lima, San Marcos.

BRAVO, José Antonio

1989 *La generación del '50. Hombres de letras*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Instituto Raúl Porras Barrenechea.

2001 *Antología de la narración en el Perú. República s. XIX y XX*. Tomo 3. Lima, Universidad Inca Garcilaso de la Vega.

CISNEROS, Antonio

1965 «En octubre no hay milagros» (Entrevista a Oswaldo Reynoso). En *Gestos*, Año 2, N.º 40, 20 diciembre, p. 28.

CORNEJO POLAR, Antonio

2016 *El lugar de la crítica. Conversatorios y entrevistas*. Mauro Mamani Macedo (ed.) Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, Latinoamericana Editores.

DELGADO, Wáshington

2008 *Obras completas*. Estudio preliminar, edición y notas de Jorge Eslava. Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2008, 4 t.

DÍAZ CABALLERO, Jesús, FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo, GARCÍA-BEDOYA, Carlos y HUAMÁN, Miguel Ángel

1990 «El Perú crítico: utopía y realidad». En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 16, N.º 31-32, pp. 171-218.

DONOSO, José

1972 *Historia personal del «boom»*. Barcelona, Editorial Anagrama.

ESCAJADILLO, Tomás

1971 *La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones*. Tesis para optar el grado de Doctor en Literatura. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.



2006 «Scorza: Nadie es profeta en su tierra». En *San Marcos*, Nueva Época, N.º 24, Primer semestre, pp. 191-205.

FLORES HEREDIA, Gladys (ed.)

2013 *Oswaldo Reynoso. La buena educación*. Lima, Fondo Editorial de la Academia Peruana de la Lengua, Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Editorial San Marcos.

FREYRE, Maynor

2010 «Los geniecillos de Julio Ramón Ribeyro han crecido». En *Altas voces de la literatura peruana y latinoamericana* (2.ª ed.) Lima, Editorial San Marcos, pp. 179-193.

2016 «Un breve repaso sobre el Grupo Narración». Revisado el 9 de marzo de 2017. <http://puro-tocuen.blogspot.pe/2016/08/breve-repaso-del-grupo-narracion-set2007.html>

MILLA, Marcos E.

2004 «Carlos Milla Batres, el editor que yo vi (mi padre)». En *Escritura y Pensamiento*, Año VII, N.º 15, pp. 106-117.

ORBEGOZO, Manuel Jesús

1989 «“El Palermo” cambia de piel». En *La generación del '50. Hombres de letras*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Instituto Raúl Porras Barrenechea, pp. XVII-XX.

1989 «Juan Rulfo. La culpable cajita de fósforos». En *Entrevistas: hombres y hechos del mundo*. Lima, Lluvia Editores, pp. 90-95.

OTERO LUQUE, Frank

2006 «¿Reeditarás la Biblia en el cielo?, semblanza de Carlos Milla Batres». Revisado el 2 de febrero de 2018.

OVIEDO, José Miguel

1968 *Diez peruanos cuentan*. Montevideo, Arca.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel

1997 *La edición de textos*. Madrid, Editorial Síntesis.



PINTO, Ismael

1972 «La esperada “Matavilela”». En *Caretas*, Año XXII, N.º 459, 22 de junio-6 de julio, p. 28.

POZZI-ESCOT, Inés (comp.)

1974 *Siete reflexiones en torno a la Filología*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Centro de Investigación de Lingüística Aplicada.

REYES, Alfonso

1997 *Obras completas de Alfonso Reyes*. Tomo XIV. México D.F., Fondo de Cultura Económica.

REYNOSO, Juan (comp.)

2002 *Sangre derramada*. Arequipa, Centro de Ediciones Universidad Nacional de San Agustín.

REYNOSO, Oswaldo

2005 *Narraciones 1*. Lima, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.

2006 *Narraciones 2*. Lima, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.

2017 *El escarabajo y el hombre*. Lima, La Travesía Editora.

RILKE, Rainer María

1965 *Cartas a un joven poeta*. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte.

RODRÍGUEZ REA, Miguel Ángel

2008 *Diccionario crítico bibliográfico de la literatura peruana* (Autores, revistas, periódicos y cenáculos literarios). Lima, Editorial Universitaria/ Universidad Ricardo Palma.

RÍOS, Edmundo de los

1967 «Escritores de América reunidos en México». En *La Prensa*, 16 de abril, p. 33.

SALAZAR BONDY, Sebastián

2014 *Lima la horrible*. Edición de Alejandro Sustí. Lima, Lápix Editores.

2014 *La luz tras la memoria: artículos periodísticos sobre literatura y cultura (1945-1965)*. Tomo I. Alejandro Sustí (ed.) Lima, Lápix Editores.

SILVA TUESTA, Max

1994 *Carlos Alberto Seguí. Otros perfiles, otros frentes*. Lima, Banco Central de Reserva del Perú, Fondo Editorial.



VARGAS LLOSA, Mario

1993 *El pez en el agua*. Barcelona, Seix Barral.

VARGAS VICUÑA, Victoria

1997 «Los poemas finales de Eleodoro Vargas Vicuña». En *La República*, 13 de mayo, p. 20.

VV.AA.

1988 *Segundo Encuentro de Narradores Peruanos*. Lima, CONCYTEC, Instituto Nacional de Cultura de Cajamarca.

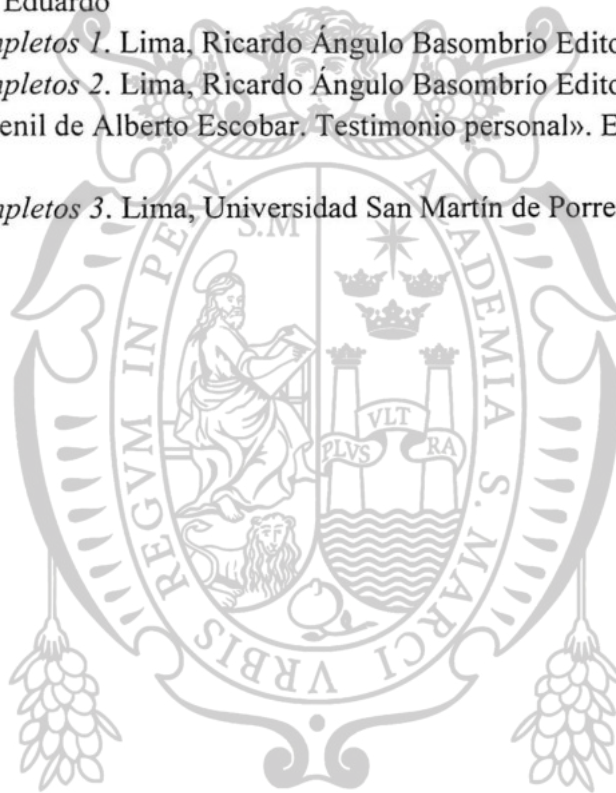
ZAVALETA, Carlos Eduardo

1997 *Cuentos completos 1*. Lima, Ricardo Ángulo Basombrio Editor.

1997 *Cuentos completos 2*. Lima, Ricardo Ángulo Basombrio Editor.

2001 «Imagen juvenil de Alberto Escobar. Testimonio personal». En *Lexis*, XXV, N.º 1-2, pp. 9-14.

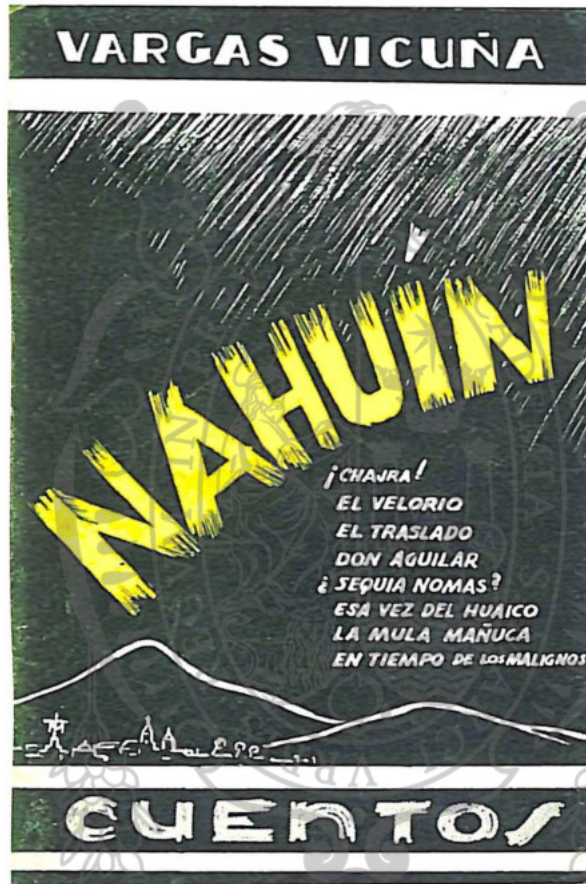
2004 *Cuentos completos 3*. Lima, Universidad San Martín de Porres.



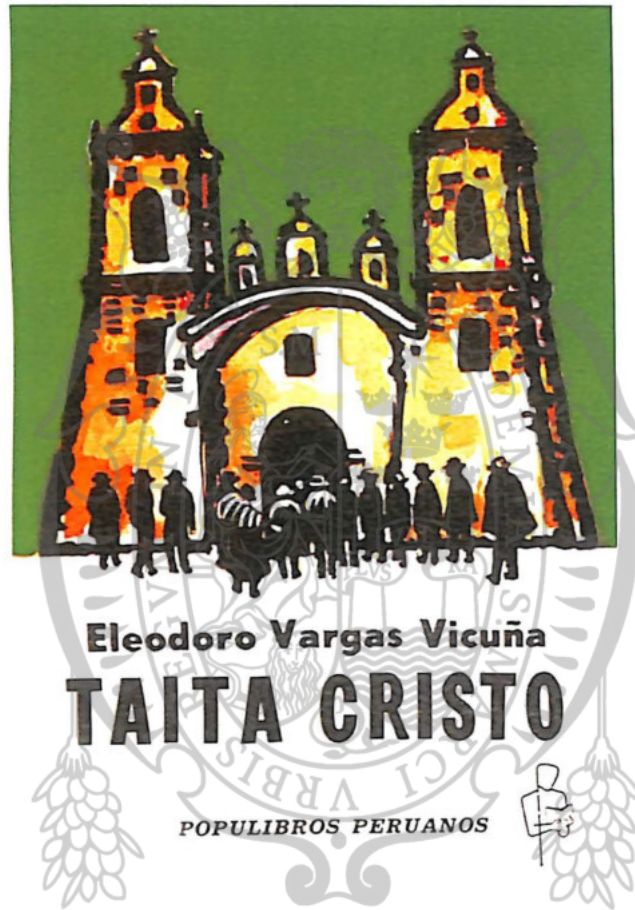


## CRONOGRAFÍA

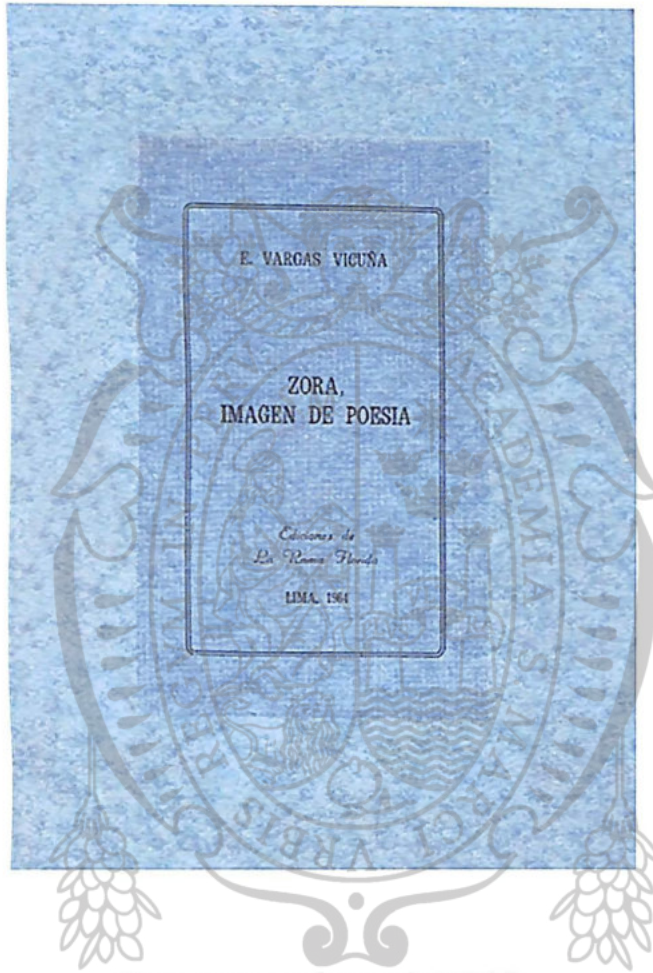




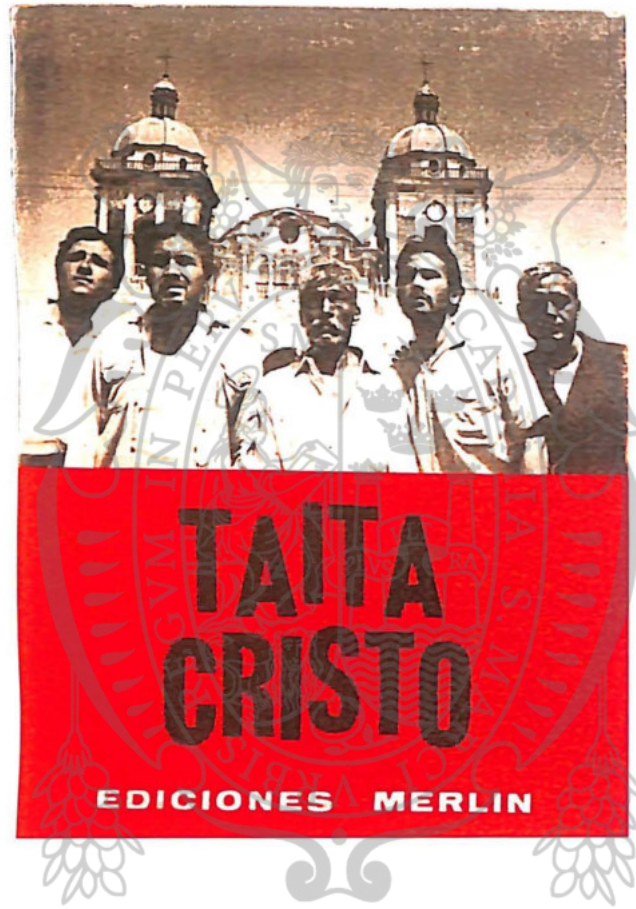
*Nahuín (1953)*



*Taita Cristo* (1964)



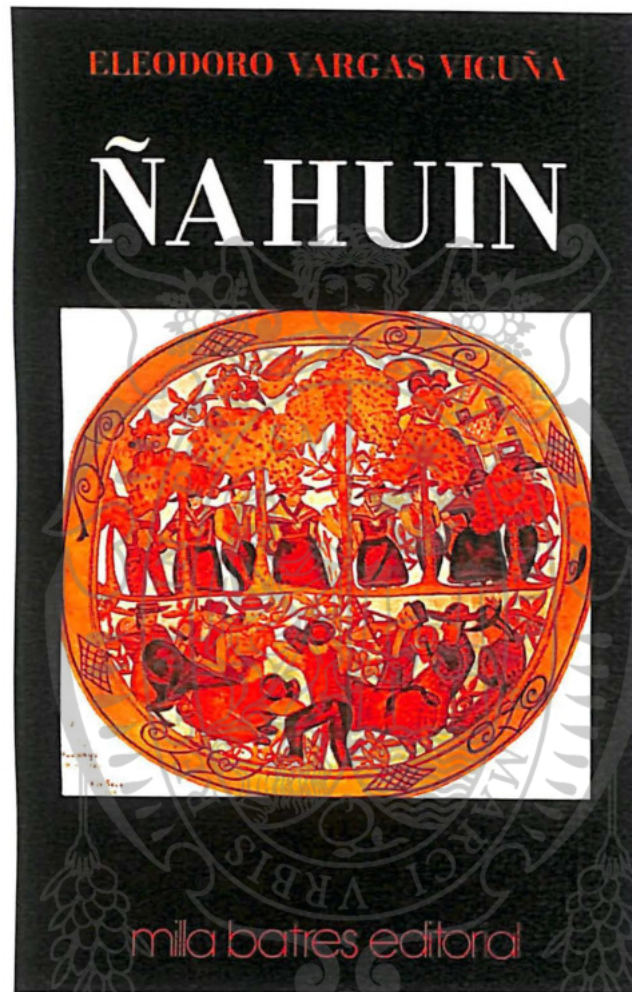
*Zora, imagen de poesía* (1964)



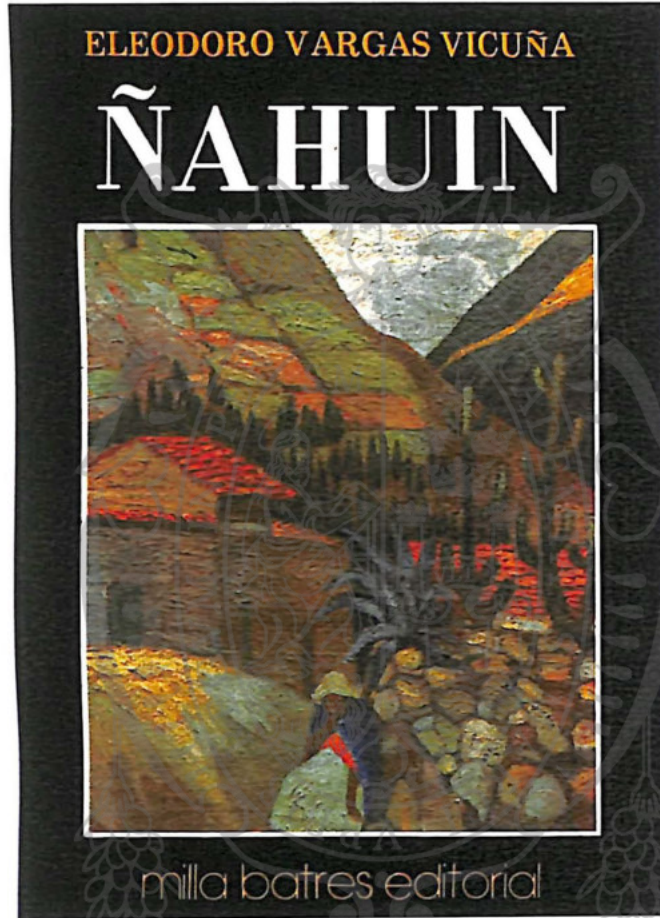
*Taita Cristo (s/f)*



*Zora, imagen de poesía (1971)*



*Ñahuin* (1975-1976)



*Ñahuin* (1978)



*Zora, imagen de poesía (1984)*



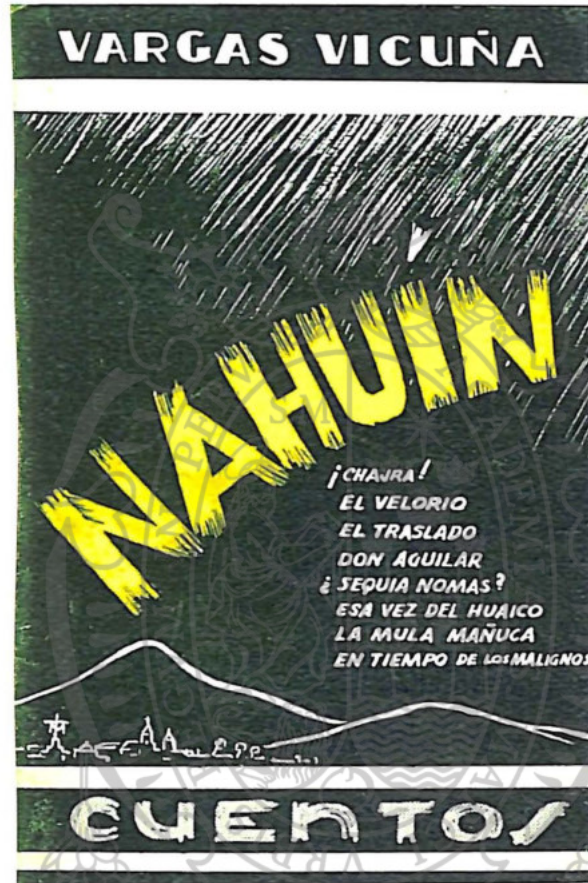
*Taita Cristo* (1986)



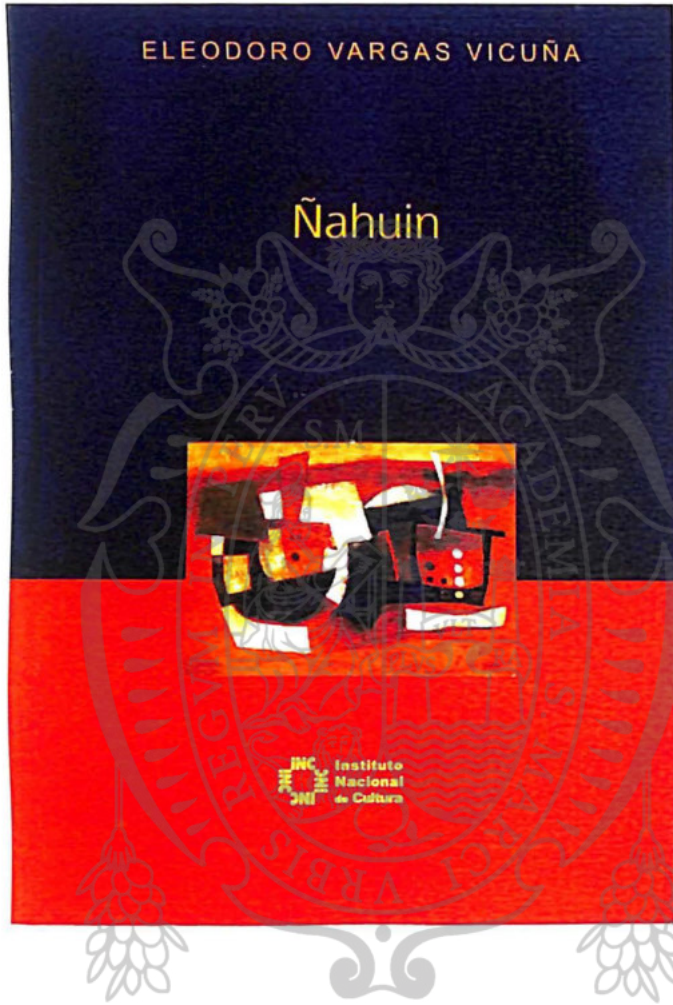
*Cántaro de agua enamorada (1997)*



*Taita Cristo* (1999)



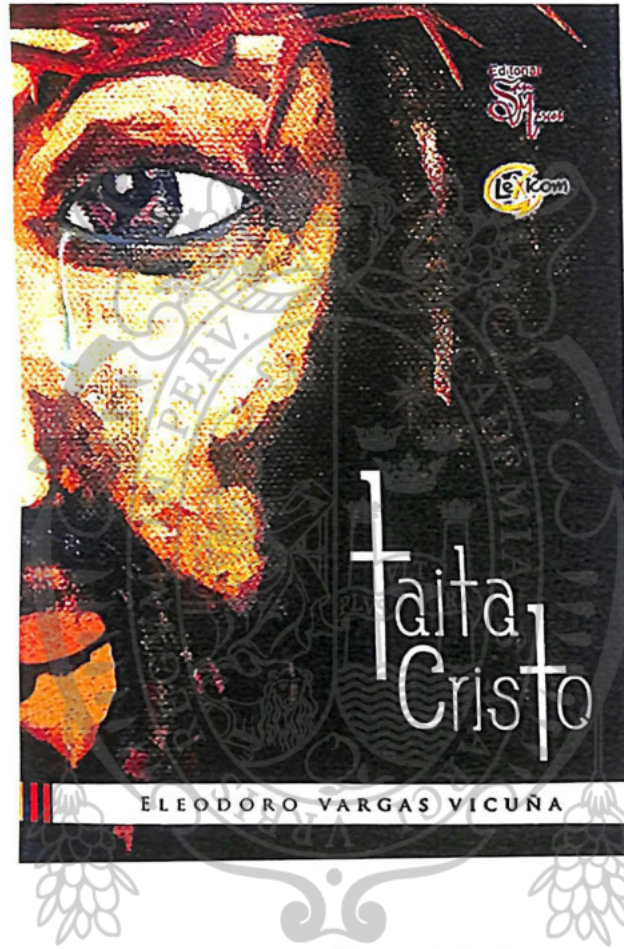
*Nahuín (2003)*



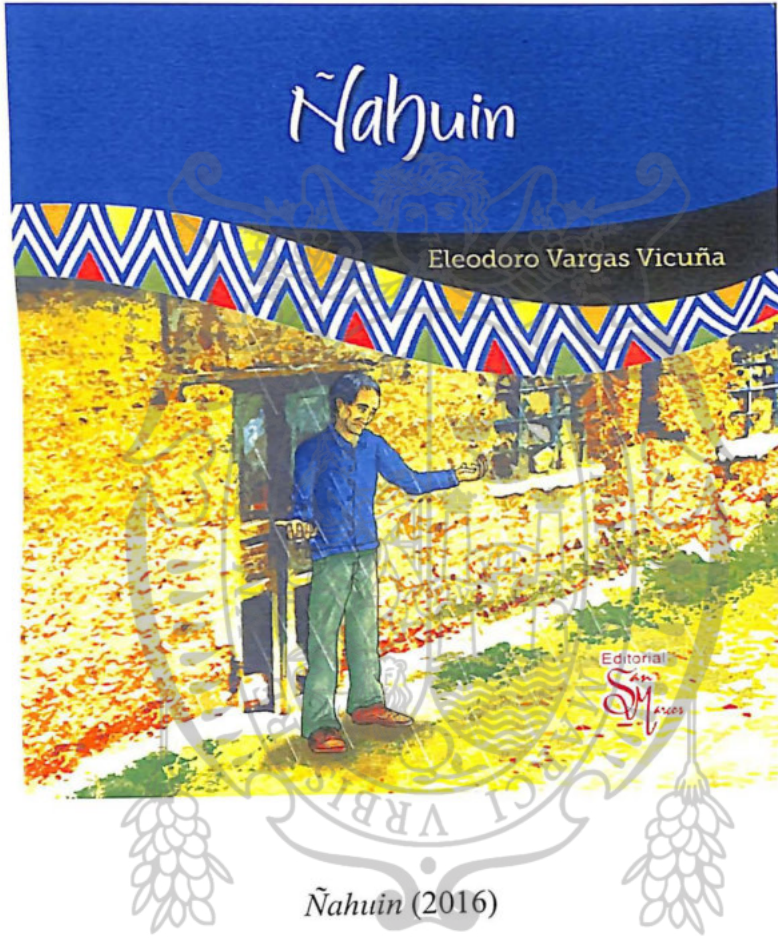
*Ñahuin* (2005)



*Ñahuin / El cristal con que se mira (2012)*



*Taita Cristo / Ñahuin (2013)*





## ICONOGRAFÍA





Obsequiando un libro a Sarina Helfgott  
(Lima, s/f)



Siendo homenajeado por sus alumnos en su cumpleaños  
(Lima, s/f)



Vargas Vicuña junto a su esposa Enedina y a sus hijas  
(Churín, s/f)



Con Enedina  
(Lima, 1960)



Con Juan Rulfo en el Instituto Nacional de Cultura. Atrás Fernando Silva Santisteban  
(Lima, s/f)



Junto a Rulfo en el Instituto Nacional de Cultura  
(Lima, s/f)



Brindando con unas damas en Pekín  
(China, 1972)



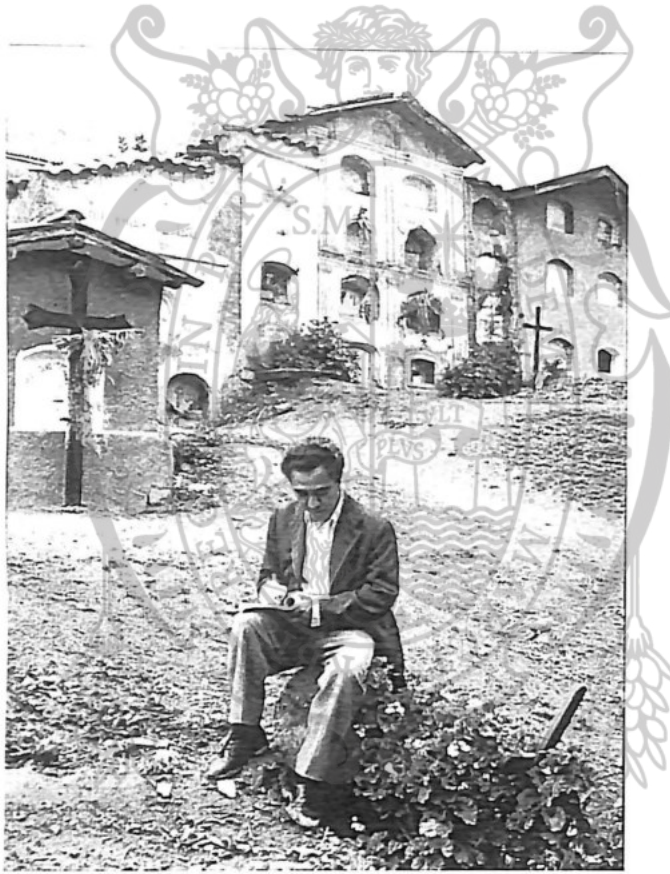
Uniformado  
(China, 1978)



Con un amigo en la Plaza Roja de Moscú  
(Rusia, 1986)



Alegre  
(Rusia, 1986)



Poesía eterna  
(s/d)



**ANEXOS**





## Entrevista a Marcos Yauri Montero

**La obra de Vargas Vicuña ha estado desde hace décadas encasillada en la corriente indigenista o neoindigenista. ¿Qué se podría decir sobre esta vinculación?**

La producción de Vargas Vicuña no es, como muchos han dicho, indigenista o neoindigenista. Esa apreciación es muy parcializada, hasta cierto punto etnocentrista, porque todos han pensado que bastaba que Vargas Vicuña proviniera de la sierra para calificarlo como indigenista, lo cual no es cierto, porque el mundo que él representa y el mundo donde él ha nacido y crecido no es un mundo genuinamente nativo indigenista sino un mundo mestizo, que sí guarda una estrecha relación con el ambiente rural, campesino. Debido a su migración, enlaza ese mundo refundido en los andes no solamente con Lima y otros pueblos aledaños sino también con lo que él ha leído. Vargas Vicuña ha leído mucha literatura europea. Entonces, ahí nace, digamos, una manera nueva de representar el mundo andino, que no es solamente partiendo desde los parámetros del indigenismo, del nativismo, del regionalismo, sino representa un mundo más real, el más real de esos años.

**Además la obra de Vargas Vicuña está alejada de cualquier forma de reivindicación.**

No. No tiene ese halo, esa aureola de ser indigenista. Porque ser indigenista es partidizar con los problemas del indígena. ¿Cuál era el problema del indígena de fines del siglo XIX y comienzos del XX? La servidumbre ante el señor feudal. Pero a partir de 1920 o 1930, el indígena a pesar de su condición estaba empezando a cambiar. Muchos habían migrado a la ciudad y ahí estaban haciendo su vida, hablaban quechua pero su mentalidad estaba cambiado porque ya habían ingresado a la escuela y algunos a la universidad. Y al mismo tiempo las aldeas pequeñas y las ciudades grandes como Huancayo, Jauja, Huaraz, Cajamarca iban creciendo, estableciendo vínculos cada vez más amplios entre el campo y la ciudad. Entonces el Perú estaba cambiando. Ya no era el Perú de comienzos del siglo XX en que nace el indigenismo. En aquella época sí hubo indigenistas bajo la influencia de *Amauta*, que iba por la línea de la reivindicación. Pero Vargas Vicuña no es reivindicación sino representación de la transformación del mundo andino producida a partir de 1920. La literatura estaba atrasada. La realidad había avanzado más.

**Entonces, debido a que no es pertinente hablar de Vargas Vicuña desde un punto neoindigenista, tal vez desde una posición más estética...**

Ahora, hablando estéticamente, la prosa de Vargas Vicuña no se iguala a ninguna prosa de ningún indigenista, ni neoindigenista, ni tampoco de la literatura del mundo andino. Es totalmente distinta. Es una prosa donde confluyen poesía, narración y filosofía. De tal manera que la prosa de Vargas Vicuña es, por momentos, impenetrable, indescifrable. Para descifrar a Vargas Vicuña hay que conocer literatura europea, filosofía, cosmovisión



andina, en fin, un cuento de Vargas Vicuña es un reto para un análisis. En su obra uno encuentra mundo andino, mundo europeo, mundo urbano, mundo semiurbano, mundo semirural, un campesino antiguo, conservador, congelado, y un campesino dicharachero, alegre, de los tiempos modernos. Eso es Vargas Vicuña. Es decir, él antes que Arguedas había transformado la literatura como representación.

**¿De manera que no pudo haber tenido influencias de Alegría o Arguedas?**

No. De ninguno. Es como si él no los hubiese leído. Él tiene formación europea. Washington Delgado habla de la tragedia griega pero tampoco, eso es la elucubración retórica. Lo que más parece que en él han influido son los poetas europeos, uno de ellos Rainer María Rilke, Marcel Proust, tal vez Kafka, Thomas Mann. Ellos son los que lo han influido.

**¿Esa prosa impenetrable, de la que Ud. habla, explicaría que muchas investigaciones se hayan desplegado sobre las obras de Alegría, Arguedas y Scorza, y no se hayan detenido en Vargas Vicuña?**

Sí. Es que es muy difícil. Yo creo por la dificultad. Hay mucha pereza. Prácticamente la crítica literaria no existe. Los que creen escribir crítica literaria, ¿qué hacen? Toman un modelo estructuralista, semiológico, una plantilla de Bajtín, Genette o Gadamer y con eso hacen su análisis. Y si no hay esa figura que buscan, no pueden escribir. Entonces, ¿qué es eso? Eso no es crítica. Ha muerto la crítica. En consecuencia, nadie ha tenido la valentía ni la paciencia de entrar a la obra de Vargas Vicuña porque es bastante difícil. Ahora, Scorza ya es otro mundo. Es el mundo viviente del indigenismo, pero no el de la década de 1920, porque Scorza utiliza las técnicas modernas y lo real maravilloso. Entonces él sí es neoindigenista. En cambio, Vargas Vicuña es inclasificable. No se puede decir que es literatura andina ni indigenista, de hecho eso debe ser tachado definitivamente.

**A él tampoco le agradaba que lo consideraran neoindigenista.**

No, nunca estuvo de acuerdo.

**En la mitad de la década de 1970 Ud. trabaja cerca a Vargas Vicuña en el Instituto Nacional de Cultura. Por esos años Carlos Milla Batres empieza a editar *Nahuin*. Ahora, las variantes que se incorporan, ¿son de Vargas Vicuña?**

No son sustanciales. Las modificaciones que se introdujeron fueron de Gregorio Martínez. Él venía al Instituto Nacional de Cultura, a veces me consultaba a mí. Y según me confesó Vargas Vicuña, él había malogrado su texto: le había puesto comas donde no debía, y donde Vargas Vicuña había suprimido comas, él las había recolocado. Vargas Vicuña estaba descontento con el trabajo de Gregorio Martínez. Pero ahí quedó la cosa.



### **¿Eran solo cuestiones de puntuación o...?**

Correcciones tipográficas nada más, no de estilo, porque el estilo de Vargas Vicuña no se puede corregir, no se puede tocar nada porque su prosa es como un muro: si se toca un ladrillo se viene abajo todo. Es intocable. Hay que ser maestro para tocar a Vargas Vicuña. Pero como te digo, Gregorio Martínez había intervenido, quería seguramente modernizar porque tal vez consideraba a Vargas Vicuña muy arcaico. Gregorio era un escritor que tenía cultura pero una cultura superficial, no conocía a fondo lo que conocía Vargas Vicuña.

### **¿Recuerda algo más sobre las circunstancias en que se llevó a cabo dicha edición?**

Sí. Vargas Vicuña era muy amigo de Antonio Cornejo Polar e iba de tiempo en tiempo a visitarlo y creo que hasta escribía en las paredes de su casa. Y Cornejo Polar iba a escribir el prólogo a la edición que hizo Milla Batres. Creo que lo escribió y le dio el texto a Vargas Vicuña, pero a este no le gustó y por ello recurrió a Washington Delgado. Y, finalmente, el libro se publica con el prólogo de Delgado. Después de un tiempo, me contó que Antonio le había preguntado: «¿Y qué pasó con mi texto?», y él le había dicho: «No sé, pero hay otros que conocen más mi mundo» (Risas). No sé qué diría el gran Antonio.

### **¿Qué podría decir respecto al título de dicha edición: *Ñahuin*?**

En esa edición Vargas Vicuña explica que «ñahuin» es el ojo de un manantial, y al mismo tiempo el ojo significa el núcleo, el mundo más bello de cualquier materia que hay en la vida, eso es cierto, yo hablo quechua. Cuando dicen nahuín se refieren a la esencia de la vida, a la esencia del objeto. Por ejemplo, ¿cuál es el ojo de una laguna? Es el centro, donde el agua es pura, donde nadie accede, agua incontaminada, agua purísima. ¿Cuál es la esencia de la amistad? Es algo indefinible, algo supremo, ese es el ñahuin. En la forma cotidiana, ñahuin también es el ojo, pero ya figuradamente el ojo es la esencia, el centro de las cosas, la pureza auténtica, a donde es difícil acceder y donde solo acceden los privilegiados.

### **¿Entre «nahuín» y «ñahuin», Ud. con cuál se queda?**

Con los dos. Es igual, no hay variación en significado. Es solamente una variación de letra. No sé qué le ocurriría a Vargas Vicuña. El quechua en el mundo andino es muy distinto de lugar en lugar. En un pueblo dicen ñahuin, en otro nahuin, en otro nahuín. El quechua en el Perú es muy variado, de ahí que no se pueda hablar de un quechua.

### **¿Con Eleodoro hablaban quechua?**

Nunca lo oí hablar quechua, parecía que no hablaba quechua. O él nunca quiso hablar o nunca hablamos a pesar de que yo lo hablaba.



## Entrevista a Manuel Larrú Salazar

**A mitad de la década de 1970, Ud. trabaja cerca de Vargas Vicuña. Estos años son importantes porque empieza el proceso de edición de *Nahuín* a cargo de Milla Batres. ¿Qué recuerda de esa época?**

En aquel entonces había un cerco al Perú, desde Norteamérica, porque Velasco Alvarado había nacionalizado minas, como la International Petroleum Company, la Cerro de Pasco Corporation. Entonces no entraban dólares y por lo tanto no se podían comprar insumos; por ejemplo, no había papel. Debido a ese problema de falta de insumos durante esta época, Milla Batres decide imprimir *Nahuín* en Madrid.

**¿Llegó a conocer esa edición?**

Sí. Yo estando en Madrid cierto día fui a pasear por el mercado de cosas viejas llamado El Rastro. Y de pronto entre los vendedores de libros, encontré esta edición del *Nahuín* de 1976, así que compré varios ejemplares. Cada libro equivalía a un dólar aproximadamente; se vendían al baratillo, lo que me hizo creer en el rumor de que su salida de circulación se debía a que la imprenta había quebrado en Madrid. Cuando llegué a Lima, se lo enseñé a Eleodoro y él inmediatamente capturó y a cambio me entregó la primera edición de *Nahuín*.

**¿Qué le pareció la edición madrileña?**

Es una edición muy hermosa; en mi opinión, mejor que la que publica Milla Batres en 1978, porque hay calidad de impresión, el papel es más fino, la carátula es hermosa, y además su encuadernación es mucho más sólida. Y cuando Milla Batres publica la segunda edición en Lima, coloca imágenes en sepia y la daña.

**Ahora, esta edición presenta variantes respecto de la edición príncipe de *Nahuín*...**

Así es. Según me dijo Vargas Vicuña, cuando en 1953 iba a publicar *Nahuín*, uno de sus lectores fue Alberto Escobar, su compañero de clases. Y Escobar, con el ojo crítico, le aconsejó que cortara algunas cosas que eran excrescencias, en fin, lo que un joven muy lúcido puede aconsejar; le hizo caso y así salió *Nahuín*. Posteriormente cuando se va a publicar en España ya con el nombre cambiado, Vargas Vicuña al parecer, le comentó a Gregorio Martínez –que era el que trabajaba con Milla Batres– su duda de si incluir o no lo que tiempo atrás Alberto Escobar le había pedido que elimine. Y Gregorio le dijo: «No, si esto no tiene validez literaria...» Ahora tengo dudas. Habría que cotejar lo que te digo. Pero en realidad Eleodoro era un hipercorrector, todo el tiempo estaba corrigiendo y cambiando.



### **¿A qué cree que se debería esta transformación textual?**

Creo que está vinculada a su interés por la literatura oriental. A él le interesaba la dimensión simbólica de los haikus, los haikais, esa condensación de sentidos y creo que es lo que intenta hacer en la última edición de la obra. Por eso hay una atmósfera que sugiere, pero sugiere tan sutilmente que el lector se pierde, en comparación con la primera edición de *Nahuín*, donde hay un mundo mucho más fresco, paisajes muy líricos y modos de ser de los personajes mucho más conectados con el ámbito que él representa. Pero en la última edición se advierte un cambio: él ha condensado, se ha vuelto un poco simbolista... Creo que tiene que ver con esas lecturas y al mismo tiempo con su propia transformación: del chiquillo provinciano que viene de Tarma y que está conquistando Lima con un grupo totalmente excepcional de creadores al hombre ya maduro que era Eleodoro a sus 50 años. La generación del 50 ya no es este grupo de jóvenes que está en San Marcos; cada uno hizo su vida. Entonces yo diría que eso hace que en su inseguridad, cambie mucho y transforme su texto.

### **Finalmente, Ud. comentaba que prefería el título *Nahuín* a *Ñahuin*. ¿Por qué?**

Sí. Porque ñawi es un término que viene del quechua del sur. Tenemos dos tipos de quechua en términos globales, dos familias lingüísticas: el quechua sureño y el quechua chinchaisuyo. El quechua sureño, por ejemplo, arranca hacia el sur de Junín y se va hasta Bolivia con las variantes. Y tenemos una zona media de bisagra que da paso al quechua chinchay, quechua del norte, que se hablaba y se habla aún en las provincias de Lima. Entonces, las diferencias entre el quechua de Tarma y el quechua sureño son muy notorias. Fonológicamente cambia mucho, inclusive no solo fonéticamente sino el término mismo puede ser otro. Por ejemplo, limalima es una planta que se utiliza en la Fiesta de Santiago; en el sur sería rimarima. Lo mismo, nahui en este quechua sería ojo, pero ñawi ya es quechua sureño.

Dos. Investigando encontré en un diccionario geográfico que Nahuín era una hacienda que quedaba encima de Tarma, de la zona de Palca arriba. Ahora, Nahuín sería en este caso un «ojo de agua», un «manantial». Creo que era el nombre que da a la hacienda porque ahí habían justo ojos de agua. Es probable que de ahí venga. Sujeto a cotejar con un mapa de la época porque acaso el nombre podría haber cambiado. Entonces está claro que al poner *Nahuín* Eleodoro está atendiendo, desde mi perspectiva, a la oralidad y a la territorialidad propia de la oralidad, es decir, está situando en su diégesis, en su cronotopía andina, un lugar concreto, y este lugar es una hacienda con manantial, y por lo tanto está aludiendo al ámbito que sirve de base para sus cuentos. Al transformar, *Nahuín*, concreto, «hacienda», «ojo de agua», en *Ñahuin*, ¿qué es lo que está pasando? Simboliza. Deja de ser un ámbito territorializado, un lugar concreto, y pasa a ser algo genérico.



Pero hay otro problema. Nahuín era el nombre de una hacienda. Pero en cambio, ¿qué significa Ñahuín? Ñawi es ojo, pero ñawin, no se sabe qué es pues carece del elemento común o direccionador, por ejemplo, ñawinta, ñawinma, ñawinpi, es decir, la partícula que direcciona la palabra. Entonces de pronto lo que es territorializado se convierte simbólico. Ñahuín tal vez podría ser «a sus ojos», «sus ojos», pero no, porque «para sus ojos» sería ñawinpa, o «desde sus ojos» sería ñawinman, y eso no dice. Entonces, hay una transformación. Y esa transformación del título está conectada con los cuentos. En la segunda edición de *Ñahuín* ya no hay una atmósfera rural cognoscible, conectada con uno, se hace un poco lejana y extraña, y de otro lado se pierde esa oralidad bastante fuerte de la edición de 1953.





Nº 32770194

Nº 1711

CONCEJO PROVINCIAL DE PASCO

PARTIDA DE NACIMIENTO

Por la presente se Certifica que en el Archivo de este Concejo se encuentra inscrita una Partida de Nacimiento, en el Libro N.º 49 a foja 99. cuyos datos son:

Apellido Paterno: VARGAS  
 Apellido Materno: VICUÑA  
 Nombre: ELSIDORO JUANES

Fecha de Nacimiento: 27 DE AGOSTO DE 1924 NOVENCIENOS VEINTIDOS  
 Lugar de Nacimiento: CERRO DE PASCO.  
 Nombre del Padre: ELSIDORO VARGAS SALAZAR  
 Nombre de la Madre: JULIA VICUÑA APARECIDA  
 Profesión del Padre: JEFE LUMINERO

Cerro de Pasco, el día 26 de AGOSTO de 1925.

*[Firmas y sellos]*

Partida de nacimiento de Vargas Vicuña,  
 en la que se da cuenta de su nacimiento  
 el 27 de agosto de 1924 en Cerro de Pasco  
 (Archivo ECF)

Constancia de bautismo de Vargas Vicuña,  
 llevado a cabo en Acobamba  
 el 26 de julio de 1925  
 (Archivo ECF)



Nº 7925

PRELATURA DE TARMA Y PASCO

CONSTANCIA DE BAUTISMO

Por la presente se certifica que en el Archivo de la Parroquia se encuentra una Partida en el Libro de Bautismos N.º 26 a foja 11 número 100. cuyos datos son:

Apellidos: VARGAS VICUÑA  
 Nombre: ELSIDORO JUANES  
 Padre: ELSIDORO VARGAS SALAZAR  
 Madre: JULIA VICUÑA APARECIDA

Lugar y fecha de nacimiento: Cerro de Pasco, 27 de agosto de 1924  
 Fecha de Bautismo: 26 de julio de 1925  
 Lugar de Bautismo: Acobamba  
 Padrinos: Donato Duran y Doña María Duran  
 Oficiante: Pbro. Don Juan Duran

Anotaciones (textuales): No tiene

de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 19\_\_\_\_

*[Firma]*  
 Párroco  
 Don Juan Duran

El sucrito certifica la autenticidad de la firma y sello de la presente Constancia de Bautismo.

de \_\_\_\_\_ de 19\_\_\_\_

Notario Eclesiástico      Sello de la Curia

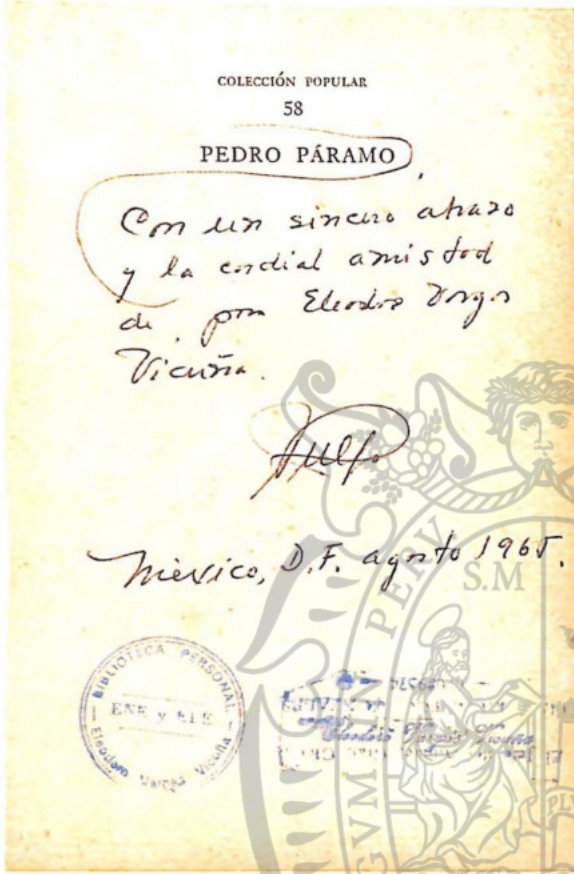


Facsímil de manuscrito de Vargas Vicuña:  
primera página de su obra teatral inédita *Malo es tentarse* (Archivo ECF)

*Malo es Tentarse. - Fuera en un acto.*  
Cuanto modesta de mujer de pueblo. - Banca, un par de sillas,  
parrucos, ollas, alguna cueva. - Puesto, ventura - Campesino.  
Juana - Placera -  
Rosa - Placera  
Pedro - Estudiante  
Vecinos. -  
Juana. - (Abriendo la puerta y luego mira la cama y Presos  
como para darse cuenta de lo que le he hecho). - Oh, esto sí  
que es pedicini - Metése en criaturas. Pi lo sabía!  
¡Mujer! - (Se muchachos!) - (Arrodillándose a un espejo) ¿  
este cuerpo que no se mejora ni trabajar día y noche!  
(Resaca esp). (Pausa) "sin mano al corazón". ¿Qué  
cara de mi lo que le he hecho? - (Apuntando) Para esto se  
trabaja! - (Arrodillándose ante una imagen) - ¿de la  
caída; tú no me digite que lo he hecho. Tampoco me  
digite que no lo he hecho. - Estaban los ojos. De repente  
estaban caminando de esp. - nos miraba y camuleba. -  
un muchacho puede hacerse hombre de repente. (Truce)  
acaso no? - (Truce) ¿Verdad que a por en todavia...  
¿Por que en esto cuando uno iba triunfante al cuerpo?  
(Como un hombre vivo) ¿una no debe suganarse. (En  
la vuelta sola mirando la puerta). - ¿Se queda una  
más sola todavia. - ¿Cuanto estas por esa puerta?  
¿Cuanto se lo hizo? ¿van sin decir nada? -  
¿Y luego después se arrepiente uno, se sabe! -  
se despierta dentro esa mujer que quiere y por  
la noche es sacada de como a por! - - -  
Ay Julia Severa, Ay finado. - Tus ojos me







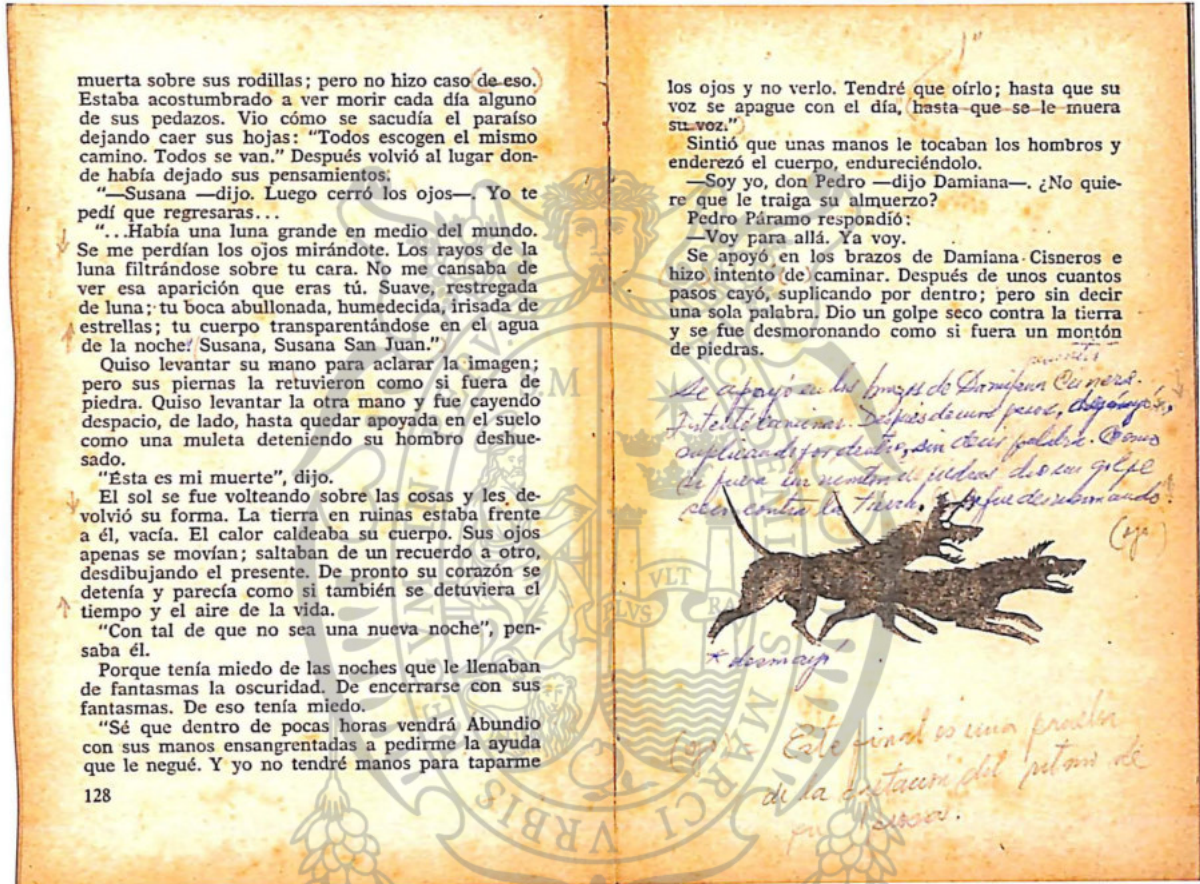
Dedicatoria de Juan Rulfo  
a Vargas Vicuña (Archivo ECF)

Manuscrito de Rulfo  
para Luvina, hija de Vargas Vicuña  
(Archivo ECF)

Querida ahijada Luvina:  
Hubiera querido estar  
contigo aunque fuera  
para darte un abrazo.  
Otra vez será:  
Recibe todo el cariño de  
tu padrino *J. Rulfo.*  
Lima, Mayo del 74



Anotaciones y tachaduras de Vargas Vicuña sobre el *Pedro Páramo* de Rulfo (Archivo ECF)





Documento que da cuenta de la primera contratación de Vargas Vicuña  
en el Instituto Nacional de Cultura (Archivo INC)



Resolución Directoral No. 000000

Lima, 7 JUN. 1973

CONSIDERANDO:

Que es necesario dotar a la Oficina de Literatura, Teatro y Cine de la Dirección Técnica de Promoción Cultural del personal técnico profesional necesario para el mejor cumplimiento de sus funciones;

Estando a lo opinado por la Directora de la Oficina General de Administración del Instituto Nacional de Cultura; y

De conformidad con el Art. 44° del D.L. 19268 a lo dispuesto en los Arts. 18 y 19 del D.L. 19864 y el D.L. 19848;

SE RESUELVE:

1° NOMBRAR por un período de seis meses con antigüedad del 1° de mayo del año en curso a don ELEODORO VARGAS VICUÑA como Técnico de la Oficina de Literatura, Teatro y Cine de la Dirección - Técnica de Promoción Cultural, con el Grado V Sub-Grado 7.

2° El egreso que origine la presente Resolución se cargará a la Partida 01.01 del Programa 2326 del Pliego 17.4 Sector 17 Educación del Presupuesto Bialnal vigente.

REGISTRESE Y COMUNIQUESE

*Unildelana*

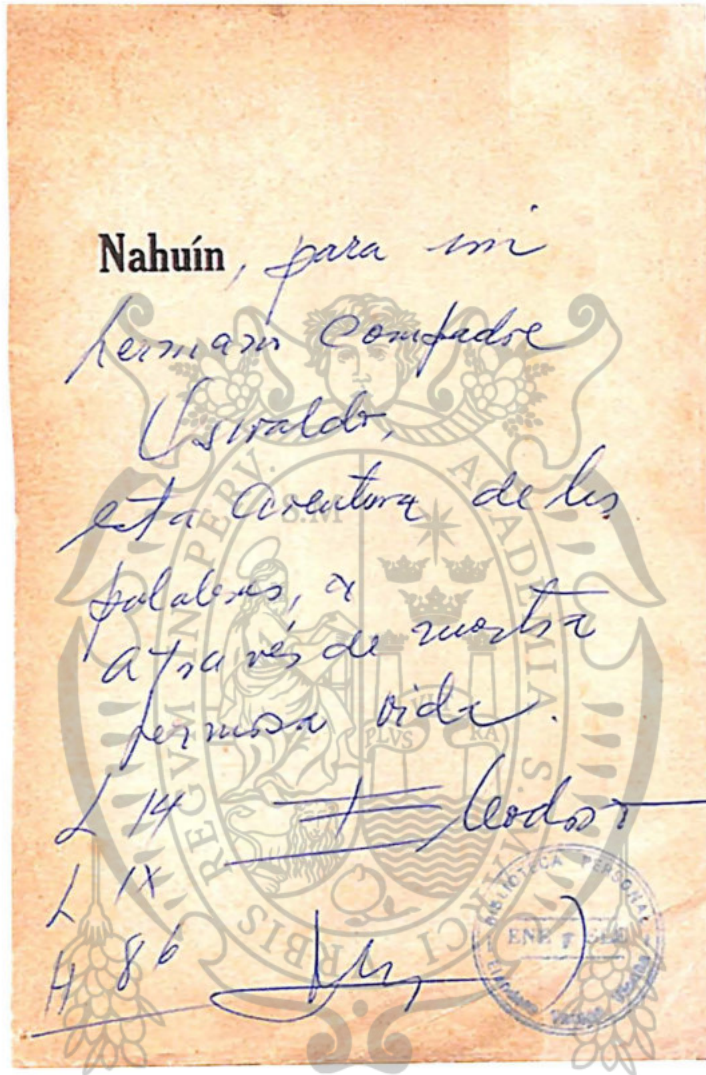
MARTHA HILDEBRANDT  
DIRECTORA GENERAL DEL  
INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA

INC/SP  
loc.





Dedicatoria de Vargas Vicuña a Reynoso (Archivo ECF)





Facsímil de una carta inédita de Oswaldo Reynoso a Vargas Vicuña (Archivo ECF)

maracay - 11 - 2 - 62  
recordado  
poeta:

Sol. Azul. Azul el cielo. Árboles verdes. Verdísimos. El asfalto enrojecido de hojas secas. No hay viento. No hay gente. Y el calor. Terriblemente implacable el calor me encierra en fuego. Semidesnudo, desde la ventana oscura de mi habitación, miro una calle de esta diabólica ciudad. Silencio de mediodía. Solo Beethoven en el tocadiscos. La claridad amarilla espumante de la cerveza helada refresca mi garganta y solo se vive entre la presencia furiosa de las cosas y los sentidos nos dan la cabal dimensión de nuestra vida. Así se vive aquí. Ya no hay sentido de la vida ni de la muerte. Solo amor. En estas últimas semanas ha corrido mucha sangre. Es el preludio de una guerra civil. Mis alumnos, armados, atacan a la policía y a las bandas armadas del partido oficialista. Mataron a un estudiante como quien caza un pájaro. El entierro fue impresionante. La gente de los barrios

vuelve la mano y bechando refriega los rojos, los violetos, los verdes en la pared y aparece todo el sentido del paisaje de este país del verano eterno. Ya lo conocerás.

Estoy escribiendo una novela. Ya te enviaré los originales. No se terminará para julio y publicarla en setiembre. Hasta el momento no le he puesto título, pero tengo en mente uno: "En Octubre no hay ni: pros" Dime qué te parece?

Recuerdas para mi ahijado Rocco y para mi madre Ana. Entrega el recorte que te envíe a Hugo Neiras lo va a gustar mucho. Saludos para Belso, Arce, Franco, Hugo, Anibal, Manuel, Felipe, Javier, Forto, Jance, Arambur, T. Delgado, Pablo Guervera, etc, etc. Mercedes y Barreto

Saludos especiales para "El Único" no lo dejes de ver, dile que escribas, que escriba, que escriba, QUE ESCRIBAS.

Dile a Hugo que me envíe el guía. Todo está listo para la filmación que no sea flojo, espero el guía.

hasta siempre

¡VIVA LA VIDA, CARAJOS!

tu hermano

Oswaldo

Negras

Siempre en espera de tu carta prometida.

tu hermano

Oswaldo

maracay - 11 - 2 - 62

recordado

poeta:

Sol. Azul. Azul el cielo. Árboles verdes. Verdísimos. El asfalto enrojecido de hojas secas. No hay viento. No hay gente. Y el calor. Terriblemente implacable el calor me encierra en fuego. Semidesnudo, desde la ventana oscura de mi habitación, miro una calle de esta diabólica ciudad. Silencio de mediodía. Solo Beethoven en el tocadiscos. La claridad amarilla espumante de la cerveza helada refresca mi garganta y solo se vive entre la presencia furiosa de las cosas y los sentidos nos dan la cabal dimensión de nuestra vida. Así se vive aquí. Ya no hay sentido de la vida ni de la muerte. Solo amor. En estas últimas semanas ha corrido mucha sangre. Es el preludio de una guerra civil. Mis alumnos, armados, atacan a la policía y a las bandas armadas del partido oficialista. Mataron a un estudiante como quien caza un pájaro. El entierro fue impresionante. La gente de los barrios



pobres tomaron las calles principales. Desfiló toda una juventud golpeada. El sol furioso caía sobre el cortejo. El cortejo más extraño que he visto en mi vida. Alpargatas negras, pantalones viejos y camisas abiertas en el pecho. Rostros sudorosos y ojos llenos de odio. Avanzaban con el puño en alto cantando: “Abajo cadenas! Gritaba el señor, y el pobre en su choza libertad pidió. Gloria al bravo pueblo que el yugo lanzó...” El lujo y la opulencia insultante desapareció ese día. Pobres, pobres de las pobres barriadas desataron su cólera. Todos los días los periódicos traen noticias horribles. La juventud izquierdista se ha lanzado a la guerra total. No hay clases. Apenas si algunos liceos funcionan. El morir no tiene importancia, pero, mientras tanto, hay que amar, amar hasta el agotamiento. Te envío un recorte: un niño es herido de muerte por robar un pan. Y esto es un país prodigiosamente rico y diabólicamente hermoso. ¿Por qué no hay sitio para todos en esta tierra? A veces pienso que el hombre es malo, pero cuando hablo con un muchacho de 16 años y veo que está dispuesto a morir para cambiar el mundo creo, creo, creo, creo en todo. No todo está perdido. Ayer, en la mañana, llegué a mi casa borracho y lleno de pintura. Estuve con un gran amigo: un pintor. Desde la una de la mañana estuvo pintando un paisaje en la pared de un bar al compás de Bach y los poemas de Vallejo. Fue una borrachera de luz, de color, de vida. Pienso regresar al Perú con él. “Nadie tiene derecho a venderme la nube que miro, por qué coño de su madre me venden la luz eléctrica?” Dice se llena las manos de pintura y pinta nubes. Se saca la camisa, se envuelve la mano y hechizado refriega los rojos, los violetas, los verdes en la pared y aparece todo el sentido del paisaje de este país del verano eterno. Ya lo conocerás.

Estoy escribiendo una novela. Ya te enviaré los originales. Pienso terminarla para julio y publicarla en setiembre. Hasta el momento no le he puesto título, pero tengo en mente uno: “En Octubre no hay milagros” Dime qué te parece?

Recuerdos para mi ahijado Rocco y para mi comadre Ene. Entrega el recorte que te envío a Hugo Neira: le va a gustar mucho. Saludos para Bolas, Arce, Franco, Hugo, Aníbal, Manuel, Pelaes, Javier, Porto, Ponce, Araníbar, W. Delgado, Pablo Guevara, etc, etc. Marqués y Barreto

Saludos especiales para “El Único” no lo dejes de ver, dile que escriba, que escriba, que escriba, QUE ESCRIBA.

Dile a Hugo que me envíe el guión. Todo está listo para la filmación, que no sea flojo, espero el guión.

Hasta siempre

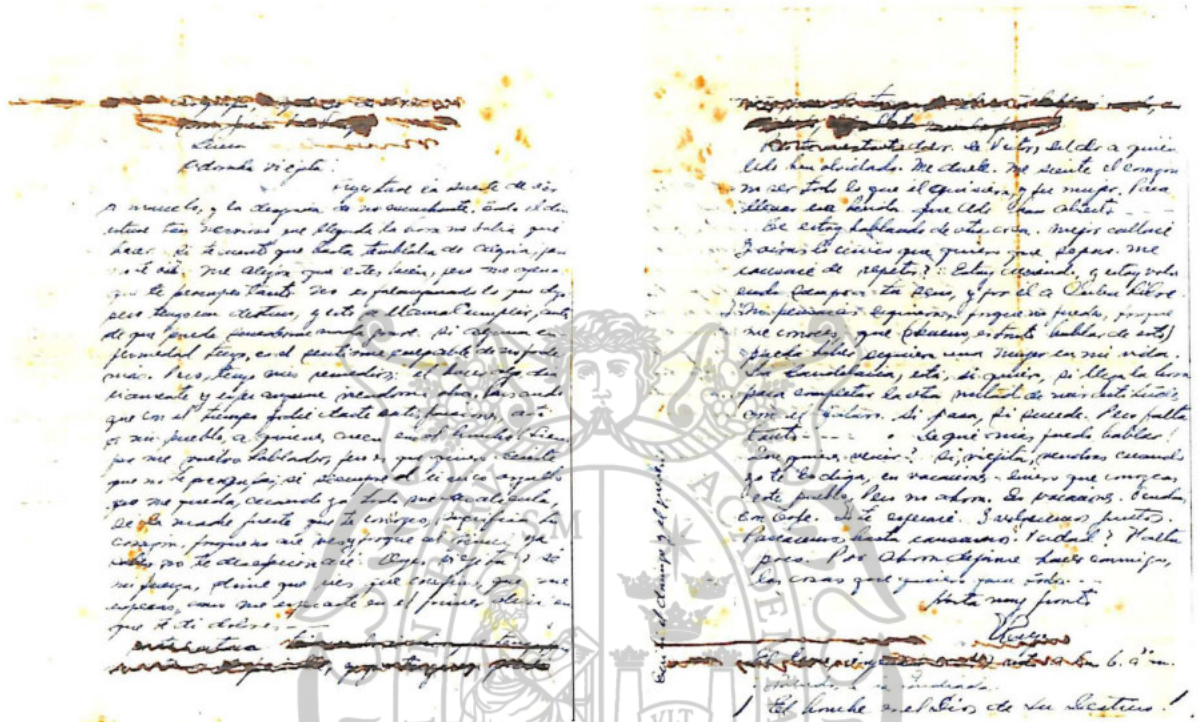
¡VIVA LA VIDA, CARAJO!

tu hermano

Oswaldo



Facsimiles de tres cartas inéditas de Vargas Vicuña a su madre (Archivo ECF)



Arequipa, Agosto 30 de 1947  
Sra. Julia V. de Vargas  
Lima

Adorada viejita:

Ayer tuve la suerte de oír a Marcelo, y la desgracia de no escucharte. Todo el día estuve tan nervioso que llegada la hora no sabía qué hacer. Si te cuento que hasta temblaba de alegría; pero no te oí. Me alegra que estés bien, pero me apena que te preocupes tanto. No es [ininteligible] lo que digo: pero tengo un destino, y esto se llama cumplir, antes de que pueda sucederme nada grave. Si alguna enfermedad tengo, es el sentirme culpable de no poder más. Pero tengo mis remedios: el hacer algo diariamente y esperanzarme viendo mi obra. Pensando que con el tiempo podré darte satisfacciones, a ti, a mi pueblo, a quienes creen en el hombre! Siempre me vuelvo hablador, pero es que quiero decirte que no te preocupes; sé siempre el único orgullo que me queda, cuando ya todo me desalienta, sé la madre fuerte que te conozco, sacrifica tu corazón, porque no me vez y porque al final ya sabes, no te decepcionaré: Oyes viejita? Sé mi fuerza, dime que ríes, que confías, que me esperas como me esperaste en el primer día en que te di dolores...



~~Si te contara: tú eres lo único que tengo para no sentirme despreciable; yo que tengo un padre niño, como lo tengo de él no te hablaré nada, con olvidarlo, habré hecho mucho por él.~~

Pero te cuento otro dolor. De Víctor, del [ininteligible] a quién Uds. han olvidado. Me duele. Me siente el corazón no ser todo lo que él quisiera, y su mujer. Para llenar esa herida que Uds. han abierto...

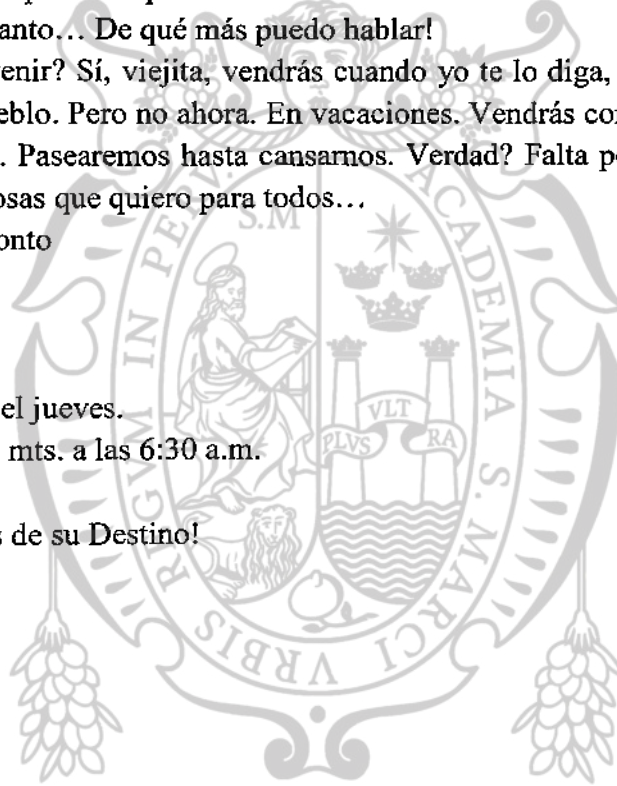
Te estoy hablando de otra cosa. Mejor callaré. Y oirás lo único que quiero que sepas. Me cansaré de repetir?: Estoy creciendo, y estoy volviendo siempre a tu seno, y por él a Cuba Libre. Y ni pensarás siquiera, porque no puedes, porque me conoces, que (bueno, es tonto hablar de esto) puede haber siquiera una mujer en mi vida. La Candelaria, esta sí quiero, si llega la hora para completar la otra mitad de mis actitudes con el fulano. Si pasa, si sucede. Pero falta tanto... De qué más puedo hablar!

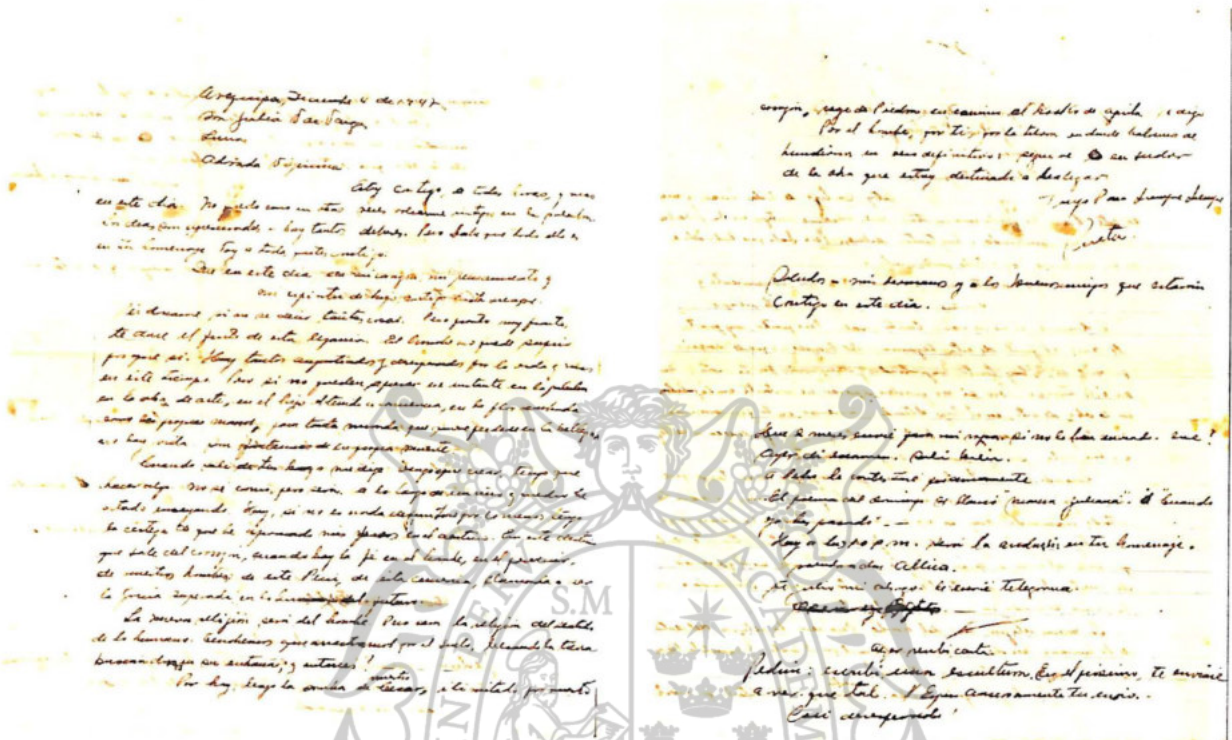
Que quieres venir? Sí, viejita, vendrás cuando yo te lo diga, en vacaciones. Quiero que conozcas este pueblo. Pero no ahora. En vacaciones. Vendrás con Tofe. Yo te esperaré. Y volveremos juntos. Pasearemos hasta cansarnos. Verdad? Falta poco. Por ahora déjame hacer conmigo, las cosas que quiero para todos...

Hasta muy pronto

Vargas

Escribí el domingo y el jueves.  
El lunes óyeme en 47 mts. a las 6:30 a.m.  
Saludos a la Indiada.  
¡El hombre es el Dios de su Destino!





Arequipa, Diciembre 4 de 1947  
 Sra. Julia V. de Vargas  
 Lima

Adorada viejícima:

Estoy contigo, a todas horas, y más en este día. No puedo como en otras veces volcarme íntegro en la palabra. Los días son apresurados y hay tantos deberes. Pero sabes que todo ello es en tu homenaje. Voy a todas partes contigo:

Que en este día, sea mi corazón, mi pensamiento y mi espíritu de hijo, contigo, hasta siempre.

Perdóname si no sé decir tantas cosas. Pero pronto, muy pronto, te daré el fruto de esta lejanía. El hombre no puede sufrir porque sí. Hay tantos angustiados y desesperados por la vida y más en este tiempo. Pero si no pueden, apurar ese instante en la palabra, en la obra de arte, en el hijo obtenido a conciencia, en la flor sembrada con las propias manos, para tanta mirada que quiere perderse en la belleza, no hay vida. Son fantasmas de su propia muerte.

Cuando salí de tus brazos me dije: Tengo que crear, tengo que hacer algo. No sé cómo, pero será. A lo largo de un año y medio he estado ensayando. Hoy, si no es nada definitivo por lo menos tengo la certeza de que he afirmado mis pasos en el destino. En este



destino que sale del corazón, cuando hay la fe en el hombre, en el porvenir, de nuestros hombres; de este Perú, de esta conciencia, clamada a ser la Grecia superada (en lo humano) del futuro.

La nueva religión será del hombre. Pero será la religión del sentido de lo humano. Tendremos que arrastrarnos por el suelo, besando la tierra, buscándonos en su entraña; y entonces?

Por hoy, bajo la sombra de nuestro César, ilimitado por nuestro corazón, raya a Piedra, en camino al Kosko de Aguila: te digo

Por el hombre, por ti, por la tierra en donde habremos de hundirnos en beso definitivo: seguiré en sendero de la obra que estoy destinado a realizar.

Tuyo para siempre siempre!

Pueta

Saludos a mis hermanos y a los buenos amigos que estarán contigo en este día.

Hace 2 meses envié para mi ropa. Si no lo han enviado. Qué?

Ayer di examen. Salí bien.

A Pedro le contestaré próximamente.

El poema del domingo se llamó «Mamá Juliana». «Cuando ya has pasado»...

Hoy a las 10 p.m. será la audición en tu homenaje.

Saludos a don Allico.

A Julio mi abrazo. Le envié telegrama.

Ayer recibí carta.

Pedrín: escribí una escultura. En el próximo, te enviaré a ver qué tal. Espero ansiosamente tu envío.

Casi desesperado!





cualquier trance, ganar fuerzas para darlo a los que necesiten. Cierto es que me metí a redentor antes de tiempo y no me pesa. Ya tengo decía la experiencia para medirme en todas las circunstancias de mi vida. Y por eso, por esto que ansío, te ruego que tengas paciencia. No seré tan tonto de ofrecerte cosas que aún no han tenido tiempo de ser, para entregarte. Si no he publicado un libro, es porque para mí escribir es la responsabilidad máxima que podría atribuirme. El escritor no es aquel (según yo me entiendo) que escribe por pasatiempo o por hacer dinero con su pluma. Ser escritor (novelista o poeta, creador) significa encarnar todas las aspiraciones de su tiempo y de su medio pero en el sentido de representar la fuerza real de esta aspiración, y que es el pueblo. No te extrañe pues que yo quiera ser el cantor de estas aspiraciones y que ya sueñe con el socialismo, no solamente para nuestro Perú, sino también por el mundo. Lo que se llama el bien y el mal, el premio y el castigo no se podrá encontrar sino aquí, sobre esta tierra ajena, que nos sostiene. En las manos del hombre está el realizarse plenamente y con responsabilidad para con la sociedad futura, socialista. Perdóname una vez más, que te hable en este tono y que te parezca que siempre soy el chiquillo de siempre. Que así sea madrecita, que así también sea el tiempo triste lejos de ti para conseguirme: justificarme en ti y en los hombres del socialismo.

Saludos a todo el mundo.

Tu indio q' te adora  
Pueta

