

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

Escajadillo, T. (1971). *La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones* [Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

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

Título: La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones

Autor: Tomás G. Escajadillo

Año: 1971

Lugar de publicación: Lima, Perú

Tipo de tesis: Doctorado

Palabras claves: Clorinda Matto de Turner, Enrique López Albújar, César Vallejo, Ciro Alegría, Eleodoro Vargas Vicuña, José María Arguedas, narrativa indigenista, literatura peruana, problema del indio.

Referencia en APA 7ma. ed.

Escajadillo, T. (1971). *La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones* [Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

Resumen

La tesis hace una revisión crítica e historiográfica a la literatura indigenista peruana desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Abarca a los autores y obras de mayor relevancia de esta tendencia literaria, haciendo énfasis en el género narrativo. Se estudian narraciones que se propusieron como tema central el problema del indio. Así pues, se analizan las obras más notables de Clorinda Matto de Turner, Enrique López Albújar, César Vallejo, Ciro Alegría, Eleodoro Vargas Vicuña y José María Arguedas, en cuanto a su literatura indigenista.

Palabras Clave: Clorinda Matto de Turner, Enrique López Albújar, César Vallejo, Ciro Alegría, Eleodoro Vargas Vicuña, José María Arguedas, narrativa indigenista, literatura peruana, problema del indio.

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Programa Académico de Literaturas Hispánicas

NO SE PRESTA
A DOMICILIO

La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones

Tesis para optar el Grado de

DOCTOR

Tomás G. Escajadillo

LIMA - PERU

1971

079

025

U.N.M.S.M. Dirección de Bibliotecas y Publicaciones
BIBLIOTECA DE LETRAS

LE
009
T

NO SE PRESTA
A DOMICILIO

INDICE

Capítulo I	PLANTEAMIENTO GENERAL	4
Capítulo II	AVES SIN NIDO ¿NOVELA "INDIGENISTA"?	66
Capítulo III	PROCESO A VENTURA GARCIA CALDERON	93
Capítulo IV	"NUEVA LECTURA" A CUENTOS ANDINOS	118
Capítulo V	NUEVOS CUENTOS ANDINOS Y LA ESCUELA INDIGENISTA	145
Capítulo VI	VALLEJO, LA NOVELA SOCIAL, EL INDIGENISMO Y EL TUNGSTENO	162
Capítulo VII	LOS PRINCIPIOS ESTRUCTURADORES DE EL MUNDO ES ANCHO Y AJENO	178
Capítulo VIII	VARGAS VICUÑA, ZAVALETA Y EL "NEO-INDIGENISMO"	198
Capítulo IX	JOSE MARIA ARGUEDAS Y LA EVOLUCION DEL INDIGENISMO	234
	CONCLUSIONES	270

009

CAPITULO I

PLANTEAMIENTO GENERAL



La presente Tesis intenta constituir un aporte al estudio del indigenismo narrativo peruano. Sus diversos capítulos abarcan a los autores y libros de mayor significación que han tenido como objetivo central el tratamiento del "tema" o "problema" indígena en la prosa de ficción peruana. No inicio esta presentación hablando de narradores "indigenistas". Primero necesito precisar el sentido y valor que, en los estudios agrupados en el presente trabajo, le doy al término "indigenista". Mal podría, asimismo, reducir a los distintos autores que se estudian al común denominador del membrete de "indigenistas" cuando, como veremos en estas páginas introductorias, no considero propiamente "indigenistas" ni a Ventura García Calderón ni a Clorinda Matto, pese a que habitualmente la crítica peruana y continental nos habla de los aciertos formales de los cuentos "indigenistas" del primero, y acepta, poco menos que en forma unánime, que el "indigenismo" se inició, en Hispanoamérica con Aves sin nido (1889).

No me mueve ni me interesa ningún factor "nacionalista"; no por que doña Clorinda Matto de Turner sea peruana ocultaré mi discrepancia con la crítica nacional y continental que realza el valor de Aves sin nido como novela que inicia el "indigenismo" en Hispanoamérica, como no me mueve a conceptuar a Ciro Alegría y José María Arguedas las "cumbres" del "indigenismo" hispanoamericano el hecho que ostenten la misma nacionalidad. / Me interesa, eso sí, contribuír al mejor conocimiento del indigenismo narrativo que se ha practicado en nuestro país; como "movimiento", el indigenismo narrativo peruano (al igual, parece ser, que el de los otros países de Hispanoamérica donde constituye un fenómeno importante) es objeto de un especial desconocimiento y desinterés por parte de lectores y críticos. / En el Perú se habla de "indigenismo" a secas, sin matización alguna. En realidad, pese a la enorme importancia -cuantitativa y cualitativa- de nuestro indigenismo en prosa de ficción, poco es lo que hemos indagado en él. / No creo que sea una herejía mayor afirmar que las páginas que José Carlos Mariátegui dedica al indigenismo, con ser un comentario preliminar a un fenómeno que estaba todavía en proceso de germinación en aquel momento (1928), (1) siguen siendo, pasados más de cuarenta años, las páginas de visión y enfoque globales más lúcidas que se hayan escrito sobre el particular. Pase a su innegable importancia en nuestra historia literaria, el indigenismo ha sido objeto, pienso yo, de especial desinterés por parte de la crítica literaria nacional (2).

La presente Tesis aspira a contribuir a que pueda realizarse en el futuro esa suerte de "balance" del indigenismo, tarea que parece cada vez más necesario efectuar. Sus objetivos principales podrían sintetizarse en los siguientes puntos:

a) Indagar en el universo narrativo particular de las principales obras de nuestro indigenismo en prosa de ficción.

El método de análisis, el tipo de aproximación o énfasis escogido, han variado de acuerdo a la naturaleza del objeto en estudio; unas veces me he interesado en las obras menos estudiadas de un autor (El mundo es ancho y ajeno (3) o los primeros libros de Arguedas); otras, he considerado necesario efectuar o proponer una "nueva lectura" de obras importantes que a mi juicio han sido equivocada o insuficientemente estudiadas (Cuentos Andinos, El mundo es ancho y ajeno); en ocasiones he conceptuado especialmente necesario situar una obra en el contexto de una "tradición", la del indigenismo (El Tungsteno, Nuevos cuentos andinos); o efectuar un "proceso" polémico a la obra total de un autor (Ventura García Calderón); detenerme especialmente en analizar la evolución del indigenismo de un narrador (Arguedas); o especificar los motivos por los cuales la obra de dos escritores renovadores se encuadra en un segundo momento de la evolución del indigenismo (Zavaleta y Vargas Vicuña); o precisar aspectos biográfico-críticos significativos sobre los cuales exista discrepancia entre los especialistas (Vallejo); o centrarme en un punto en especial (Aves...).

Estas diversas maneras de penetrar en el sentido particular de una obra, de describir sus estructuras y desentrañar sus significaciones últimas, están, por tanto, como se explicará luego con ejemplos concretos y mayor detenimiento, determinadas por la problemática específica de una obra (o un autor), y por la situación actual de la investigación literaria en torno a ella.

b) Someter continuamente a prueba un esquema de evolución del "indigenismo" que conlleva una definición y delimitación del mismo.

— Durante las fases iniciales de los primeros estudios que conforman la presente Tesis fue cobrando forma una delimitación del concepto de "indigenismo" narrativo como diferenciado de un "indianismo" similar; la delimitación de estos conceptos no tardó en sugerirme un esquema de la evolución del "indigenismo". Ello me ha llevado a meditar repetidas veces respecto a dos "presencias" del "tema indígena" en nuestra prosa de ficción que, a mi juicio, no son "indigenismo"; así, hablo de un "indianismo modernista" (Los hijos del sol de Valdelomar, o los "cuentos peruanos" de temática andina de V. García Calderón, por ejemplo), y de un "indianismo romántico-realista-idealista" (Narciso Aréstegui, Clorinda Matto de Turner), algunos de cuyos frutos son el antecedente del "indigenismo" propiamente tal. Aves sin nido (1889) tiene, por tanto, en mi planteamiento, el valor (que no desestimo en absoluto) de novela precursora del "indigenismo"; no, pues, primera obra indigenista (o "muestra de la primera generación de

los narradores indigenistas") sino antecedente de tal movimiento o escuela. Asimismo, la indagación en torno a los cambios, la transformación, la evolución del "indigenismo", me llevó a un elemental esquema que proclama dos momentos fundamentales: el primero, que abarcaría la gran mayoría de las obras del género, que prefiero denominar "indigenismo ortodoxo", y una segunda fase de evolución que comprende mucho menos obras, para la cual empleo la denominación de "neo-indigenismo". Por ello uso a lo largo del presente estudio los términos "indianismo modernista", "indianismo romántico-realista-idealista", "indigenismo ortodoxo" y "neo-indigenismo"; ya no, pues, "indigenismo" a secas: término al que se pretende conferir una "flexibilidad" (elasticidad) tal que le permita referirse a obras tan obviamente disímiles entre sí como El Padre Horán y Los Ríos Profundos, "El alma de la quena" y "La agonía de Rasu-Ñiti", Aves sin nido y Todas las sangres.

La terminología, el esquema de evolución y la delimitación entre los campos colindantes del "indianismo" y del "indigenismo", han sido sometidos continuamente a prueba en los diversos capítulos de la Tesis. Me ha resultado positiva dicha comprobación; pienso que "funcionan" al emplearlos referidos a las principales muestras de la prosa de ficción peruana de "temática indígena". Es decir, nuestra inicial "hipótesis de trabajo" nos sigue pareciendo una formulación válida luego de someterla insistentemente a prueba en relación a los libros más representativos de nuestro indigenismo narrativo. Ello mismo nos lleva a la tercera finalidad básica de nuestro trabajo:

c) Contribuir -sin falsas modestias ni risibles vanidades- a que se pueda efectuar, en un futuro que desearía no fuese muy lejano, ese "proceso"global, esa evaluación total de nuestro importante indigenismo narrativo que, por lo menos a mí, me parece una tarea tan importante cuanto vasta y compleja. He sometido mi esquema y los conceptos implícitos en él al enfrentameiento con las obras que considero "capitales" de nuestro indigenismo; creo que ellos quedan en pie como postulados para ayudar a la realización de un examen de la totalidad de las obras de dicho movimiento. Es decir, si mi "hipótesis de trabajo", luego de este recorrido por las principales muestras de nuestro indigenismo en prosa de ficción, ha quedado reforzada, comprobada su validez, y por tanto podría reputarse punto de llegada o "verdad comprobada" para un proceso, escuela, o movimiento (el indigenismo narrativo) visto a través de sus obras capitales y representativas, con prescindencia de tantas obras de segunda importancia o francamente no-significativas; seguirá siendo mera "hipótesis de trabajo" para un estudio que intente comprender todas las muestras de nuestro copioso indigenismo narrativo.

Creo firmemente que un "balance" con pretensiones totales acerca de nuestro indigenismo no puede todavía realizarse entre nosotros a plenitud. Para ello harían falta una cantidad sustancialmente mayor de estudios y monografías acerca de muchas de las figuras de primera línea y disponer de una dosis razonable de indagaciones críticas en torno a numerosas figuras de segunda importancia. Es necesario elaborar una suerte de infraestructura sobre la cual basar cualquier formulación valorativa acerca de nuestro extenso y numeroso indigenismo en prosa de ficción que pretenda tener rigor y seriedad metodológicos. Y si esto se está haciendo ya con José María Arguedas y, parcialmente, se ha hecho con Ciro Alegría; poco es lo que se ha preocupado la crítica de los últimos decenios acerca de Aves sin nido o El padre Horán; no se ha hecho ninguna indagación específica acerca de El Tungsteno (4) o los "cuentos incaicos" de Valdelomar, ni existen replanteos críticos acerca de la narrativa de López Albújar o Ventura García Calderón acordes con la indudable importancia de estos autores: no se ha efectuado, por ejemplo, ningún análisis textual de un relato de Cuentos andinos o Nuevos cuentos andinos, ni se ha cuestionado la crítica de los últimos tiempos acerca de la significación integral de los "cuentos peruanos" de García Calderón que tengan por escenario el Ande y por "motivo" el indígena.

Además de todo ello, pienso que una apreciación integral de nuestro indigenismo narrativo necesariamente supondría, sin limitaciones de ninguna especie, una tarea previa de determinación de textos. Si bien es consistente suponer que todos los narradores indigenistas de primera magnitud llegaron a recopilar sus producciones en libros, no es menos verosímil postular que una comprensión cabal del movimiento como conjunto será imposible sin investigar, primero, los cuentos y relatos de los cultores "menores" de dicha modalidad narrativa que yacen olvidados en efímeras revistas, principalmente de las décadas del veinte (especialmente a partir de 1926), del treinta y el aun del cuarenta. La mayoría de estas revistas surgieron en los "focos vitales" del indigenismo como fenómeno social que sobrepasa lo meramente literario; especialmente en Cuzco, pero también en Puno, Arequipa, Trujillo y aun Cajamarca, Huarás y otras ciudades. Es posible que de dicho trabajo con un número no despreciable de revistas, muchas de ellas de muy difícil acceso, no "emerga" un narrador indigenista de importancia capital, pero no es menos cierto que ninguna valoración integral del indigenismo será factible si se prescindiera de tal investigación.

Es verdad que quien revise detenidamente la colección de "Amauta" (1926-1930) podrá tener una idea bastante clara del tipo de narrativa que produjo el indigenismo, y una penetración inclu-

so más profunda de la ideología en que dicho movimiento se apoya, en forma más o menos generalizada; pienso personalmente que el magisterio de Mariátegui y el estímulo y promoción que significó "Amauta" para el movimiento indigenista, son de primordial importancia para la comprensión verdadera del mismo; así, por ejemplo, lo ha manifestado reiteradamente José María Arguedas, acaso el más importante y complejo de todos nuestros narradores indigenistas (5). Pero una investigación total del indigenismo no podrá dejar de examinar, para citar solamente unos ejemplos, revistas tales como "Hora del Hombre" (1943-1950), "La Sierra" (1927-1930), "Boletín Titikaka" (Puno, 1927-), "Vórtice" y "Boletín Kuntur", 1927- (Sicuani), "Presente" (1930-31) "La Región", "Universidad" (1930-31); o las revistas de los grupos indigenistas del Cuzco: "Kosko" (1924-25), "Alma Quechua" (1934-1939), "Waman Puma" (1941-44), "Túpac Amaru" (1942-1944), "El Ayllu" (1945), incluso aquéllas cuya preocupación fundamental no es la literatura, como las publicaciones "académicas" tipo "Revista del Instituto Arqueológico" (1936-194-), la"Revista del Instituto Interamericano de Arte" (1942-196-) o "Tradición" (1950-196-); o las similares revistas "académicas" centradas más bien en las ciencias sociales, publicadas en Lima, como la "Revista del Museo Nacional", "Historia y Cultura" (Del Museo Nacional de Historia - Lima), "Folklore Americano", "Folklore"; incluso el "Anuario de Folklore" y "América Indígena" publicados en México; publicaciones tales como "Chirapu" y "Waraka" (Arequipa); o revistas de distintas metas y preocupaciones, más refinadas, abiertas a manifestaciones cosmopolitas del arte y la literatura, eruditas o "esteticistas", pero donde se encontrarán textos de creación (quizás con mayor énfasis en la poesía que en la narrativa) y crítica indispensables para una comprensión verdaderamente seria de lo que que fue el indigenismo narrativo peruano; publicaciones tales como "3" (1939-1941), "Palabra" (1936-37), "Garcilaso" (1940-42), "Mar del Sur" (1948-53), "Las Moradas" (1947-49), "Letras Peruanas" (1951-55), etc. o las primeras entregas de "Cultura Peruana" (1942-1964) e "Idea" (1950-71). Habría que rastrear también en los años iniciales de revistas "académicas" tales como "Letras" (1929-1968), o, incluso, en algunas páginas de la "trinchera enemiga", el bastión del conservadorismo, hispanismo y otros "ismos" de signo contrario al "Indigenismo", la publicación de más larga vida (quizás por ser una existencia a medias, anémica y disimulada) del presente siglo: "Mercurio Peruano" (1918-1971).

Finalmente, una investigación seria tendría que considerar a revistas de ciudades y pueblos más pequeños y "apartados"; mencionamos, al azar, unas cuantas: "Huamanga" (Ayacucho), "Inti" (Huancayo), "Revista Rukanas" (Lucanas, Ayacucho), "Voz de Apurímac" (Abancay), "Serranía" (Huánuco), "Atusparia" (Huarás), "Pu-

-na" (Ayaviri).

Reitero, por tanto, mi planteamiento: para cualquier investigación seria con pretensiones totalizadoras acerca del indigenismo narrativo peruano, es indispensable una labor filológica previa de depuración y de determinación de los textos representativos, tarea que implica un trabajo (de preferencia en equipo) de lectura, fichaje e investigación de decenas de revistas, (6) la mayoría de ellas no editadas en Lima sino en las ciudades donde germinó con mayor fuerza el múltiple fenómeno social y cultural del indigenismo, especialmente Cuzco, verdadero "ombligo del mundo" a este respecto.

x x x

He hablado de un concepto del "indigenismo" que se utiliza en el presente estudio; de un esquema de su evolución que se postula e intenta demostrar a lo largo de los distintos capítulos, y de una delimitación preliminar entre las categorías de "indianismo" e "indigenismo" que me parece indispensable efectuar. Quisiera ahora explicar estos planteamientos.

Inicio la indagación de tales tópicos en el punto al cual los ha llevado Luis Alberto Sánchez, aprovechando indagaciones anteriores:

El indio y otras criaturas

Buena parte de las novelas relativas directamente al indio americano quedan comprendidas en los rubros "novela sentimenal", "novela realista" y "novela histórica": son las que lo consideran como personaje decorativo, no agonista; como cuerpo de indio y alma de blanco, no como alma y cuerpo de indio. Estas últimas son las que aquí interesan. En otros términos, y para adecuarme a una terminología ya en uso, abordaré la novela "indigenista", dejando la otra, la "indianista", diluída en los mencionados capítulos. La distinción entre ambos vocablos -entre dos actitudes- ha venido creciendo por modo natural. Se llamaba "indio" al aborigen de América desde los primeros tiempos de la llegada de Colón, pues que él pensó haber dado con otro costado de las Indias Orientales, el occidental; se usó el de "indígena", sin saber cómo ni por qué, a partir de fines del siglo XIX. Parece como que en tal vocablo se hubiera recargado cierta dosis de intención reivindicatoria y social, de que no estaba libre la de "indios". Con ser una sutileza casi verbalista, ella contiene significado esencial. De ahí que la escritora argentina Aída Cometta Manzoni, sagazmente dirigida por Pedro Henríquez Ureña, fijara el distingo en su utilísima tesis El indio en la poesía de la América Española (Buenos Aires, 1939), perfilando más así un juicio de Concha Meléndez, de Puerto Rico, en su tesis La novela indianista en Hispanoamérica (Ed. Viuda de Hernando, Madrid, 1934). Dice Meléndez: "Incluimos en esta denominación (novela indianista) toda la novela en que los indios y sus

> tradiciones están presentados con simpatía. Esta simpatía tiene gradaciones que van desde una mera emoción exotista hasta un exaltado sentimiento de reivindicación social, pasando por matices religiosos, patrióticos, solo pintorescos y sentimentales" (página 9). Así, pues, la novela india de "mera emoción exotista" será la que llamemos "indianismo", y la de un "sentimiento de reivindicación social", "indigenismo" (7).

Los últimos conceptos pueden constituir un adecuado punto de partida.

"Indianismo": "mera emoción exotista"

"Indigenismo": "sentimiento de reivindicación social".

En nuestro concepto, sin embargo, si bien una narrativa que busque una "mera emoción exotista" constituye "indianismo" (Ventura García Calderón, por ejemplo), en cambio, no basta el "sentimiento de reivindicación social" para que una obra sea "indigenista". Aves sin nido es un libro en donde se percibe un fuerte "sentimiento de reivindicación social" y, sin embargo, sus indios son tan borrosos ("cuerpo de indio y alma de blanco" podríamos decir con Sánchez, que sin embargo sí conceptúa "indigenista" a la novela), su paisaje tan artificial y, además de ello, la novela muestra tantos elementos románticos (situaciones narrativas, tópicos temáticos y lenguaje exaltado y sentimentalista), que nos llevan a considerarla no la primera novela "indigenista" sino una de las últimas "indianistas"; es decir, novela donde confluyen muchos (demasiados para mi gusto) elementos de una tradición anterior del tratamiento del "tema indígena", la tradición "romántica" (que precisamente ha sido muy bien documentada por Concha Meléndez) (8), con los elementos "nuevos", los de denuncia de los abusos que se cometen contra el indio. Sin embargo, los "nuevos"elementos oscilan entre la mera "información", la "documentación" no dramatizada de un abuso típico (los préstamos forzosos, por ejemplo), y estos abusos teñidos por situaciones o lenguaje sentimentales (el abuso sexual de los curas serranos se entrelaza o termina confluyendo con la situación tópica archi-romántica de los hermanos-amantes, amantes que (sin saberlo) son hermanos). Aunque no sea éste el lugar para discutirlo con mayor amplitud, diré que en Aves sin nido subsisten, mezclados con los elementos (principalmente formulaciones tópicas, como la de la "trilogía embrutecedora", o la del cura lujurioso) de una escuela o movimiento del futuro, el "indigenismo", demasiados elementos de un tratamiento del "tema indígena" que pertenecía, en ese momento, 1889, al pasado: el tratamiento romántico, la novela idealista de exaltación romántica del indio.

En mi conceptualización del término "indigenismo" aplicado a la narrativa no basta, pues, el factor "sentimiento de rei-

vindicación social". Hace falta, además, la superación de ciertos elementos o lastres del pasado: la visión romántica, la idealización romántica del mundo indio. Un tercer factor importante, muy difícil de especificar en abstracto, se refiere a lo que llamaré, a falta de otra denominación más precisa, "suficiente proximidad" en relación al mundo recreado: el indio y el Ande. Soy consciente de la imprecisión de esta terminología. La configuración de una "suficiente proximidad" en relación al mundo representado, es, además, algo que sólo puede determinarse en el análisis de un texto específico, nunca antes, por lo menos no con razonable precisión. En la peligrosa evaluación de la dualidad lejanía /cercanía frente al mundo observado, debe determinarse el punto de quiebra que proporciona una "suficiente proximidad" del mundo recreado, lo cual, junto con los elementos ya señalados (superación de lastres románticos, es decir, ruptura con formas anteriores del tratamiento narrativo del "tema indígena"; y "sentimiento de reivindicación social", aunque este último factor pueda no ser muy explícito o incluso se dé inconscientemente) produciría una obra auténticamente "indigenista".

La primera obra narrativa peruana en la que se conjugan estos factores es, a mi juicio, Cuentos andinos (1920). Con ella se inicia, en mi esquema, el "indigenismo ortodoxo". López Albújar pudo así configurar por primera vez en nuestras letras (casi paralelamente a Raza de bronce, 1919, del boliviano Alcides Arguedas, frecuentemente considerada por la crítica como la primera novela "indigenista" de importancia en Hispanoamérica), lo que, en acertada frase, ha llamado Ciro Alegría "indios de carne y hueso" (9). La hazaña de López Albújar fue la de romper con una larga tradición de indios borrosos, lejanos, excesivamente estilizados o idealizados, "poniendo en circulación literaria a indios de carne y hueso" en la afortunada frase de Ciro Alegría, actor principal de la misma empresa literaria y humana, y cuya opinión resulta, por tanto, singularmente valiosa. Como se discutirá con mayor detenimiento más adelante, y en el capítulo dedicado a Cuentos andinos, muchos críticos prefieren ver en Aves sin nido (9a) (1889) el inicio del indigenismo narrativo. Me limito ahora a subrayar mi discrepancia. Pienso que Mariátegui (cuya omisión de Aves sin nido al estudiar el indigenismo me parece significativa)(9b) estaba en lo cierto cuando afirmaba en 1928:

> No es aventurada, por tanto, la hipótesis de que el indio en cuatro siglos ha cambiado poco espiritualmente. La servidumbre ha deprimido, sin duda, su psiquis y su carne. Le ha vuelto un poco más melancólico, un poco más nostálgico. Bajo el peso de estos cuatro siglos, el indio se ha encorvado moral y físicamente. Más el fondo oscuro de su alma casi no ha mudado. En las sierras abruptas, en las quebradas lontanas, a

> donde no ha llegado la ley del blanco, el indio guarda aún su ley ancestral.
> El libro de Enrique López Albújar, "Cuentos Andinos", es el primero que en nuestro tiempo explora estos caminos. Los "Cuentos Andinos" aprehenden, en sus secos y duros dibujos, emociones sustantivas de la vida de la sierra, y nos presentan algunos escorzos del alma del indio. (10)

"Indios de carne y hueso"; "algunos escorzos del alma del indio"; "alma y cuerpo de indio" (con permiso de Luis Alberto Sánchez, que nunca aplicó esta frase suya a López Albújar; más bien, regateó la significación de los Cuentos Andinos (11) y, en general, de toda la obra indigenista de su autor): estas tres frases pueden servir para ilustrar lo que entiendo como "suficiente proximidad" en Cuentos Andinos. Por lo demás en el capítulo en que estudio el libro se encontrará una formulación más demorada y precisa a este respecto. Quisiera agregar, simplemente, lo siguiente: en López Albújar se rompe claramente con el pasado, con la tradición romántico-idealista que tiene por tema al indio; existe un "sentimiento de reivindicación social" del indio, aunque esto sea difícil de percibir en su primer libro, a diferencia de Nuevos cuentos andinos, en donde sí se expresa con claridad dicho sentimiento, como se verá en los capítulos respectivos; y hay lo que he llamado "suficiente proximidad" frente al objeto recreado (el Ande y su habitante). Pero se trata de una (suficiente) proximidad relativa. Frente a los demás escritores que intentaron mostrar al indio antes que él (llámense Aréstegui, Matto), el "indio de López Albújar" se nos figura bien dibujado, vital, convincente, "de carne y hueso"; sin embargo, frente al "indio de Ciro Alegría" esta "proximidad" nos parece ya inadecuada: sentimos que Ciro Alegría ha sabido acercarse al mundo andino, calar profundamente en la sicología de su habitante y, sobre todo, ha sabido darnos con la mayor fuerza posible la dimensión épica de su tragedia colectiva. Y, sin embargo, al comparar "el indio de Alegría" con "el indio de Arguedas" nos pronunciamos a favor de un acertado juicio crítico que, pasados quince años desde que fue formulado, adquiere cada vez mayor justicia:

> Pero hay una faz del mundo de la sierra, de la gente del Ande, en que ha penetrado José María Arguedas, y nadie como él, ni antes ni después. La pureza simple de las valoraciones elementales que funden el subjetivismo del personaje con la realidad objetiva, sin deformarla ni suprimir su sello profundamente humano, es su mejor y más original aporte a nuestra narración. (12)

Y podríamos agregar: nadie como él ha podido fundir en uno solo el "yo" desgarrado del narrador—protagonista con el

"ellos" (los indios). En la tradición indigenista (en el "indigenismo ortodoxo") existe una casi escrupolosa separación de narrador y protagonistas. El autor omnisciente podrá incluso adoptar la ficción (algunas veces, la impostura, como en V. García Calderón) de disfrazarse de narrador-observador, de narrador-testigo; pero siempre existió, en el indigenismo tradicional ("ortodoxo"), una rigurosa separación entre el "yo" del contemplador y el "ellos" de los contemplados (los indios). Lo cual nos lleva nuevamente a Mariátegui:

> Y la mayor injusticia en que podría incurrir un crítico, sería cualquier apresurada condena de la literatura indigenista por su falta de autoctonismo integral o la presencia, más o menos acusada en sus obras, de elementos de artificio en la interpretación y en la expresión. La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia alma. Es todavía una literatura de postizos. Por ello se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla. (13)

¿Exageraríamos al afirmar que en estas palabras hay toda una tesis, o por lo menos una "hipótesis de trabajo" que permite una interpretación total, audaz y sugestiva, del proceso del indigenismo peruano? ¿Podría decirse que Arguedas sería esa segunda (y final) fase, de la cual habló, en 1928, Mariátegui, es decir una literatura no "indigenista" sino "indígena", realizada por un "propio indio"? Seamos más cautos. Mariátegui no proclama la necesidad de tal "literatura indígena"; dice textualmente " si debe venir"; no está seguro, pues, que ello sea conveniente. Luego, ¿hasta qué punto se puede considerar a José María Arguedas "uno de los propios indios"? Por supuesto: sabemos que los amó, siendo niño, sin límite alguno; que odió ferozmente a sus enemigos; que quiso no ser un "mak'tillo falsificado", "hijo de misti blanco, abogau"; que se refugió en comunidades, en la ternura de una segunda madre, cocinera india; que hizo todo lo posible por ser, plenamente, "uno de ellos", por convertirse en un comunero sanjuan, tinki, wanaku, ak'ola ("Agua", 1935, su primer relato), la huaynarca (Todas las sangres), o en cualquiera de esas patéticas figuras, mitad caricaturas, remedo de seres humanos, mitad santos o locos o descendientes de un Dios andino que pueblan el Chimbote de El zorro de arriba y el zorro de abajo (1971); sabemos que aprendió a nombrar las cosas que lo rodeaban, a entender el mundo con la "dulce lengua" de los indios, que gran parte de su valiosísima obra narrativa debe entenderse como una "pelea infernal" con el idioma, como un esfuerzo gigantesco por traducir todo un mundo

(hombres, ríos, zumbayllus, montañas, flores) al castellano, por traducir toda una concepción del mundo (la ternura de los indios, el amor por los animales, la chiririnka, mosca azul que antecede a la muerte, el wamani tutelar, las piedras increíbles que hablan y se mueven) del habitante andino, que él aprendió en quechua, al castellano, idioma en que ha escrito sus libros. ¿Pero se puede decir que Arguedas "sea un indio"? ¿Acaso el solo hecho de que haya podido escribir (no ya algunas de las novelas más hermosas y significativas de América Hispana, sino el simple hecho de poder escribir correctamente el castellano) no lo separa, inevitablemente, de "los propios indios"? Esa separación ha sido, precisamente, uno de los "leit motivs" de toda su obra, una de las ondas que estremece toda su narrativa. Recordemos la primera página de esa pequeña obra maestra que es "Warma Kuyay", uno de los relatos de su primer libro (1935): "Se agarraron (los indios) de las manos y empezaron a bailar en ronda, con la musiquita de Julio el charanguero. Se volteaban a ratos, para mirarme, y reían. Yo me quede fuera del círculo, avergonzado, vencido para siempre" (14); y las últimas palabras del mismo:

> Hasta que un día me arrancaron de mi querencia, para traerme hasta este bullicio, donde gentes que no quiero, que no comprendo.
> (...)
> Mientras yo, aquí, vivo amargado y pálido, como un animal de los llanos fríos, llevado a la orilla del mar, sobre los arenales candentes y extraños. (15)

Sirva la digresión para poder afirmar lo siguiente: sea o no sea la narrativa de José María Arguedas la obra de "un indio", nunca antes se tuvo un acceso tan profundo del alma indígena, nunca antes se pudo fusionar o compenetrar tanto el "yo" del narrador con el "ellos" (los indios), nunca antes se recreó el universo andino tan radicalmente "desde dentro". Pero José María Arguedas no es un creador aislado. (En mi manera de entender su obra, incluso, tiene que hablarse de dos Arguedas; el de los libros iniciales, y el autor de Los ríos profundos y "La agonía de Rasu-Ñiti", para no hablar del novelista que escribió El sexto, Todas las sangres y El zorro de arriba y el zorro de abajo; como podrá verse en el capítulo respectivo). Arguedas trabaja dentro de una tradición "indigenista", dentro de una escuela o movimiento que se transforma, que evoluciona, que pasa por un proceso de mutaciones o cambios (y precisamente Arguedas es el escritor que más contribuye a que dicha tradición narrativa evolucione). Y si Arguedas se encuentra en un extremo (pero dentro del movimiento), en el punto más interior o profundo, López Albújar está en otro extremo (pero, igualmente, dentro del movimiento), en el punto de mayor lejanía y menor compenetración con el universo andino. Si

López Albújar apenas consigue brindarnos "algunos escorzos del alma indígena", Arguedas nos introduce a los recintos más íntimos de ella. López Albújar y José María Arguedas, constituyen, a mi manera de ver, los polos contrarios, los puntos extremos de una misma escuela: el indigenismo.

Pero ciertamente las diferencias tan saltantes que existen entre "sus" diversos mundos andinos nos hablan elocuentemente de la mutación, de la evolución de ese "indigenismo" (16). Precisamente, pienso que uno de los rasgos que mejor explica o caracteriza el proceso, la evolución del "indigenismo", es su cada vez mayor penetración el "mundo total" del habitante andino. Desde este punto de vista López Albújar, Alegría y Arguedas significan tres niveles, cada vez más profundos, de compenetración del indio, su alma, sus sueños, el drama de su explotación, la visión de su destino futuro. Pero forman parte de la misma escuela, de la misma tradición. Sin embargo, si no pudiésemos explicitar en qué consisten esos cambios, se entorpecería el mejor conocimiento de sus respectivas obras. Ello nos lleva a precisar la caracterización de los dos momentos por los que pasa, como se ha adelantado ya, la escuela o movimiento indigenista: el "indigenismo ortodoxo" y el "neo-indigenismo".

He hablado, al principio de esta argumentación de tres factores, de tres condiciones para que se produzca una novela o un cuento indigenista: el "sentimiento de reivindicación social" del indio, la ruptura con formas del pasado (especialmente el tratamiento romántico del "tema indio", la idealización romántica del indígena), y la "suficiente proximidad" en relación con el mundo recreado (el Ande y su habitante). / Considero conveniente limitar a estos tres factores una caracterización básica del "indigenismo ortodoxo". No me parece especialmente útil una enumeración de los "temas alrededor de los cuales funciona" el indigenismo, como lo hace Fernando Alegría (17), ni una reducción de las novelas indigenistas a "aquéllas que reflejan los conflictos del hombre con su medio geográfico", en palabras de Juan Loveluck (18), ni, mucho menos, sumarme a la larga lista de quienes formulan caracterizaciones genérica y duramente negativas, como Rubén Bareiro Saguier:

> El indigenismo literario se expresa a través de novelas de tesis, en las cuales los elementos funcionan en el interior de un esquema más o menos fijo, donde los explotados y explotadores ocupan los dos polos.
> (...)
> Este esquema se repite, con ligeras variantes, en las obras de Ciro Alegría (Perú), Jorge Icaza (Ecuador) o Mariano Azuela (México).
> Se le puede reprochar al indigenismo el confundir frecuentemente los géneros: creación narra-

> tiva y periodismo, ensayo, crónica, panfleto. Se le puede acusar de maniqueísmo, por la fijación de personajes y la rigidez de las fórmulas y de situaciones (19).

Pensamos que esta manera de caracterizar al "indigenismo" o es totalmente equivocada, por la injusticia y exageración de sus conceptos, o, en el mejor de los casos, podría aceptarse solamente para las muestras menor valiosas del movimiento: ciertamente es un absurdo atribuir esos defectos a Ciro Alegría, por ejemplo.

Entre nosotros esta especie de juicios negativos en bloque con relación al indigenismo están comenzando a surgir. En un polémico estudio titulado, significativamente, "José María Arguedas descubre al indio auténtico", decía Mario Vargas Llosa:

> En el crepúsculo del modernismo, de sus ruinas, surge un tipo de escritores y poetas que se propone elaborar una literatura "indígena". Este movimiento, bien intencionado, adoleció por desgracia de defectos capitales. En primer lugar, su parasitismo ideológico. Los nativistas se alimentaban de aquello que querían combatir: el "hispanismo" (20) (...) Por lo demás, los indigenistas, aunque albergaban hacia el indio sentimientos generosos, tampoco estaban en condiciones de hablar de él con autenticidad. Su nativismo era intelectual y emocional, no se respaldaba en un conocimiento directo e íntimo de la realidad andina.
> (...)
> Es una de las razones por las que, de acuerdo con premisas estrictamente literarias, el modernismo peruano dejó algunas obras de valor, en tanto que resulta muy difícil encontrar textos de calidad en las publicaciones nativistas./Ello se debe, asimismo, a un vicio introducido por los indigenistas y que todavía causa estragos. A pesar de sus prejuicios intelectuales y sociales, los modernistas tenían cierto respeto por su oficio de escritores. No es sorprendente: se trata de adoradores de la forma . Los indigenistas, que detestaban el "formalismo" modernista, reaccionaron concentrando toda su atención el "contenido", en los temas, y desdeñaron tanto los problemas de procedimiento, los métodos de creación, que acabaron escribiendo con los pies.
> (...)
> El fracaso del indigenismo fue doble: como instrumento de reivindicación del indio, por su racismo al revés y su criterio histórico estrecho, y como movimiento literario por su mediocridad (21).

Y para que no quede duda de que Vargas Llosa incluye a <u>todos</u> los "indigenistas", agrega, a continuación: "Los primeros en superar estas contradicciones y romper el círculo vicioso

en que giraba la literatura peruana son César Vallejo, en poesía, y José María Arguedas, en la narrativa" (22), agregando, poco después:

> Hasta un escritor del talento innegable de Ciro Alegría ha caído a veces en esta trampa, que es también una mistificación: resulta lo mismo que se hiciera hablar a los obreros argelinos de París entre ellos en el francés balbuceante y caricatural que emplean con los franceses./ La solución residía en encontrar en español un estilo que diera por su sintaxis, su ritmo y aun su vocabulario, el equivalente del idioma indio. Los indigenistas reducían todo a una superchería fonética. Arguedas ha conseguido llevar a los lectores de habla española una traducción del lenguaje propio del indio y de este modo pudo, a la vez, recrear en español el mundo íntimo del indio, su sensibilidad, su psicología, su mítica: ya sabemos que todas las características emocionales y espirituales de un pueblo se hallan representadas en su lengua./(23).

He subrayado la mención que Vargas Llosa hace de los indigenistas por que ello ilustra, entre otras concepciones equivocadas que no interesa ahora comentar en especial (24a), una actitud a la vez errónea y peligrosa: pretender separar a José María Arguedas del "indigenismo", (24b) desvincularlo de una escuela o tendencia que "como movimiento literario (fracasa) por su 'mediocridad". Es justo, entre paréntesis, precisar que Vargas Llosa, en un artículo escrito a raíz de la muerte de Alegría, se ha referido a él en términos más equilibrados, puntualizando los valores que ve en él y haciendo un elogio ponderado de El mundo es ancho y ajeno, a la vez que atenúa, muy de pasada, su implacable valoración negativa del indigenismo en conjunto (25). Pero al no haber rectificado clara y específicamente sus conceptos básicos acerca del indigenismo, su tesis anterior queda en pie. Tenemos, pues, que disentir. / El indigenismo se compone, en nuestro concepto, de una gran cantidad de narradores que, a través de medio siglo, integran una variada gama de tonalidades que van, para limitarnos solamente a las figuras "mayores", desde un López Albújar a un José María Arguedas. Sus intérpretes mejores son, no cabe duda alguna, Alegría y Arguedas, escritores importantísimos, cuya significación en nuestro panorama literario (y en el de América) sobrepasa los linderos de la escuela indigenista. Pienso que conserva plena validez este juicio de Alberto Escobar, que data de 1956:

> En la asociación de los valores lingüísticos, estéticos y sociales alcanzados por Alegría y Arguedas, bien puede significarse la síntesis del más valioso fenómeno operado en la narra-

tiva del Perú del siglo XX. (26)

x x x

Habiendo puntualizado todo lo anterior, podemos, ahora sí, deslindar el tipo de indigenismo que practicaron uno y otro, es decir, explicitar nuestros conceptos de un "neo-indigenismo" que rebasa y amplía las modalidades ya exhaustas de un "indigenismo ortodoxo" (27). Para explicar este tránsito del "indigenismo ortodoxo" a un "neo-indigenismo", nada es tan provechoso como el estudio y ejemplificación de dicha transformación en el único escritor en el que, a mi juicio, ello se llevó a cabo: José María Arguedas. En el último capítulo del presente estudio se analiza este tránsito con detenimiento. En él hablo de "dos Arguedas" que pertenecen al "indigenismo": el autor de Agua (1935), Yawar Fiesta (1941) y Diamantes y pedernales (1954), que practica un "indigenismo ortodoxo"; y el Arguedas de Los ríos profundos (1958), "La agonía de Rasu-Ñiti" (y, quizás, aun el autor de Todas las sangres, 1964) que pertenece, a mi juicio, a las modalidades de un "neo-indigenismo". Los fenómenos que nos servirán para explicar el tránsito de la obra de Arguedas de una etapa a la otra, son los mismos que explican, en gran parte, las diferencias y mutaciones que distinguen el "neo-indigenismo" del "indigenismo ortodoxo". Estas transformaciones podrían sintetizarse en:

a) La utilización, en forma plena, de las posibilidades artísticas que ofrece el "realismo mágico" o "lo real maravilloso" para la develación de zonas antes inéditas del universo mítico del hombre andino.

En el "indigenismo ortodoxo" cuando se ofrecen estratos de la concepción "mágica" del universo por parte del indio, ello se presenta como algo "distinto" de la realidad. Es decir, se percibe todavía la fractura, el deslinde entre los campos rigurosamente diferentes de lo "real-mágico" y lo "real-real"; no hay todavía una fusión plena de los dos estratos: Rosendo Maqui piensa que quizás sus antecesores sean cóndores; López Albújar nos habla de "todo ese cúmulo de irracionales creencias con que parece venir el indio al mundo" (28); por el contrario, para el Ernesto de Los ríos profundos las piedras del Cuzco se mueven y hablan; el Wamani pasa de los hombros de Rasu-Ñiti a los de Atok' sayku cuando finalmente viene la chiririnka, la mosca azul que anuncia la muerte. Los "indigenistas ortodoxos" adoptan, en cambio, casi invariablemente, una de dos actitudes. Aquéllos que, como don Enrique López Albújar, se sienten muy lejanos del indio, y no entienden su estrato "mágico" y por tanto lo condenan:

> Y junto con esta superstición, había conservado incólume cien más; todas referentes al

> culto de los cerros, quebradas, manantiales y apachetas: todas las prácticas de una liturgia primitiva, mezcla de bellaquería, credulidad y libertinaje, inventadas como para gente de apetitos bajos y fáciles y de imaginación infantil (29).

O aquellos, como Ciro Alegría, que a través de la ilimitada voz del narrador omnisciente adoptan una actitud de "yo no opino" frente a la presencia de lo "mágico", una actitud que, en todo caso, nos distancia de ese estrato, que aparece así claramente señalado como "una creencia de indios" que podemos contemplar con o sin una sonrisa de benévola tolerancia, pero algo rigurosamente separado de lo que "nosotros" (los lectores y el narrador omnisciente) consideramos "la realidad". Así, el narrador omnisciente considera necesario acotar:

> Mientras avanza hacia Rumi, mientras muerde las últimas instancias de su sino, confesemos nosotros que hemos vacilado a menudo;al llamarlo Rosendo a secas, tomamos la falta de reverencia con ese acento de afectuosa familiaridad que es propio del trato que dan los narradores a todas las criaturas. Luego, influídos por el mismo clima íntimo, hemos intervenido en instantes de apremio para aclarar algunos pensamientos y sentimientos confusos, ciertas reminiscencias truncas. A pesar de todo, quizá el lector se pregunte: "¿Qué desorden es este? ¿Qué significa, entre otras cosas, esta mezcla de catolicismo, superstición, panteísmo e idolatría?" Responderemos que todos podemos darnos la razón, porque la tenemos a nuestro modo, inclusive Rosendo. Compleja es su alma. En ella no acaban aun de fundirse -y no ocurrirá pronto, midiendo el tiempo en centurias- las corrientes que confluyen desde muchos tiempos y muchos mundos (30).

No debiéramos, quizás, limitar el tratamiento que de la esfera de lo mágico, del estrato de lo mítico, hacen los "indigenistas ortodoxos", a estas dos maneras anotadas. Digamos sí en forma categórica que, sea cual fuere el procedimiento adoptado, en las obras del "indigenismo ortodoxo" siempre podremos distinguir y diferenciar el estrato de lo "mágico" del estrato de "la realidad"; aunque intenten presentarse juntos, siempre veremos la "costura" que une (o separa) el estrato de lo "real-maravilloso" (31) del estrato de lo "real-real". El "realismo mágico", que implica una"aceptación" u"adopción" del estrato de lo mágico-mítico-religioso (en cualquier tipo de combinaciones) como algo que se da en "el mundo" con la misma naturalidad que los "fenómenos naturales", sea a través del lente del narrador omnisciente o mediante el punto de vista de un personaje, brinda inmensas y nuevas posibilidades de una penetración más profunda y auténtica en el horizonte del habitante andino, para quien, precisamente, la

"realidad" es distinta de la de un lector "occidental": para él la "realidad", además de ríos, montañas, árboles y toros, "normales" diríamos, está compuesta por jircas que fueron guerreros, aukis tutelares que intervienen en el destino humano; ríos que hablan al corazón, que traen mensajes de lejanas tierras, toros que son dioses, como el Misitu, sin dejar de ser toros; árboles que retienen, a través de los tiempos, un mensaje, que saben y ven y sienten. Nadie ha sabido cantar "la descripción del llanto y la mágica maravilla de ríos y montañas" (32) como José María Arguedas; algunos de los más jóvenes e inquietos cultores de ese nuevo indigenismo, acaso Zavaleta o Vargas Vicuña (33), por ejemplo, coincidieron con el maestro -o aprendieron de Los ríos profundos- en la aplicación al "indigenismo" de la manera nueva de ver y entender el mundo que significa "el realismo mágico".

Apoyemos nuestra argumentación en dos referencias indispensables. En la tercera edición de su influyente Historia de la novela hispanoamericana formula el crítico Fernando Alegría el siguiente juicio: "Arguedas es el representante máximo del nuevo realismo mágico hispanoamericano" (34). Anteriormente, en una entrevista de 1965, Arguedas había situado sus últimas obras dentro del "realismo mágico" (35).

b) La intensificación del lirismo en la narrativa, a tal punto, que una denominación como "novela poemática" pueda resultar aceptable para una obra "indigenista". Esta mayor presencia de una prosa poemática (Los ríos profundos; Vargas Vicuña; Los Ingar o "El Cristo Villenas" de Zavaleta) se asocia con frecuencia a la utilización de la narración en primera persona, que era más bien inusual en la tradición del "indigenismo ortodoxo". Esta última característica necesitaría, pienso yo, un estudio amplio en el contexto global de "los dos indigenismos", para que pueda señalarse enfáticamente como un rasgo específico que explique el tránsito del "indigenismo tradicional" al "neo-indigenismo".

Nótese que hablamos de intensificación, no de aparición del lirismo. A este respecto un juicio del profesor Juan Loveluck, aunque genéricamente correcto, puede resultar distorsionador; presentando, en la primera edición de su libro La novela hispanoamericana, los ensayos recopilados en el capítulo de "Ciclos e 'ismos'", decía:

> Unas palabras finales acerca de la vigencia de algunos "ismos". Caducado el modernismo (...) otros "ismos" señalan ya su agotamiento. Así, el indigenismo documental y denunciatorio que puede decirse tuvo sus últimos capítulos de grandeza en las tres novelas de Ciro Alegría. Pero como tampoco la situación del indio ha mejorado, es propio que su presencia no desaparezca de nuestras letras. El,

> como personaje y problema, es una "constante". Solo que, agotado el molde viejo, esa "constante" ha necesitado otro odre: el neo-indigenismo de cuño poético, que hallamos, por ejemplo, en las obras de José María Arguedas -piénsese, sobre todo, en Yawar fiesta y Los ríos profundos (36).

Como se aprecia , a partir de la existencia de lo que llama "cuño poético", Loveluck formula una caracterización -que yo considero demasiado unilateral y simplista- de un neo-indigenismo que habría sustituído al "indigenismo documental y denunciatorio". Pero el mismo hecho de señalar una segunda etapa para el indigenismo, de subrayar una transformación (nuevo odre para la misma "constante") del movimiento, es un acierto mayor. Como lo es también (a pesar de que necesitaríamos puntualizar algunas discrepancias) la delimitación de los términos "indianismo" e "indigenismo" con que inicia la "Nota Preliminar" a los trabajos que recopila en dicha sección:

> Esta sección del libro reco e trabajos varios en propósito y logro. Se notará en los tres primeros la variedad terminológica "indianismo" e "indigenismo" que -a pesar de doctas opiniones- nos parece lícito empleo para señalar (a) la vición del mundo a través de una lente idílica, aproblemática, "curiosa" y decorativa, según el cuño romántico (indianismo), y (b) el acercamiento a los problemas radicales del indio, la actitud combativa decidida en su favor -la de González Prada en el ensayo, la de Jorge Icaza en la novela- (indigenismo) (x), de acuerdo con una línea tónica en la conducta de nuestros escritores: la asimilación a la causa de los explotados por regímenes inmisericordes que aún reinan desembozadamente en América Hispana (37).

Limitémonos, ahora, a señalar algunas puntualizaciones respecto a la referencia que hace Loveluck al elemento "poético" que ve como (único) rasgo distintivo del neoindigenismo, frente al indigenismo anterior, que califica de "indigenismo documental y denunciatorio". Comprendemos que todo esto lo dice el profesor Loveluck en apenas dos párrafos dentro de una "Nota preliminar" de dos páginas, pero nos parece, de todas maneras, una simplificación peligrosa. En todo caso me interesa precisar mi opinión al respecto. Yo hablo de intensificación, no de aparición del lirismo, como un fenómeno (entre varios) que ayuda a explicar el tránsito del "indigenismo ortodoxo" a un "neo-indigenismo". No es, pues, el "cuño poético" lo único que pueda caracterizar al "neo-indigenismo"; como no resulta conveniente decir que sólo el otro indigenismo (el "indigenismo ortodoxo") sea de carácter "documental y denunciatorio". Si dejáramos de lado el polivalente y "difícil" término documental, podríamos afirmar

que ni el "neo-indigenismo" ha dejado de ser denunciatorio (y menos en los ejemplos que cita Loveluck, Los ríos profundos, y Yawar fiesta; novela última que, por demás, considero perteneciente al "indigenismo ortodoxo", como se recordará), ni tampoco careció el "indigenismo ortodoxo" de tal "cuño poético". A este respecto, creo que el profesor Loveluck equivocó sus ejemplos. Pues si bien un gran sector de lo que yo llamo "indigenismo ortodoxo" (piénsese sobre todo en Icaza y, casi en general en la "escuela ecuatoriana", pero también El Tungsteno o El pueblo sin Dios (1928), de César Falcón, por ejemplo, o muchos relatos de la "escuela cuzqueña", no todos) podría caracterizarse por la doble nota de la existencia del tono y contenido "denunciatorio" y la ausencia del "cuño poético", justamente Ciro Alegría y sus tres novelas (especialmente la primera y numerosos fragmentos de la tercera) significan, en mi concepto, uno de los ejemplos de mayor lirismo del "indigenismo ortodoxo", y precisamente el equilibrio entre lo"denunciatorio" y "lo poético" señalan uno de los aciertos principales de su narrativa, y la hacen, a mi juicio, claramente superior al "realismo descarnado" de Icaza y otros ecuatorianos, en los que (piénsese en el ejemplo más notorio, Huasipungo) se presenta un desequilibrio: exageración de lo "denunciatorio", ausencia de lo "poético". Así ha sido visto con frecuencia el sentido del "lirismo" en Ciro Alegría; Fernando Alegría, para citar un solo testimonio, afirma que

> Frente al realismo descarnado de los ecuatorianos, la primera novela de Ciro Alegría, La serpiente de oro, sorprendió por su placidez lírica, su recatado sentimentalismo y su deliberada sobriedad. (...) En un capítulo memorable (de Los perros hambrientos), en que intervienen la pastora Antuca, su ganado y sus perros, Ciro Alegría consigue una perfecta identificación del ser humano con el paisaje, un equilibrio de valores pictóricos y psicológicos que alza la narración a un plano de clásica belleza. En su lenguaje se acentúa la tendencia lírica.(...) Ciro Alegría es, fundamentalmente, un poeta que escribe en prosa. De ahí los momentos de extraordinario lirismo que se advierten en su estilo...(38)

Preferimos, por tanto, no hacer del "lirismo" el único cambio que explique el tránsito del "indigenismo ortodoxo" al "neo-indigenismo", sino uno de varios. Y precisar que se trata de un proceso de intensificación de una nota lírica que ya existía, en grado no despreciable, en algunos cultores del "indigenismo ortodoxo". Más importante nos parece la hipótesis de una vinculación de ese proceso de intensificación del lirismo con un más generalizado uso de la primera persona narrativa en vez de la tradicional tercera persona que emplea, mayoritariamente, el

"indigenismo ortodoxo".

c) La "ampliación" del tratamiento del "problema" o "tema" indígena, de manera que dicho "tema" ya no restrinja, como en momentos distintos, posiblemente de tendencia sucesiva, del "indigenismo ortodoxo", a ser la visión desde un punto de vista racial (el indio), laboral (el campesino; el obrero minero), o "zonal" (el habitante andino). Esta ampliación supone, en último extremo, ver el "problema indígena" como parte integral de la problemática de toda una nación (Todas las sangres). Esta "ampliación" significa, asimismo, una transformación producida por la transformación del referente del indigenismo: la "realidad social" en torno al indio, al "problema indio". Es decir, el mismo referente que impulsa a un autor a preocuparse, por ejemplo, por la suerte y el destino de una comunidad andina (sea Chupán: Cuentos andinos (1920), Nuevos cuentos andinos (1937); San Juan, Wanaku, Tinki, Ak'ola, Utek'pampa: Agua (1935), K'ayau, Pichk'anchuri, Chaupi, K'ollana: Yawar fiesta (1941); Rumi: El mundo es ancho y ajeno (1941), etc.), llevaría a ese mismo autor a enfrentarse con la "nueva realidad" del "problema indígena" en años posteriores: la presencia, por decenas y centenas de miles, de "indios urbanos", los habitantes de las grandes barriadas de Lima y Chimbote, por ejemplo, o la visión del problema "indio" como parte indisoluble del problema general de los seres "explotados" en el marco de una sociedad total (capitalista o pre-capitalista); incluso ver la vinculación indisoluble de "la explotación del indio" con la de los "trabajadores explotados de un país del tercer mundo", y pensar que la lucha de aquéllos por sacurdirse de la explotación está ligada a la lucha de éstos: forman parte del mismo proceso de liberación.

Esta tercera "transformación" debemos sopesarla con extremo cuidado. Está pensada, además, no en abstracto, sino en función de una obra concreta, Todas las sangres. No hay ninguna duda de que esta novela significa una transformación en la captación del "problema indígena" en el sentido de una "ampliación" tal como la que acabamos de describir; el verdadero problema es saber si una novela como Todas las sangres pertenece todavía al "indigenismo", por más que hablemos de un "neo-indigenismo".

Un prestigioso crítico francés, Claude Fell, en una nota "informativa", publicada en "Le Monde" a los pocos días de la muerte de Arguedas, nota no exenta de errores de información y apreciación (39), decía, como quien refiere un hecho de conocimiento público, una verdad acaso no percibida antes con tanta claridad:

A diferencia de los escritores indigenistas

> tradicionales, Arguedas no se sujeta a un conflicto limitado en el tiempo y el espacio: sus obras presentan esa versión global característica de la novela americana contemporánea (40).

Si referimos este juicio a Todas las sangres es evidente su acierto; recordemos algunas expresiones del propio Arguedas:

> En Todas las sangres está todo el Perú envuelto en esta lucha, y no solamente está el Perú sino un poco los grandes poderes que manejan al Perú y a todos los países pequeños en todas partes del mundo (41).
>
> Nosotros hemos escrito principalmente sobre el indio porque era lo que conocíamos mejor, pero después de treinta años de vivir en Lima, estamos en condiciones de escribir también sobre la ciudad de Lima (42).
>
> En Todas las sangres aproveché cuanto he visto, sentido, comprendido, meditado, a través de toda la vida (43).

Y en una conferencia, posterior a los textos anteriores, decía a su auditorio cubano:

> En mi último libro, que se llama Todas las sangres, se trata de demostrar la descomposición que en ese momento estaba ocurriendo en la zona más atrasada del país; como consecuencia de la apertura de las carreteras, de mayor vinculación a las regiones más industrializadas, las poblaciones de las comunidades y de las haciendas invaden las haciendas o se vienen a las ciudades. Y esta descomposición de la sociedad andina peruana yo creo que obedece a un plan muy meditado, muy inteligentemente meditado por las clases dominantes del Perú. Se ha tratado de demostrar en este libro la relación de poderes y de los mecanismos de dominación, que va desde las potencias que dominan al mundo, hasta cómo esas potencias, por intermedio de los grupos dominantes del país, aceleran esa descomposición de la sierra peruana. La forma de explotación de las tierras mediante siervos, que fue buena hasta hace treinta años, ahora ya no lo es. Hay la intención planificada de acabar con ese tipo de explotación de la tierra, y los indios están siendo desalojados, o ellos mismos están abandonando los feudos y se están convirtiendo en obreros o en sirvientes en las ciudades. Unas cuantas cifras, unos cuantos datos les pueden dar a ustedes una idea muy clara; en la ciudad de Lima hay ahora setecientas mil personas de habla quechua, y hay tres mil organizaciones, clubes, de residentes de los pequeños pueblos de la sierra (44).

Me gustaría dividir el problema en dos aspectos. El primero, menos conflictivo, se refiere a si es lícito seguir llamando "indigenismo" a una novela que intente ser una visión totalizadora de la problemática de una nación; es decir, si hay razones para suponer que una "versión global, característica de la novela (americana) contemporánea" (C.Fell) es incompatible con el uso del término "indigenista"; si una novela con tales rasgos rechaza la denominación de "indigenista". El mismo Arguedas ha dicho frases muy ciertas y agudas al respecto. Primero, manifestaba escuetamente:

> Me parece que en Todas las sangres hemos rebasado el tema estrictamente indigenista o tradicionalmente llamado indigenista (45).

Luego, en un texto que significa una deliberada última reflexión al respecto, decía:

> Pero la literatura llamada indigenista no es ni podía ser una narrativa circunscrita al indio sino a todo el contexto social a que pertenece. Esta narrativa describe al indio en función del señor, es decir, del criollo (...) y del mestizo, individuo social y culturalmente intermedio (...) (46)

Para concluir, en indudable alusión a Todas las sangres, planteaba una doble posibilidad en relación con el sentido y validez del uso del término "indigenista":

> Finalmente, la narrativa peruana intenta, sobre las experiencias anteriores, abarcar todo el mundo humano del país en sus conflictos y tensiones interiores, tan complejos como su estructura social (...) En ese sentido la narrativa actual, que se inicia como indigenista, ha dejado de ser tal en cuanto abarca la descripción e interpretación del destino de la comunidad total del país, pero podría seguir siendo calificada de indigenista en tanto que continúa reafirmando los valores humanos excelsos de la población nativa y de la promesa que significan o constituyen para el resultado final del desencadenamiento de las luchas sociales en que el Perú y otros países de América Latina se encuentran debatiéndose. (47)

Me limito a optar por la primera alternativa: una novela así descrita, de tal afán totalizador y que intenta recrear la problemática integral de una nación; es decir, una novela como Todas las sangres, escapa ya a la delimitación implícita en el término "indigenista"; queda fuera, incluso, de mi concepto o descripción del "neo-indigenismo".

El segundo aspecto de una "ampliación" del tratamiento del indio, su mundo y su "problema", lo refiero a una ampliación o transformación de la narrativa indigenista que intente solamente replantear las cosas en función a la paralela transformación del referente en que esta narrativa se sustenta; es decir, que intente indagar en las nuevas facetas y características, que, con el correr del tiempo, ha experimentado el indio y el mundo andino (48). Si pudiéramos desvincular, a fin de efectuar un planteamiento genérico y abstracto, este fenómeno del fenómeno frecuentemente paralelo de una "transformación del arsenal técnico" de la narrativa de tema indígena, opinaría en favor del mantenimiento, en este caso, del término "indigenismo" (precisamos: "neo-indigenismo").

Un debate sumamente importante y esclarecedor al respecto, se afectuó como acto final del Primer Encuento de Narradores Peruanos. La discusión, que contó con la activa participación de Arguedas, Alegría, Meneses, Zavaleta, Izquierdo Ríos, Vargas Vicuña, etc., congregó a los cultores más representativos del indigenismo narrativo peruano. Nunca había sucedido esto antes; nunca volvería a ocurrir. El tema inicial, "Evaluación del proceso de la novela peruana" se convirtió, como producto impensado de las discusiones entre los escritores y críticos presentes, en un verdadera "Evaluación del proceso de la narrativa indigenista peruana". Los textos de dicha polémica han devenido en hito inevitable en toda reflexión crítica sobre nuestra narrativa indigenista. Ciro Alegría, en una intervención que quiero relacionarla con el último texto de Arguedas que he citado, manifestó lo siguiente:

> Este es un tema muy amplio que ya han tocado en parte o en mucho, con gran lucidez y algunas contradicciones, los exponentes anteriores. Yo creo que estas contradicciones, al juzgar al indigenismo, son propias de la condición del indígena peruano. Yo no creo que haya un solo indigenismo, claro que dentro de las líneas generales, el movimiento, la tendencia, persigue determinados fines, uno de ellos es el de la protesta y la lucha en favor de los indios, y otro es el de la valorización o revalorización intelectual del hombre indígena; pero, desde luego, dentro de estas constantes hay muchas maneras de ser indio, inclusive entre nosotros los blancos, o los que nos creemos blancos, que en realidad ya estamos muy indigenizados. Esto se ve, por ejemplo, en las diferencias que tengo con mi querido amigo José María Arguedas, a quien respeto muchísimo y aprecio grandemente en lo que ha hecho; son diferencias que vienen de las zonas en las cuales hemos trabajado. Arguedas trabaja sobre el indio del sur que habla quechua, que todavía no está muy mestizado (...) En el Norte -donde yo he trabajado-

> el indio es diferente.
> (...)
> Aquí ya se ha planteado por varios participantes lo que puede ser el futuro del indigenismo. Yo creo que tal vez la palabra "ismo" nos está conduciendo a darle un valor temporal porque en el mundo siempre van desapareciendo los "ismos" y llegando otros: pero el indigenismo me parece que tiene dos aspectos bien claros, como creo que ya enuncié brevemente: uno es el de la lucha y el de la reivindicación, y éste posiblemente pase, tarde o temprano, cuando llegue una nueva situación social; pero hay otro aspecto del indigenismo que es el que va a valorizar y ha estado descubriendo las calidades humanas del mundo indígena que han existido siempre y han existido heroicamente a través de siglos de opresión, porque el indio ha tratado de afinar su cultura tradicional tercamente y la ha traído hasta nosotros en muchos aspectos. (Encuentro, pp. 248-250).

Alegría luego pone el ejemplo de la transformación del "problema" de las comunidades indígenas: considera que la situación está cambiando radicalmente; y que en ese sentido la narrativa tendría que replantear el enfoque del tema de las comunidades. Es decir, Alegría manifestó que un tema puede desaparecer, en su dimensión del tratamiento en función de la "denuncia social", pero siempre existirá la dimensión de ese "otro aspecto del indigenismo que es el que va a valorizar y ha estado descubriendo las calidades humanas del mundo indígena": ese aspecto del "tema indígena" subsistirá siempre, aun alejado todo atisbo de "problema" relacionado con el indio. Es de notar la similitud, en este aspecto específico, con lo enunciado en el texto, de fecha posterior, de Arguedas que hemos citado ("... pero podría (la narrativa actual) seguir siendo calificada de indigenismo en tanto que continúa reafirmando los valores humanos excelsos de la población nativa"), si separamos estas frases de lo que seguía ("y de la promesa que significan o constituyen para el resultado final del desencadenamiento de las luchas sociales en que el Perú y otros países de América Latina se encuentran debatiéndose"), que, nos parece, pertenece, como llevamos dicho, a una problemática que escapa ya al "indigenismo". En este aspecto restringido (la labor de "continuar reafirmando los valores humanos excelsos de la población nativa") el "indigenismo" ("neo-indigenismo" en mi terminología), tiene vigencia todavía en la actualidad, afirman los dos más grandes representantes del movimiento en Hispanoamérica: esa función del "indigenismo", pues, no se ha agotado. Pienso que están en lo cierto, aunque el punto merezca una profundización al vincularlo con el problema de la evolución de las técnicas narrativas, aspecto al que está, en mi opinión, inevitablemente ligada la obra de un escri-

tor "neo-indigenista" como Zavaleta, escritor al que precisamente Alegría se refiere, sin aludir al problema "técnico", en la parte última de su intervención en el debate citado:

> El Director de Asuntos Indígenas me dice que posiblemente se inscribirán cuatro mil (comunidades indígenas) y que la población no será menor de tres millones y medio o cuatro millones. Hecho extraordinario de supervivencia de un sistema, a través de una herencia cultural, de una manera de ver la vida. Por eso yo creo que en este aspecto, y esto no es nada más que un aspecto que quiero señalar, el indigenismo, no como "ismo" sino como presencia de lo indio y revaloración va a vivir siempre; el futuro volverá sobre estos libros de combate no ya para examinar el combate que ha cesado, sino para ver cómo eran los indios en cierto momento histórico y cómo se los juzgó y revalorizó, a la luz del pensamiento no indio, desde luego. De manera que a mí me parece que al juzgar el indigenismo lo debemos quitar el "ismo" y ver otras formas de vida indígena que aún quedan y que algunas son muy viejas (...) Yo creo que por eso el indigenismo dejará de ser un "ismo", pero como expresión indígena va a vivir siempre y cada día, a medida que se integre el indio, va a tomar formas más amplias de expresión de una sensibilidad, de una raza, de un pueblo, del destino de una nación o de un continente (Encuentro, pp. 252-53).

punto último éste que, acoto nuevamente, convertiría a una narrativa tal en algo que yo ya no llamaría "indigenismo". Si llamo en cambio por ese nombre, "neo-indigenismo", a un cuento perteneciente al quinto libro de Zavaleta ("El suelo es una flor", de Vestido de luto, 1961) al que alude Alegría en sus palabras finales:

> En la literatura creo también se están rastreando ya nuevas vetas que no son exactamente de protesta, sino de exploración del alma india. No creí que la discusión tomaría este rumbo y habría podido hacer algún acopio: por ejemplo, yo me acuerdo de un cuento de Zavaleta, que escribió hace unos tres años, donde ya la protesta no importaba tanto como la presentación de un indio que era un gran artista y hacía preciosos alfombrados de flores para que pase la procesión. Eso me pareció ya una manera de ver al indio, que no es indigenista en el sentido de protestar exactamente, sino de valorizar, descubrir, estar presentando el alma india, en un plano estético de otra calidad. Por eso yo me felicito de esta discusión, de estas contradicciones que parecen muy lógicas. El indigenismo es una afirmación del futuro y una fuerza en sí, inextinguible, como afirmación de la parte indígena de la Nación (Aplausos). (Encuentro, p. 253)

Las"contradicciones" a que se refiere Alegría aluden a una intervención de tono polémico planteada por Sebastián Salazar Bondy: el indigenismo ha muerto porque todos en el Perú nos hemos vuelto (un poco) indigenistas:

> Yo llego a la conclusión de que el indigenismo ha muerto porque todo el Perú es indigenista, porque todos somos indigenistas, todos los escritores somos en cierto modo indigenistas. Congrains, novelista de la barriada, se ocupa de una forma de indígena transportado a la ciudad; Zavaleta ve en muchas ocasiones al indígena de la ciudad provinciana, de la capital provinciana; entre los estudiantes que describe Vargas Llosa hay hombres que vienen de la sierra, que tienen una carga cultural fundamentalmente indígena. Entonces, la literatura, el arte, la cultura peruana, está siendo penetrada por la cultura indígena; la cultura indígena a su vez, se permeabiliza de lo positivo que tiene la cultura occidental. (Encuentro, p. 242)

El tono polémico y los conceptos desafiantes denuncian la intención de Salazar Bondy; señalemos, sin embargo, que la "ampliación del tema indígena" que estamos examinando debe llevar, necesariamente, a planteamientos como el de Salazar Bondy (por ejemplo, el indígena de la barriada), si bien su conclusión es francamente inaceptable. Es decir, yo pienso que una "ampliación" como la que describimos al comienzo de esta tercera transformación del indigenismo, nos debe llevar a ejemplos como los que utiliza Salazar Bondy: ¿la narrativa de barriadas, tal como la practican un Congrains -o un Bonilla, caso más interesante a examinar, a este respecto-, que configura personajes provenientes del Ande, muchas veces recién llegados a la ciudad, significan la "ampliación" o la "cancelación" del indigenismo? Nuevamente, opto por el concepto "cancelación", sobre todo si nos ceñimos a los ejemplos propuestos ("Un niño de junto al cielo" (49) no es indigenismo para mí; tampoco "La sequía" (50) de José Bonilla, a pesar de la presencia en este relato de mayores puntos de contacto con la "tradición" indigenista (desde el título), y el tratamiento significativo del tema "del retorno"; pasado ya el espejismo de Lima: "Desde el Cerro San Cosme, donde vivían, la ciudad parecía lejana e inalcanzable", un grupo fraterno de paisanos regresa a su pueblo natal. Este cuento, específicamente, plantea aspectos de interrogación inédita: y ese grupo humano, habiendo retornado a su pueblo, ¿ya no puede ser "material" para un narrador indigenista?). En cambio sí creo que se pueda calificar de "neo-indigenistas" algunos de los cuentos de Zavaleta que, como en el ejemplo de Salazar Bondy, tienen por escenario una capital de provincia; otros cuentos su-

yos de similar ambientación, ya no son en mi concepto indigenistas. Para limitarme a Vestido de luto (1961): tres relatos de este libro están ambientados en Tarma; uno de ellos, "El suelo es una flor" pienso que puede denominarse "neo-indigenista"; los otros dos ("Un vuelo de canastas" y "Las dos cocineritas del rey"), no. En cambio, la mayoría de los cuentos de Zavaleta ambientados en pueblos más pequeños (Sihuas, Corongo, Tingo) pertenecen, a mi juicio, al "neo-indigenismo". Es el caso de "Venganza de indios" (Sihuas), del mismo libro, de la novela Los Ingar (Corongo), que fue publicada en 1955, aunque el punto pudiese ser polémico; y de los cuentos "El Cristo Villenas" (Sihuas), del mismo año, o el que da título al volumen La batalla y otros cuentos (1954), que tiene por escenario el pueblito de Tingo.

El postulado "todos somos indigenistas" de Sebastián Salazar Bondy carece de sentido, no obstante, si nos detenemos, aunque sea ligeramente, en el otro ejemplo que menciona: La ciudad y los perros (1963) de Vargas Llosa. Por este camino casi no habría novela ambiciosa escrita en el Perú que no sea "indigenista", pues todas ellas mostrarían elementos "indígenas" que, efectivamente, aparecen en todo sector o aspecto de la vida peruana; con mayor propiedad que La ciudad y los perros debería ser llamada "indigenista" una novela como Un mundo para Julius (1970) de Alfredo Bryce, pues en ella tienen cabida muchos personajes de origen "andino": los "serranos" y "cholas" que conforman la servidumbre del hogar del protagonista; incluso, representan una variedad de lugares de origen de la sierra peruana. Esto no es, de ninguna manera, "indigenismo", salvo que Salazar Bondy le esté dando al término una acepción totalmente distinta a la que siempre ha tenido.

Sebastián Salazar Bondy se había ocupado sobre este y otros temas conexos, con mayores matizaciones y más tranquilidad y mesura en un artículo publicado en la revista "Sur" de Buenos Aires poco tiempo antes del Encuentro de Arequipa: "La evolución del llamado indigenismo" (51), texto valioso y acertado en muchos aspectos, pero igualmente discutible en algunas de sus afirmaciones principales (52); quiero simplemente reiterar la intención polémica que explicaría, quizás -en el contexto de un improvisado y vivaz debate-, las afirmaciones más desmedidas del planteamiento de Salazar Bondy, que se resume en la frase final de su polémico alegato: "No hay que confundir: morir no quiere decir derrotado. ¡El indigenismo ha muerto¡viva el indigenismo! Eso es lo que quise decir."/(Encuentro, p. 244)

d) El último deslinde que me parece importante estudiar , para detectar y caracterizar el tránsito de un "indigenismo ortodoxo" a un "neo-indigenismo" es el relativo a la "transforma-

ción" (complejización) del arsenal de recursos técnicos de una narrativa de "temática indígena". Nuevamente, el debate de este fenómeno nos llevará necesariamente a abordar el punto de una "transformación" tan radical de las estructuras narrativas que tradicionalmente utilizó la escuela indigenista, que debamos más bien pensar en otro fenómeno de "cancelación" (y no mera "transformación") del indigenismo.

Bueno sería recordar ahora una de las afirmaciones relacionadas con mi conceptualización de los dos momentos en que divido el indigenismo. / Decíamos que bajo el rótulo de "indigenismo ortodoxo" se agruparía la inmensa mayoría de los cuentos y novelas del movimiento, mientras que pocos autores -y mencionamos al "segundo Arguedas", a Zavaleta y Vargas Vicuña- habían accedido al "neo-indigenismo". Quizás ésta sea una de las razones que han alimentado la argumentación de los críticos que formulan evaluaciones globales negativas, despectivas muchas veces, del indigenismo. / Desde este ángulo de enfoque ciertamente resulta lamentable comprobar como promociones sucesivas de escritores indigenistas continúan usando estructuras que cada vez se hacían más notoriamente anacrónicas. Pero ello no debiera hacernos hablar con ligereza del "fracaso" del movimiento; de la "muerte" del indigenismo, de su "agotamiento" y "cancelación". Las razones por las cuales escritores veinte años menores que Alegría y Arguedas sigan o hayan seguido trabajando con los mismos instrumentos (que en manos de los dos maestros fueron utilizados con sapiencia, pero que eran, ya en su tiempo, excesivamente tradicionales en relación con las conquistas técnicas y estructurales que había alcanzado la novela occidental) que sus mayores y, por lo tanto, ignorando la realidad de los avances y conquista técnicos que se habían operado en sus días, necesitarían de una indagación de "sociología de la literatura" a lo Scarpit, que no interesa en esta oportunidad. Podría pensarse en el aislamiento e insuficiente formación cultural de muchos escritores de provincias o lo negativo de un "manierismo" surgido de la tradición indigenista. / Sea como fuere, a diferencia de estos continuadores menores, algunos escritores posteriores a Arguedas y Alegría, respetando altamente a los maestros, sintieron necesidad imperiosa de renovar los módulos expresivos de la escuela indigenista. Esto coincidió, o, para ser más exacto, antecedió levemente (53), a la "transformación" del propio Arguedas, quien, a mi juicio, ha logrado las piezas más valiosas del "neo-indigenismo": Los ríos profundos (1958) y "La agonía de Rasu-Ñiti" (1962). Quiero simplemente agregar que, como se apreciará en el capítulo respectivo, si bien yo no "condeno" a una gran novela como El mundo es ancho y ajeno (1941) por lo "tradi-

cional" de sus estructuras narrativas, no me siento igualmente inclinado a pasar por alto el creciente anacronismo que significa el mantenimiento por escritores más jóvenes, en las décadas del cincuenta y aun del sesenta, de construcciones novelísticas igual o más tajantemente tradicionales que las empleadas por Alegría y Arguedas en 1941. Reitero, por tanto, un aspecto quizás menor más no carente de importancia de mis conceptos y esquema del indigenismo: el "indigenismo ortodoxo" cierra su ciclo en 1941, año en que las posibilidades expresivas de dicha modalidad alcanzan su máxima configuración posible en El mundo es ancho y ajeno y Yawar Fiesta. Después de ello, sólo queda la repetición carente de sentido y verdadera trascendencia, de lo mismo que ya los dos maestros habían llevado a su punto máximo; o bien la obra que, sin dejar de ser "indigenismo ortodoxo" apunta hacia una "salida" futura (el "neo-indigenismo"), como Diamantes y Pedernales (1954), que significa en Arguedas de un lado la repetición que no agrega nada verdaderamente sustancial a su obra, y de otro, implica una nota (acentuación del lirismo) que apunta ya a la maestría con que en Los ríos profundos (1958) Arguedas se supera a sí mismo y marca la pauta, inigualada hasta ahora, del sentido y las posibilidades artísticas de un "neo-indigenismo".

No se puede intentar una indagación seria en torno a esta cuarta (y, hasta ahora, última) "transformación" que explica para mí el tránsito de un "indigenismo ortodoxo" a un "neo-indigenismo" sin un trabajo específico con los autores en cuyos textos se perciben esas "complejizaciones" técnicas. Por ello, dejamos simplemente anotado el problema, que será visto con mayor provecho si lo examinamos con detenimiento referido a los dos escritores "neo-indigenistas", aparte de Arguedas, que hemos mencionado: Vargas Vicuña y Zavaleta. Un capítulo entero de la presente Tesis se dedica, por tanto, específicamente a analizar "las renovaciones técnicas y formales" en estos dos autores; dedicando más atención a Zavaleta, cuya obra ofrece mayores búsquedas e innovaciones técnicas, y que, a diferencia de la de Vargas Vicuña, pertenece sólo en parte al "neo-indigenismo". Sobre las mutaciones técnicas en Zavaleta y su interesante relación con el "neo-indigenismo" habrá, pues, oportunidad de reflexionar con detenimiento en dicho capítulo; ahora sólo me interesa afirmar que la "salida" fuera del indigenismo que se observa en Zavaleta, y que él mismo ha explicitado, no se ha debido precisamente a un proceso de complejización ascendente de su aparato técnico (que, paradójicamente, ha evolucionado en un sentido de una consciente y deliberada simplificación, utilizando a Henry James como modelo, en sus obras últimas), sino que ha sido el resultado de una preocupación cada vez mayor por intentar develar lo que llama "la gran imagen mestiza del Perú", en

vez de recrear personajes y "mundos" exclusiva o fundamentalmente andinos. Es decir, la "ruptura" de Zavaleta con el (neo) indigenismo se debe, más bien, a fenómenos del referente del indigenismo como los que hemos examinado anteriormente. El examen de los aportes técnicos que Zavaleta trajo a la "temática indígena" nos habla, por el contrario, no de una "ruptura" con la tradición, que se repute excesiva (caso de Scorza), sino más bien de las maneras de brindar, para utilizar las imágenes del profesor Juan Loveluck (54), "odres nuevos" para una "constante" (el indigenismo) que había "agotado el molde viejo": el estudio de las técnicas del Zavaleta de relatos de ambientación andina nos revela el tipo de "salidas" que tiene un "indigenismo ortodoxo", el tipo de innovaciones, experimentaciones y hallazgos que permiten hacer, en la actualidad, un "neo-indigenismo" que supere las limitaciones de la escuela tradicional, y que siga significando, para lectores y escritores de esta segunda mitad del siglo veinte, una escuela, tendencia, ciclo, "ismo", ("neo-indigenismo" es la denominación que, terminantemente, preferimos) válida y todavía vital e importante.

x x x

Nuestra indagación en el "tema indígena" nos ha llevado, como hemos expresado en las páginas anteriores, a la formulación de dos "presencias" de dicho tema que no constituyen indigenismo:

a) Un "Indianismo-romántico-realista-idealista", cronológicamente anterior a formas "indigenistas", cuyos ejemplos más importantes son El Padre Horán (1848) y Aves sin nido (1889) (55), novela esta última de mucho mayor interés y trascendencia, y a la que consideramos el antecedente más significativo del "indigenismo" propiamente dicho.

b) Un "Indianismo modernista", casi siempre anterior al "indigenismo", aunque algunas de sus muestras sean coetáneas a las primeras manifestaciones claramente "indigenistas". Este "indianismo modernista" se dio tanto en las suntuosas y esteticistas recreaciones de un pasado "incaico", como en los relatos de Valdelomar agrupados póstumamente con el título de Los hijos del sol (1921), cuanto en cuentos de ambientación andina en que el indio y su marco geográfico sirven propósitos de una búsqueda de lo "exótico", como en los "cuentos peruanos" de Ventura García Calderón, desde La venganza del cóndor (1924) en adelante, relatos que posteriormente incluso fueron escritos en francés, en su mayoría.

De todas estas muestras de los dos tipos de "indianismo", sólo Aves sin nido y la narrativa de "tema indígena" de Ventura García Calderón, nos han merecido la atención de un

capítulo aparte. Quisiera explicar el motivo de esta elección y, sobre todo, formular las precisiones que sean necesarias.

En primer lugar, me ha parecido innecesario estudiar El padre Horán (1848); la confusa y abigarrada novela folletinesca de Narciso Aréstegui sólo podría interesar, desde el ángulo de los objetivos de la presente Tesis, como muestrario extremo y abrumador de las mismas limitaciones o "herencias del pasado" que, menos marcadamente, existen Aves sin nido (1889), y que, precisamente, nos han llevado a no considerar "indigenista" a esta última novela, a pesar de opiniones críticas en contrario: la excesiva lejanía frente al indio (a despecho de una actitud positiva con relación a él), la "idealización romántica" del mismo, la presencia de tópicos temáticos y formas de lenguaje exaltado que corresponden a una óptica claramente romántica, etc. Presentando una reciente reedición de la novela, Augusto Tamayo Vargas, quien ha sido, justamente, el defensor de Aréstegui y a quien se debe la atención crítica que en los últimos 25 años se ha prestado a El Padre Horán, no puede menos que reconocer: "pero, por supuesto, que El Padre Horán llevaba el signo del costumbrismo reinante y tenía aspectos pasionales que recordaban a George Sand y al romanticismo en general" (56). Esta novela interesará a quien estudie el proceso íntegro de nuestra narrativa, dado su caracter de ser "cronológicamente la primera novela peruana" (57) y su valor en tanto libro "precursor del realismo" (58) en opinión de Tamayo Vargas ampliamente aceptada por la crítica nacional (59).

El caso de algunas manifestaciones del "indianismo modernista", en su modalidad de reconstrucción de un pasado imperial suntuoso, como en los "cuentos incaicos" de Valdelomar y algún otro ejemplo (60), no ofrece mayores problemas. La filiación modernista de este tipo de literatura nos parece evidente. Se trata de un segundo momento del Modernismo en el que, algunos de sus cultores, tienden a sustituir la inclinación por lo "exótico geográfico" (e histórico, en algunos casos): China, Japón, la antigua Grecia, Versalles, etc., por una suerte de modalidad de lo "exótico histórico" de lo americano. En ambos casos se trata de una tendencia hacia la "fuga" de una realidad presente, la que rodeaba al artista modernista y que él, por lo general, reputaba fea, banal y poco interesante. Hay que notar, sin embargo, que también se da una preocupación "nativista" en algunos escritores del modernismo que intentan describir, cuidando siempre el lenguaje, el paisaje y el hombre americano de su día; a esta modalidad pertenece, a nuestro juicio, Ventura García Calderón. Pero si acaso esta utilización -en García Calderón, en búsqueda de lo "exótico" en modalidades frecuentemen-

te contrapuestas a lo perseguido por los indigenistas: por ejemplo, "el sentimiento de reivindicación social" del indio- de "lo americano" contemporáneo por el escritor modernista pueda ofrecer dudas, y sea, en casos, difícil de precisar su deslinde con otros "ismos" del momento (nativismo, criollismo, incluso indigenismo), lo que no ofrece ninguna duda es la filiación plenamente modernista de recreaciones del pasado imperial americano, en las que la suntuosidad del lenguaje modernista, y su tendencia a preferir lo grandioso, se plasma en poemas y cuentos donde "lo exótico" sigue ocupando la preocupación casi central del espíritu modernista. En las palabras de Max Henríquez Ureña, que sigue siendo el crítico e historiador del modernismo de mayor solvencia y autoridad:

> Un reflorecimiento del "americanismo literario" había ido suplantando otras tendencias entre los modernistas, empezando por el exotismo y la constante evocación de épocas pretéritas de otros pueblos y otras civilizaciones (61)

Henríquez Ureña piensa que bien pudo ser el mismo Rubén Darío quien ejemplificara dicha "suplantación". Y, en verdad, en Rubén Darío, como en Chocano, se producen las "dos modalidades" de "lo americano": la "recreación histórica" (Los incas, los mayas, los aztecas), y el "paisaje y su habitante" americanos que los circundaban en su momento histórico:

> ¿Influyó en ello la frase recogida por José Enrique Rodó: "¡No es el poeta de América!", al referirse a Rubén Darío, con motivo de la publicación de Prosas profanas? Quizás sí.
> Lo cierto es que Rubén Darío, que desde su juventud había cultivado temas americanos (Del trópico, Tutecotzimi, Caupolicán, Momotombo, A Colón y otras poesías, en su mayoría sólo recogidas en libros posteriores a Prosas profanas), buscó, cada día más, motivos de inspiración en su tierra americana y fue el vocero de los anhelos e inquietudes de la familia hispánica en el Nuevo Mundo (...) José Santos Chocano, repudiando su producción de juventud, intentó en Alma América (1906) la epopeya fragmentaria del Nuevo Mundo hispánico; Leopoldo Lugones dio a la estampa sus Odas seculares (1910) (...); Guillermo Valencia entonó un himno examétrico a su ciudad histórica de Popayán (1908). Además de estas figuras señeras del movimiento modernista, otros poetas menores fueron a abrevar su inspiración en los temas autóctonos.
> No se limitó a la poesía esta tendencia: los prosistas la acogieron quizás con mayor calor. (62)

Algo que se suele olvidar es que "lo americano" estaba ya presente antes de la llegada del modernismo; de otro lado, el tratamiento posterior al modernismo de "lo americano" quedó, en mayor o menor grado, teñido o signado por la "huella" del modernismo:

> Y aún en las novelas realistas quedó el recuerdo de la gran fiesta de prosa artística que había desfilado, con luces de bengala, bandas de música y gallardetes de colores por las calles del 1900, enseñando a todos a escribir con decoro estético y técnicas impresionistas (63)

según afirma Anderson Imbert, y estamos de acuerdo: "el modernismo dio lección larga a los escritores nuestros acerca de cómo se ha de escribir (...) el culto riguroso de un "oficio", suma lección" (64), en las palabras de otro importante crítico. Ello concuerda con el punto de vista del propio Henríquez Ureña:

> No se limitó a la poesía esta tendencia: los prosistas la acogieron quizás con mayor calor (...) En el teatro, en la novela y el cuento, prevaleció la tendencia a situar la acción en tierras de América.
> El americanismo literario no era, ciertamente, una novedad. Había recibido su impulso inicial durante la época romántica (...) Además, del americanismo literario se derivaron orientaciones diversas que disfrutaron de larga boga, como el indigenismo. El modernismo, tercero de los grandes movimientos de resonancia continental que pueden señalarse en la literatura de la América española, alcanzó mayor extensión que los anteriores. Pareció, por un momento, que con la preferencia concedida a lo exótico tendía a desterrar la tendencia americanista, pero sucedió lo contrario: fue el americanismo literario el que se infiltró en el movimiento modernista (65).

La pertenencia al modernismo de García Calderón y de Valdelomar me parece a mí incuestionable, aunque en el segundo caso ello se vea con mayor claridad. Para usar solamente la terminología de Henríquez Ureña, tanto en los "cuentos peruanos" de Ventura García Calderón como en los relatos "vernaculares" o "cuentos incaicos" de Valdelomar, "el culto de la forma favorece el desarrollo de voluntad de estilo que culmina en refinamiento artificioso y en inevitable amaneramiento", y en Los hijos del sol "se generalizan los temas desentrañados (...) de épocas pretéritas", mientras que a los cuentos ambientados en la sierra, en la selva y en las haciendas costeñas que Ventura García Calderón comienza a elaborar desde 1924 se podrían referir las siguientes palabras: "y en cuanto a los temas america-

nos, raro era el poeta o escritor modernista que los echara totalmente en olvido; pero un ansia de refinamiento, que a veces degeneraba en frivolidad, era lo que parecía dar la tónica del movimiento". Ambos autores, corresponderían, en la terminología de la clasificación propuesta por Henríquez Ureña, a la "primera etapa" del modernismo:

> Dentro del modernismo pueden apreciarse dos etapas: en la primera, el culto preciosista de la forma favorece el desarrollo de una voluntad de estilo que culmina en refinamiento artificioso y en inevitable amaneramiento. Se imponen los símbolos elegantes, como el cisne, el pavo real, el lis; se generalizan los temas desentrañados de civilizaciones exóticas o de épocas pretéritas; se hacen malabarismos con los colores y las gemas y, en general, con todo lo que hiera los sentidos; y la expresión literaria parece reducirse a un mero juego de ingenio que sólo persigue la originalidad y la aristocracia de la forma. No es que los modernistas desecharan del todo otros motivos de inspiración más honda: las torturas del alma contemporánea encontraron siempre repercusiones intensas en esa literatura; y en cuanto a los temas americanos, raro era el poeta o escritor modernista que los echara totalmente al olvido; pero un ansia de refinamiento, que a veces degeneraba en frivolidad, era lo que parecía dar la tónica del movimiento (66).

Acaso esta descripción valorativa de la "primera etapa" del modernismo que propone Henríquez Ureña sea un poco injusta si en ella incluimos a Ventura García Calderón y a Abraham Valdelomar; hay alguna nota lírica en la descripción de los irreales paisajes "incaicos" de Valdelomar que pareciera no poder tener cabida en la tónica general negativa de la caracterización de Henríquez Ureña; como tampoco cede lugar dicha definición para destacar "la lección larga (que dio el modernismo) a los escritores nuestros de cómo se ha de escribir, el culto riguroso de un "oficio", suma lección", es decir "la gran fiesta de prosa artística que había desfilado (...) enseñando a todos a escribir con decoro estético y técnicas impresionistas", frases que con justicia pudieran referirse a la lección dejada entre nosotros por Ventura García Calderón acerca de lo que es verdaderamente un cuento, acerca de cómo escribir cuentos. (66a)

Sea como fuere, lo cierto es que me parece igualmente exacto que ni Valdelomar ni García Calderón hicieron una prosa modernista que responda a la tipificación que Henríquez Ureña hace de la "segunda etapa" del modernismo:

> En la segunda etapa se realiza un proceso inverso, dentro del cual, a la vez que el lirismo personal alcanza manifestaciones intensas ante el eterno misterio de la vida y de la muerte, el ansia de lograr una expresión artística cuyo sentido fuera genuinamente americano es lo que prevalece. Captar la vida y el ambiente de los pueblos de América, traducir sus inquietudes, sus ideales y sus esperanzas, a eso tendió el modernismo en su etapa final, sin abdicar por ello de su rasgo característico principal: trabajar el lenguaje con arte. (67)

Pese a lo cual el ilustre crítico termina su "Ojeada de conjunto" del Modernismo reconociendo que esta "segunda etapa" modernista resultó incapaz de contener los vientos de rebeldía "anti-modernista":

> Pero ya soplaban vientos de renovación y de protesta contra la anterior manera que se había generalizado entre los modernistas; aunque el modernismo había evolucionado en su esencia misma y representaba ya aspiraciones más altas que la veneración de la belleza decorativa encarnada en el cisne. En 1910, un alto poeta, Enrique González Martínez, lanzó en admirable soneto, a los cuatro vientos del espíritu, el grito de guerra: "¡Tuércele el cuello al cisne!"... ¡Mira el sapiente búho!"
> Eso fue en la hora crepuscular del modernismo. El cisne moribundo entonaba ya su postrer canto (68).

En el Perú, quienes le torcieron el cuello al cisne modernista fueron dos escritores que habían militado en sus filas: Abraham Valdelomar, contradictoriamente, pues mientras en cuentos como "El caballero Carmelo" (1913), "Los ojos de Judas" (1916), y "El vuelo de los cóndores" (1918) (69), se muestra el escenario de la vida sencilla de la provincia costeña, en una prosa que ha heredado rasgos modernistas y al mismo tiempo los trasciende y supera; en otras líneas de su narrativa (los cuentos "incaicos" que aquí hemos visto, los "cuentos yanquis", los "cuentos exóticos", y quizás los "cuentos fantásticos") (70) sigue todavía dentro de distintas modalidades del modernismo. Por tanto, el libro El Caballero Carmelo (1918) (71) en el cual confluían casi todos los tipos de cuento mencionado, tuvo un sentido de ruptura con el cisne modernista menos radical que el que representó Cuentos andinos (1920) (72); López Albújar, con sus relatos andinos al mismo tiempo que le tuerce el cuello al cisne modernista, inaugura un ciclo de larga vida y enorme trascendencia, el indigenismo.

Hemos dedicado un capítulo entero a "enjuiciar" la

producción cuentística de Ventura García Calderón por motivos que no interesa ahora adelantar mayormente; diré, simplemente, que, en tanto "modernista", Ventura García Calderón no sólo se interesa en el indio como motivo "exótico" (pensando, sobre todo, en un público lector europeo); hay algo más: Ventura García Calderón no sólo no adopta el "sentimiento de reivindicación social" hacia el indio, que habíamos reputado una de las tres condiciones escenciales para que se pueda hablar de "indigenismo", sino que asume, a mi juicio, lo que Mariátegui certera y duramente llamaba "el espíritu de casta de los "encomenderos" coloniales" (73) en la visión del mundo de Riva Agüero y su grupo, al cual perteneció Ventura García Calderón. Es decir, en cierta medida, el autor de La venganza del cóndor (1924) (74) significa una suerte de negación de las esencias mismas del "indigenismo". Sin embargo, muchos críticos siguen usando el término "indigenismo" para todo tipo de "presencias" del "tema indígena" y así hacen de Ventura García Calderón un indigenista más; otros, en cambio, como Alberto Escobar, Sebastián Salazar Bondy, José Miguel Oviedo, señalan tajantemente la filiación modernista de la narrativa de García Calderón (75); los dos últimos, incluso, denuncian el espíritu clasista de su concepción del indio (76); a esta suerte de "voto en contra" en relación al autor de La venganza del cóndor producido en uno de los debates del Primer Encuentro de Narradores Peruanos (Arequipa, 1965) se sumaron, significativamente, escritores como Arguedas, Alegría (77) Zavaleta (78) y Vargas Vicuña (79). Mario Vargas LLosa también se ha referido con términos duros a él (80). Todo ello nos habla de una suerte de voluntad de revalorar a Ventura García Calderón, de replantear el verdadero sentido de sus cuentos de "témática andina", perceptible, sobre todo, en las promociones últimas de críticos y narradores, cuyas voces de acre recriminación contrastan notoriamente con la "benevolencia" con que la que crítica tradicional había tratado aquellos aspectos "cuestionables" de tal obra (81) Todo ello hacía necesario el "proceso" a Ventura García Calderón que he intentado en capítulo aparte de la presente Tesis.

En cuanto a Valdelomar, y dado lo no-conflictivo de la filiación modernista de sus cuentos incaicos reunidos en Los hijos del sol (1921) (82), no me ha parecido indispensable dedicarle un estudio especial; me remito, en todo caso, al testimonio en los dos críticos más autorizados sobre la obra del "Conde de Lemos". En opinión de Armando Zubizarreta "los cuentos incaicos (...) representan una dirección modernista -de cepa romántica- empeñada en reconstruir, con un lenguaje lujoso y melódico, el pasado incaico." (83), señalando, asimismo, "la idea-

lización imperial a que tienden estos relatos en su camino a la evasión" (84). El testimonio crítico de Luis Fabio Xammar es igualmente claro; aunque no use la palabra "modernista", su descripción valorativa de los "cuentos incaicos" de Valdelomar corresponde a la descripción de una modalidad narrativa de indudable filiación modernista:

> Yo creo que el elemento lejanía es fundamental en la creación Valdelomariana. En su radiografía sicológica hay dos cuerpos cuya presencia acusa preponderancias insustituibles: el poder evocativo, y la función imaginativa, derivándose hacia el campo de la fantasía. Por eso no nos extraña ver a Valdelomar, escribiendo en sus comienzos "La Ofrenda de Odar", o leyendas nórdicas, que producen hartazgo para esta sensualidad de lo exótico, que es al mismo tiempo de lo lejano. Cuando Valdelomar traspone esta etapa de indecisión, y se percata que su decadentismo literario no está encaminado a perdurar, sustituye esta lejanía geográfica, por una lejanía temporal, por una devoción hacia un pasado, en el que le placen los elementos puramente espectaculares, que puede encontrar en él. Mientras que a sus cuentos costeños va con criterio peruano; a sus cuentos incaicos va con criterio europeo, a explorar elementos pintorescos y acusadamente sensuales (85).

He escogido, pues, estudiar tan sólo una modalidad del "indianismo-romántico-realista-idealista", la novela Aves sin nido (1889) (Cap. II), y aludir brevemente, en estas páginas introductorias, a El Padre Horán (1848); igualmente el "indianismo modernista" que practica Ventura García Calderón me ha merecido un extenso y polémico capítulo (III), mientras que al menos conflictivo "indianismo modernista" de suntuosa reconstrucción del pasado incaico me ha parecido suficiente tratarlo dentro del limitado contexto de esta Introducción. Es evidente, sin embargo, que ambas modalidades de "indianismo" (86) necesitan de indagaciones específicas; es muy poco lo que a este respecto hemos meditado en el Perú.

Quisiera cerrar estos comentarios generales sobre los dos tipos de "indianismo" que he conceptualizado, con una cita de un reciente estudio sobre La novela andina, del ilustre profesor cubano Raimundo Lazo, que se refiere, en un solo comentario unificador, a las categorías o modalidades que acabamos de examinar: el "indianismo-romántico-realista-idealista" y el "indianismo modernista"; adelantando, eso sí, que si bien esta observación específicamente -salvadas las discrepancias de terminología-, me parece certera, no concuerdo con muchos aspectos de su estudio, especialmente con la adopción de

un vagoroso concepto de lo andino como término bajo cuya increible elasticidad tienen cabida todos los "indianismos" e "indigenismos" por nosotros estudiados. Las siguientes palabras se refieren, pues, a los dos tipos de "indianismo" que he examinado: sirvan ellas para subrayar las diferencias entre el "indianismo" (en sus dos tipos) y el "indigenismo" tal como lo practican un Alegría o un Arguedas:

> al finalizar cronológicamente el siglo XIX y confundirse sus aguas con las que empiezan a pertenecer al siglo XX, lo andino se manifiesta de modo distinto en dos épocas literarias, la romántico-modernista y la compleja de tiempos de socialización posterior, la primera de ellas generalmente estudiada de soslayo por la crítica. En el segundo tercio del siglo XX, lo andino se convierte en urgente tema social cuyos cultivadores se empeñan en la decisiva integración literaria de hombre, sociedad y Naturaleza; pero en el primer tercio de la actual centuria, procedente de la anterior subsiste una literatura romántico-modernista, de génesis y combinación de elementos, olvidadas en las caracterizaciones de la crítica. Como procedentes de origen individualista común, muy a despecho de choques por razones de forma, precisamente, cuando ya lo modernista estaba en su crisis final, Romanticismo y Modernismo se combinan, en un tipo de creación, cuyo anacronismo no se distinguía bien. De este modo, como un caso de esas síntesis, que podía ser sólo inestable amalgama, en la narración imaginativa de lo andino se nota la presencia de obras de alma decimononamente románticas y forma más o menos definidamente modernista (...) Después lo andino, con sus sobresalientes figuras representativas, Vallejo, Alegría, José María Arguedas, Icaza (...), fijan el campo de lo reivindicatoriamente social (87).

x x x

En lo que toca a las modalidades del "indigenismo ortodoxo", ocupan capítulos independientes en la presente Tesis un estudio sobre Cuentos andinos (1920) (Cap. IV) que, como llevamos explicado, inicia, a mi manera de ver, el "indigenismo". También hemos dedicado un capítulo (V), menos extenso, a Nuevos cuentos andinos (1937) (88), examinando la mayor vinculación de este segundo volumen de Enrique López Albújar con la escuela indigenista. El capítulo dedicado a Vallejo (VI), se centra, lógicamente, en El tungsteno (1931) (89), pero alude también a "Paco Yunque", relato que nos parece notoriamente superior a la "novela proletaria" y, excepcionalmente en el cuerpo de esta Tesis, examina aspectos biográficos conflictivos (para los celosos biógrafos de Vallejo), que nos ha parecido importante dilucidar por su vinculación con aspectos funda-

mentales de la novela. Finalmente, un importante capítulo está destinado a indagar en las estructuras de la obra más importante del "indigenismo ortodoxo", El mundo es ancho y ajeno (1941) (90).

*El capítulo final de la Tesis intenta una indagación en el conjunto de la obra narrativa de José María Arguedas, poniendo énfasis especial en diseñar el proceso evolutivo que le ha permitido ser el único escritor que ha traspuesto los linderos del "indigenismo ortodoxo" (dentro del cual acompaña a Ciro Alegría como los dos escritores de mayor significación y trascendencia), y se ha instalado, magistralmente, en los predios del "neo-indigenismo". Un capítulo anterior estudia, por el contrario, las razones por las cuales designo a Zavaleta y Vargas Vicuña escritores que nacen a la vida literaria practicando valiosas modalidades de un "neo-indigenismo", que los convierte en los únicos narradores que acompañan, bajo tal denominación, al Arguedas maduro y genial de Los ríos profundos (1958) (91).

Cuando, en estas páginas introductorias, explicábamos las cuatro "transformaciones" mediante las cuales se puede percibir el tránsito de un "indigenismo ortodoxo" a un "neo-indigenismo"; es decir, cuando examinábamos aquella trayectoria que se alejaba de modalidades tradicionales para instalarse en las formas de un "neo-indigenismo", necesariamente tuvimos que aludir a la posibilidad y las formas de dos tipos de transformaciones ("ensanchamiento" del mundo novelado, y complejizaciones de las técnicas narrativas) que llegaran a sobrepasar, en determinado momento, las características de nuestro concepto de "neo-indigenismo". En última instancia, se trata de la discusión no ya de la "transformación" del indigenismo, sino de su "cancelación". Las páginas finales del ensayo dedicado a Arguedas y buena parte de las que se refieren a Zavaleta indagan, específicamente, en torno a tal "cancelación" del concepto de narrativa "neo-indigenista" que, en ambos casos, se produce por el tercer tipo de "transformación" que hemos estudiado: la relativa a la "ampliación" del mundo novelado y/o una modificación que intente seguir los pasos de una modificación producida en el referente del indigenismo; es decir, la realidad social en torno al indio. En Arguedas se produce, en mi opinión, una "cancelación" del concepto "neo-indigenismo" debido a la ampliación del mundo novelado, que en Todas las sangres (92), se convierte en "la descripción e interpretación del destino de la comunidad total del país". En Zavaleta dicha "cancelación" se produce por su afán de seguir el proceso, que, en su opinión, ha sufrido el referente: una suerte de "derrame"

del habitante andino hacia pueblos y ciudades cada vez más grandes, hasta llegar a Lima; en esa creciente intención del autor de Los Ingar de recrear "la gran imagen mestiza del Perú", llega el momento en que su prosa de ficción deja ya de ser "neo-indigenista". A diferencia de Zavaleta (y a pesar del evidente dominio que este autor tiene de las técnicas literarias) la ruptura o, mejor aún, la no pertenencia a un "neo-indigenismo" de obras como Redoble por Rancas (1970) (93), se debe a la deliberada complejidad de sus estructuras y técnicas narrativas; al tono desembozado y farsesco, esperpéntico casi, del narrador; que denotan una clara intención de trabajar "al margen del movimiento" o ciclo indigenista.

Hasta el momento no se perfila con suficiente rotundidad otro escritor que pueda acompañar a Zavaleta y Vargas Vicuña; pero si meditamos un instante, ello debe producirse o se está produciendo ya si es que pensamos y deseamos que el "neo-indigenismo" sea visto como una modalidad válida para la presente hora. Quiero limitarme a señalar tal posibilidad en un cuento como "Pedro y Pilanco" de Juan Morillo (94), relato de indudable calidad que pienso responde a las características que hemos señalado para el "neo-indigenismo"; sin embargo, dicho cuento no forma parte todavía -aunque haya sido anunciado ya- (95) de un volumen que justifique un juicio definitivo: dejémoslo como una posibilidad -una valiosa posibilidad- que se encuentra abierta hacia el futuro. Ello tendría, en mi concepto, una significación especial, pues el único libro publicado hasta ahora por Morillo, Arrieros (Lima, Grupo "Trilce" - Trujillo, Ediciones "Casa de la Poesía" (1964), pese a algunos rasgos interesantes, y evidentes búsquedas de módulos de renovación, no escapa, a nuestro juicio, de las modalidades de un "indigenismo ortodoxo" (96).

Lo anotado respecto a Morillo nos remite a un fenómeno ya tratado y que ahora deseamos ampliar: el "indigenismo ortodoxo", como hemos explicado, cierra su cielo, agota sus posibilidades artísticas con las dos novelas de los grandes maestros, Alegría y Arguedas, de 1941: El mundo es ancho y ajeno y Yawar Fiesta (Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad); las obras de las mismas modalidades tradicionales posteriores a esta fecha, nada sustancial agregan a dicho "indigenismo ortodoxo", pero se han seguido publicando, sin pausa, hasta nuestros días, comenzando por libros de los mismos maestros. En efecto, hemos visto que Diamantes y Pedernales (Lima, Juan Mejía Baca & P.L. Villanueva, 1954) no aporta nada sustancial con respecto a Yawar Fiesta, salvo, (como se puede ver en el capítulo IX) una aparición o intensificación de descripciones líricas del pai-

saje, las flores y las aves, que apunta a la verdadera transformación de su obra, que se operaría cuatro años más tarde con Los ríos profundos. Por su parte el libro Duelo de caballeros (Lima, Populibros Peruanos, S.A. (1963) recopila, en realidad, cuentos y relatos que circulaban ya ampliamente en antologías, sobre todo "Calixto Garmendia" (97) y "La ofrenda de piedra" ("La piedra y la cruz") (98), sin lugar a dudas los textos más valiosos del libro. Son buenos cuentos, pero no agregan nada al prestigio del autor de El mundo es ancho y ajeno. "Calixto Garmendia", además, pareciera ser la adaptación para un cuento (magnífica adaptación) de un Inolvidable personaje secundario de El mundo, el herrero Jacinto Prieto, cuya configuración es casi idéntica a la del carpintero Calixto Garmendia. De otro lado, los cuatro textos inéditos que, con otros tantos provenientes de Duelo de caballeros, se han publicado póstumamente, con el título de La ofrenda de piedra (Lima, Editorial Universo (Colección Autores Peruanos), s.a. (1969), no agregan nada a la fama de Ciro Alegría; más bien, comienzan a crear confusión en los lectores jóvenes hacia quienes está dirigida esa poderosa colección de Autores Peruanos.

Algunas de estas obras "ortodoxas" posteriores (en casos, muy posteriores) a nuestra fecha "de crisis" y "culminación" del "indigenismo ortodoxo", no carecen, en absoluto, de valor; es el caso de Arrieros, a pesar de los largos 23 años que lo separan de 1941; quisiera mencionar, siguiera, a tres autores: Gamaliel Churata, Rubén Sueldo Guevara y Porfirio Meneses. Churata (seud. de Arturo Peralta, nacido en Puno, en 1894) es autor de El pez de oro (Retablos de Laykakuy) (La Paz, Editorial Canata, 1957) una especie de voluminosa recopilación de la obra dispersa de muchos años. El volumen tiene 550 páginas; de él dice Alberto Tauro:

> En forma compleja y desconcertante, que recuerda la ebullición del génesis o el presentimiento sobrecogedor de una profecía, el autor reune una serie de estampas -o retablos, como él las llama- en las cuales desenvuelve, entre símbolos y alegorías, su visión de las energías que en los indios kollavinos han supervivido a la conquista y la opresión (99)

y Luis Alberto Sánchez, tan poco afecto a los efluvios pro-indigenistas (100) se entusiasma también con el libro:

> Ya en la madurez, "Churata" concentra sus experiencias y disciplina sus fantasías, en uno de los libros más peregrinos de las letras del Perú (...) voluminoso y abigarrado conjunto de sueños y ana-

> temas, recuerdos y proyectos (...) "Churata" es un cuentista vigoroso. Quizás demasiado atraído por el folklore y ahora la metafísica (...) condensa toda su experiencia vital en un solo libro, que no puede pasar inadvertido en la literatura peruana. Las 533 páginas de texto (dejando de lado las de vocabulario) representan una aguda percepción de los valores peruanos, juzgados desde el punto de vista del indigenismo a ultranza que caracteriza a la generación tiahuanaquense o altiplánica de los 20.
> El mensaje de Gamaliel Churata es poético y trata de ser profético. Cree en la cultura indígena y en América (...). La sintaxis del autor tiene largas posibilidades. Churata utiliza un lenguaje poético incontrovertible. Un lenguaje al par colla/e/hispánico. Se enfrenta a la cultura española para aceptarla y para repudiarla (...)
> El pez de oro es un libro complejo, atrabiliario, banal y trascendente, de ensayo, diatriba y relato. ¿Expresión cabal del mestizaje? Quizás no, sino al contrario (...) Churata utiliza la narración, el canto, el diálogo, todo alternado y simultáneo, en una técnica que no podría definir de ningún modo occidental, sin que dejase de ser occidental (...)
> De toda suerte, se diferencia de los demás escritores de su tiempo. No hace concesiones al mal gusto; es denso, a ratos oscuro, a menudo claro, siempre vigoroso, poético y vibrante. Lo que Gamaliel Churata ha reunido en El pez de oro sobrepasa con creces, en originalidad y sentido lírico, es decir, creador, a lo que Luis Valcárcel y Uriel García intentaron en libros todavía cimeros, pero de ningún modo por encima de la fuerza creadora, natural, avasalladora, que impulsa la prosa de Churata (101).

Ultimamente Ernesto More ha hecho un recuerdo del grupo "Orkopata" del cual Churata fue el máximo animador, del "Boletín Titikaka", importantísima publicación indigenista, y de los poetas y narradores que, alrededor de Gamaliel Churata y "Orkopata", florecieron en Puno. Churata es uno de esos escritores peruanos importantes que, cerrado su ciclo vital (falleció en Lima, en 1969), está esperando que lectores y críticos le hagan justicia (102).

Porfirio Meneses, autor de un valioso y polifacético libro, El hombrecillo oscuro y otros cuentos (Lima,(Empresa Editora "La Crónica-Variedades") 1954), no escapó, en ese libro, al riguroso molde un "indigenismo ortodoxo" que caracteriza a sus producciones anteriores Cholerías (1946) (103) y Campos Marchitos (en el vol.colectivo de la U.N.M.S.M. Juegos Florales de 1948, pp. 77-106). Meneses, sin embargo, ha evolucionado en sus cuentos, desgraciadamente aún no recopilados en libro; relatos como "Aquel hermano distante" (104) y "La botella escondi-

da (105), muestran la preocupación estructural y estilística que Meneses confesaba en 1965 en el Primer Encuentro de Narradores Peruanos, en Arequipa (106).

Los agrarios (Lima, Letras Peruanas, 1960) de Rubén Sueldo Guevara, es uno de los libros indigenistas más valiosos aparecido luego de las obras "clásicas" del indigenismo ortodoxo. Cuentos como "Manantial Santo", "El degollador", "Sabelcha", "Los ojos de la difunta", "Vástagos del diablo" revelan a un narrador de indudable talento; Sueldo Guevara es, además, un escritor e intelectual inquieto y cuidadoso de un "oficio": prueba de lo segundo es su valiosísima labor de investigador y recopilador de la literatura del Cuzco (107). La misma acuciosidad y buen juicio que ha probado con su última antología del cuento cuzqueño, señalan la presencia de un escritor que respeta su oficio, que lo asume con seriedad. No obstante, un libro como Los agrarios no tuvo mayor sentido, pese a sus innegables méritos, en 1960: significaba lo mismo que, con mayor altura y trascendencia, habían hecho ya Alegría y Arguedas en 1941. Sueldo Guevara, narrador de probadas posibilidades y hombre enterado de su oficio, está, pienso, en una suerte de encrucijada: sabe que no debe publicar, en los años setenta un libro como Los agrarios. Quisiera pensar que es uno de los narradores peruanos que podrá ingresar al por ahora reducido grupo de los "neo-indigenistas".

Dos de los escritores de más vasta obra narrativa (sus libros de cuentos y novelas sobrepasan dos docenas de títulos) y de una cierta importancia en el panorama de nuestras letras, no han podido sobrepasar, a pesar de lo dilatado de sus carreras, las modalidades de un "indigenismo ortodoxo". Francisco Izquierdo Ríos, en aquel sector de su obra de temática y escenarios andinos, se ha mantenido fiel a sus primeros módulos expresivos, que corresponden a los de un tajantemente "ortodoxo" indigenismo. Izquierdo Ríos, cuya extensa obra es principalmente de ambiente selvático, ha cultivado, también, desde los inicios de su carrera, relatos de escenarios andinos, con una cierta tendencia a preferir "tierras intermedias", la ceja de montaña, el límite impreciso que separa(más bien une, en su caso) Ande y selva; éste es precisamente el título de su primer libro (subtitulado "Relatos". Lima, Editorial Barrantes Castro, 1939), y lo mismo se puede observar en: Selva y otros cuentos (Lima, Ediciones Selva (Impreso en los Talleres de la Imprenta "Rímac"), 1949); Tierra peruana (Cuentos y poemas) (Lima, Imprenta D. Miranda, 1943); Tierras del alba, 1946 (108); y Cuentos del Tío Doroteo (Lima, C.I.P., 1950); hasta Muyuna (Pequeñas novelas) (Lima, Ediciones Populares ULTRA, 1970) (109);

en todos ellos encontramos lares serranos (de preferencia colindantes con la selva), al igual que en muchos fragmentos de sus novelas. En toda su vasta obra narrativa (que sobrepasa ya los quince títulos) Izquierdo ha permanecido tercamente inmutable, fiel a una óptica "ortodoxa" de la cual es ya anuncio el "lema" que postula para su arte narrativo (adoptado en la década del cincuenta y conservado hasta su último libro): "Credo. Escribir de modo natural y sencillo, como crece la hierba. Y que por entre lo escrito se vea la luz de la vida" (110); no hay evolución alguna entre Ande y selva y Muyuma, pese a los 31 años que separan a estos libros.

Francisco Vegas Seminario (nacido en Piura, en 1903) logra trascender a su ilustre mentor y prologuista, Ventura García Calderón, en algunos de los cuentos de su primer (y, pienso yo, mejor) libro: Chicha, sol y sangre, publicado bajo los auspicios de García Calderón en París (Descleé de Brower), en 1946, cuando su autor sobrepasa los cincuenta años. Luego de esta primera publicación en buena parte debida al estímulo y consejo de García Calderón, Vegas Seminario ha desarrollado una amplia labor; gran parte de ella no interesa a nuestros fines (el"ciclo histórico" de sus últimas novelas); en cambio, en algunos de los cuentos de su libro inicial, superando los obvios peligros de la influencia de V.G.C., consigue hacer literatura "indigenista", no mero "indianismo modernista" interesado solo en los "exótico" del indio, como su maestro, de quien, por otra parte, parece haber aprovechado la lección técnica de cómo escribir cuentos. Por si hubiese dudas, bastaría mencionar "Taita Dios nos señala el camino", sin embargo, Vegas Seminario muestra también, aunque en menor grado que su patrocinador y prologuista, una cierta inclinación por lo "exótico" del tema indígena; de otro lado ha adoptado con eficacia la técnica cuentística de García Calderón en cuentos ambientados en lo que José Diez-Canseco llamó "la media sierra" (111); en tal sentido, el dibujo de personajes y ambientes no exactamente indios, en escenarios que van desde el arenal costeño hasta el comienzo de la zona andina, unido a la adaptación de la economía de medios expresivos, la estructura ceñida y cohesionada del relato, el comienzo "in media res", o la técnica del "impacto final", y el ejemplo del cuidado de la cadencia y el ritmo de la prosa; todo ello revelaría una influencia o magisterio de Ventura García Calderón en escritores más jóvenes como Diez-Canseco o Vegas Seminario; el primero, incluso, en cuentos como "Jijuna" supera al maestro. Es sintomático advertir que esta influencia positiva de Ventura García Calderón se da precisamente en los cuentos no-andinos; varios ejemplos de ello se muestran en el volumen citado de 1946 o en "Las orejas del Centurión" y

"Entre algarrobos" únicos textos inéditos, que con el título del segundo de ellos, su publicaron en 1955, junto con cinco textos del libro anterior (Lima, Círculo de Novelistas Peruanos). Vegas Seminario ha cultivado también con fortuna la novela de ambientación andina, o casi andina, en Taita Yoveraqué (Lima, Juan Mejía Baca & P. L. Villanueva, Editores, 1956), donde ya parece liberado totalmente de la influencia de Ventura García Calderón. El grueso de la obra de valor de Vegas Seminario, sin embargo (al igual que las "estampas mulatas" no-urbanas, de la "media sierra" de Diez-Canseco), pertenece a la historia del regionalismo peruano; nadie como él (salvo López Albújar, en De mi casona. Lima, Imprenta Lux, 1924) ha dejado tantas páginas de valor acerca del paisaje y las gentes de su Piura natal.

Pero los seis escritores someramente glosados (de Morillo a Vegas Seminario), no podrán darnos una idea cuantitativa de las modalidades de un "indigenismo ortodoxo". Mencionaremos a otros fieles cultivadores de esta ortodoxia, cuyos libros son de menor significación que los mencionados, limitándonos a manifestaciones de "indigenismo ortodoxo" relativamente recientes: Rubén Barrenechea Núñez en Turumanya (Chiclayo, Ediciones Yunga-año Sanjosefino (Impreso en los Talleres Gráficos del Colegio Nacional San José), 1959); Alfonso Peláez Bazán en Naticha (B.A., Ediciones Mundo América, 1957); este autor había hecho ya literatura indigenista ortodoxa en: Cuando recién se hace santo (Lima, Librería e Imp. D. Miranda, 1946, y en Tierra mía (1946) (112); volvería a hacerla en Sinchi Huaquishahua (Leyenda Celendina) (Lima (Impresa en los Talleres Gráficos de P.L.Villanueva), 1962; Marcos Yauri Montero en La sal amarga de la tierra (Lima, Ediciones "Piedra y Nieve" (Impreso en los talleres de la Librería e Imprenta Minerva Miraflores), 1968) continúa las modalidades por él ensayadas anteriormente en Piedra y Nieve (Novela) (Lima, Ediciones "Piedra y Nieve" (Impresa en los talleres gráficos de Tipografía Peruana), 1961) y en Ganchiscocha (Leyendas, cuentos y mitos de Ancash) (Lima, Ediciones "Piedra y Nieve" (Impreso en los Talleres Gráficos de P.L. Villanueva), 1961); la lista podría alargarse con: Mala entraña (Cuentos de Ande) (Lima, Círculo de Novelistas Peruanos, 1955), de Tulio Carrasco; parcialmente (por contener cuentos costeños y andinos), con el libro póstumo de Mario Puga Así no más (chiclayo (Editorial R. Quesquén González), 1962); El retoño (Lima, Imprenta "El cóndor", 1950; 2da. ed. Lima Casa de la Cultura del Perú, 1969), de Julián Huanay; Los Mitimaes, novela ganadora del Premio Nacional respectivo de 1957, pero sólo publicada en 1970 (Lima, Ediciones Populares ULTRA), del laureado poeta indigenista Mario Florián; Jacinto Huillca (Premio Nacional de

1947) (Lima, sin, imp., 1949; publicada en dos entregas de 16 pp. cada una) (113), de Manuel Robles Alarcón, autor de libros "ortodoxos" anteriores: Sombras de arcilla (Prólogo de J. Uriel García. Cuzco, Imprenta H.G. Rozas, 1939) y Sara Cosecho (La cosecha de maíz) (Cuzco, Talleres Gráficos de H.G. Rozas, 1940). No menos tradicionales u "ortodoxos" son, desde luego, los libros aparecidos durante las tres últimas décadas y que carecen totalmente de valor o significación estética. Mencionemos, al azar, algunos ejemplos recientes: El niño de las torcazas (cuentos. 1er. Premio de los Juegos Florales del Magisterio Primario 1960-63. Lima, P.L.Villanueva, 1964), de Jorge Flores Ramos; Cuando el agua venga (Trujillo, Empresa Editorial "La Elite", 1961), de Horacio Alva; El pan prohibido (Lima, Empresa Rímac, 1959), de Alfonso Alcalde, y, para terminar, el increíblemente anacrónico libro de cuentos Oligarcas de poncho y foete (Lima, Editorial-Imprenta Amauta, 1966), de Antenor Samaniego.

Es imposible, sin embargo, tener una idea de la dimensión cuantitativa que ha tenido la modalidad del "indigenismo ortodoxo" practicada por centenares de novelistas y cuentistas en el pasado medio siglo, sin realizar, como apuntábamos en las páginas iniciales de esta Introducción, un inmenso trabajo con revistas de distintos puntos del país. Inclusive si nos detuviérámos a examinar solamente aquellas manifestaciones de la prosa de ficción indigenista "ortodoxa" que llegaron a plasmarse en libro, ya la cantidad de títulos existentes parecería abrumadora: son, literalmente, cientos de libros, a lo largo de medio siglo; no obstante, ninguno de estos libros pareciera ser tan importante como Cuentos andinos (1920); ni, posiblemente, alcance la significación de las obras de los autores que han merecido capítulos independientes en la presente Tesis (Clorinda Matto, López Albújar, Ventura García Calderón, Vallejo); no habrá, con seguridad, alguno que se acerque a la maestría de Alegría y Arguedas, o plasme intentos renovadores como los de Vargas Vicuña o Zavaleta. Estos son los grandes árboles que destacan con nitidez; aquéllos, los árboles pequeños y medianos, que también conforman el bosque: la historia y el posterior "balance" del indigenismo tendrá que regresar a sus páginas. Si hemos mencionado,y, en casos, aun glosado en las páginas anteriores a una veintena de autores sobre los cuales críticos, antólogos e historiadores de la literatura suelen ocuparse, cuyos libros (desde Ande y Selva, 1939; hasta Arrieros, 1964; La sal amarga de la tierra, 1968; y Muyuna, 1970) pueden dar una idea más o menos adecuada de la producción "ortodoxa" del indigenismo en los años cuarenta, cincuenta y sesenta; es no menos cierto que una indagación detenida encontraría libros de cuentos y novelas que reflejarían lo que para mí es una evidencia:

desde 1920, en que se inicia el indigenismo, hasta el presente, no ha dejado de fluir, en ningún momento, el caudaloso río del "indigenismo ortodoxo".

x x x

Si la presente Tesis, que explícitamente se presenta como "La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones", contribuyera -a través de un planteamiento previo y estudios limitados a las figuras principales del indigenismo- al mejor conocimiento de nuestra prosa de ficción indigenista, e incitara a que otros lectores y estudiosos de la literatura peruana se interesen en los mismos problemas, para que algún día se realice el "balance" definitivo de uno de los más caudalosos y peor conocidos ríos de nuestra cultura, el indigenismo narrativo, su autor se sentirá medianamente satisfecho de su labor.

x x x
x x

NOTAS

1) Los textos de Mariátegui, (a) la parte relativa al indigenismo de "El proceso de la literatura", (b) "El problema del indio" y (c) "El problema de la tierra", pertenecen a los 7 Ensayos, cuya primera edición es de 1928. Tienen una lógica sumamente coherente: el primer ensayo hace ver que el indigenismo no es un fenómeno exclusivamente literario, sino que se vincula a una realidad social (lo que, en esta Tesis, llamo el referente del indigenismo), que "motiva" la aparición del movimiento: "El indigenismo no es aquí un fenómeno esencialmente literario como el "nativismo" en el Uruguay. Sus raíces se alimentan de otro humus histórico. Los indigenistas auténticos -que no deben ser confundidos con los que explotan temas indígenas por mero "exotismo"- colaboran, consciente o no, en una obra política y económica de reivindicación- no de restauración ni resurrección." (p. 356); "El indigenismo de nuestra literatura actual no está desconectado de los demás elementos nuevos de esta hora. Por el contrario, se encuentra articulado con ellos. El problema indígena, tan presente en la política, la economía y la sociología, no puede estar ausente de la literatura y el arte." (p. 352). Con lo cual nos remite al ensayo "El problema del indio", en el cual, a su vez, expresa, en su párrafo inicial: "Todas las tesis sobre el problema indígena, que ignoran o eluden a éste como problema económico-social, son otros tantos estériles ejercicios teoréticos -y a veces tan solo verbales-, condenados a un absoluto descrédito. No las salva a algunas su buena fe. Prácticamente, todas han servido para ocultar o desfigurar la realidad del problema. La crítica socialista lo descubre y esclarece, porque busca sus causas en la economía del país y no en su mecanismo administrativo, jurídico o eclesiástico, ni en su dualidad o pluralidad de razas, ni en sus condiciones culturales y morales. La cuestión indígena arranca de nuestra economía. Tiene sus raíces en el régimen de propiedad de la tierra" (pp. 35-38), con lo cual, a su vez, nos remite Mariátegui a su tercer ensayo. (Cito por la tercera edición. Lima, Empresa editora Amauta (Biblioteca Amauta), 1952).

Estos son los textos de José Carlos Mariátegui que han tenido la mayor de las influencias posibles de imaginar. (Los 7 Ensayos cuentan, en 1971, con 19 ediciones en castellano). No son, sin embargo, las primeras, ni serían las últimas que sobre el particular escribiera Mariátegui. Luis Alberto Sánchez, en reciente recuerdo ("Caretas" Nº 388. Lima, enero 31-feb. 13, 1969) ha contado los entretelones de una famosa polémica que tuvo con Mariátegui, fruto de la cual, dice Sánchez, fue el mayor interés de Mariátegui por el "problema indígena" y el "indigenismo", que eventualmente ocasionaría el ensayo "El problema de la tierra", y, finalmente, todos los 7 ensayos. Vale la pena consignar el vívido recuerdo que de esa polémica hizo Sánchez: "Caretas: Hubo en los años veinte una polémica que conserva vigencia en cuanto a implicancias ideológicas, entre José Carlos Mariátegui y Ud. respecto al indigenismo. ¿Cuarenta años después, cómo ve ese incidente de su vida intelectual?

L.A.S.: El asunto fue así. Por razones de imitación, a mi juicio, Mariátegui, que creía en la necesidad de nacionalizar la literatura, tomó los ejemplos de los Balcanes. El era un enamorado de Panait Istrati, por ejemplo. Creía en los haydoux de "Kyra Kyralina" y pretendió hacer una especie de nuevo "mujikismo", al modo que Troski denunciaba en su libro "Literatura y revolución", a partir de los indígenas. Y, claro, los indios, como tema literario, en esos tiempos, fueron como una especie de compensación o respuesta o retruque o re-

bote o boomerang del excesivo colonialismo(..)que comenzo a desvanecerse, quien sabe si en mucha parte, con Riva Aguero mismo, a pesar de que se le tilda de colonialista, aunque él siempre me dijo que era reaccionario. Entonces, Mariátegui y yo, resultabamos las vedettes de ese momento. Yo tenía 27 años. Y José Carlos 32. Éramos sumamente amigos . Lo hemos seguido siendo en el tiempo, y sin tiempo también, y él acogía mucho estas cuestiones indigenistas, como la del grupo de Cuzco y el grupo de Puno, el grupo del "Boletín Titikaka", y el grupo de Valcárcel. Y realmente, un día de mal humor, me atiborraron de cosas indígenas. Ya estaba yo harto de que escribieran k por c, y j por h. Y tantas abrupteces me hicieron escribir un artículo que se titulaba "Batiburrillo indigenista" en "Mundial" (x). Fue a raíz de un artículo publicado por José Angel Escalante en "La Prensa", me parece que en febrero del 27, y que se titulaba "Nõsotros los indios" (x-1). Mariátegui contestó con un artículo sobre este mismo tema. Entonces nos enzarzamos en una polémica de cuatro artículos, tres miós y cuatro de él, o cuatro míos y cinco de él (x-2), en los cuales yo sostenía el principio de que el Perú es una totalidad, una totalidad de razas, y que el indio es un factor fundamental pero no el único. Mariátegui estaba en ese tiempo descubriendo al indio y se enamoró del indio, como elemento casi exclusivo. Era la época en que el Apra, a la cual perteneció Mariátegui en buena parte, hasta el año 28, sostenía el indigenismo como la bandera fundamental. Yo siempre he creído en la mezcla. Yo creía en la totalidad, no en el totalitarismo. Y Mariátegui insistía en el problema de la tierra, que no conocía. El balance de esa polémica fue que, después de esos artículos. Mariátegui escribió su "Proceso de la Tierra", que es el primero de los"Siete Ensayos", y yo, por seguir la pista de lo que él hablaba entonces, comencé a estudiar marxismo, y él comenzó a estudiar historia del Perú. Creo que los dos perdimos y los dos ganamos. Porque él aprendió mal historia del Perú, yyo aprendí mal el marxismo. Y nos olvidamos de lo que sabíamos bien. Pero eso no perturbó en nada nuestras relaciones. Yo sostenía entonces, y no sé si todavía lo sostenga, que la propiedad comunitaria es una propiedad retrógrada. Empiezo a creer que es así. Y creo que las comunidades son entidades sociológicas que necesitan una gran modificación para que sean elementos de civilización moderna. El creía en las comunidades porque pensaba en el mir ruso y pensaba también en las comunidades mexicanas. El sostenía eso. Yo sostenía un poco la pequeña propiedad."

En el volumen Contribución a la bibliografía de la literaturaperuana Lima, UNMSM - Universidad de Chile, (Tomo V - Serie A) 1969, fruto del trabajo de un equipo de investigadores dirigidos por Sánchez, aparecen 10 fichas (Nos. 4958 a 4967, pp. 75 - 77) que consignan los artículos "indigenistas" de Mariátegui, comenzando por uno que, bajo el encabezamiento de "Peruanicemos el Perú" publicó en "Mundial" el 11 de setiembre de 1925 (año VI, Nº 274).

Ahí figuran los artículos de la polémica a que alude Sánchez (x-2) empezando por: ("Peruanicemos el Perú") "Intermezzo polemico" En "Mundial". Año VII, Nº 350. Lima, 25 de febrero de 1927 (ficha 4966).

En la misma bibliografía se consigna el artículo de Escalante (x-1): En: "La Prensa", Lima, 3 de marzo de 1927 (ficha 4929, p. 72). Asimismo, se da cuenta de numerosos artículos de Sánchez al respecto (fichas 5000 a 5010), comenzando por: "De nuestra triste realidad artística. El indígena en la novela nacional III". En: "Mundial", Año IV, Nº 145. Lima, 23 de febrero de 1923, que se comenta escuetamente como "Artículo polémico sobre el indigenismo y sus excesos. Y. R. W."; e incluyendo los artículos de la polémica, que comenzó, en lo que a Sánchez respecta, con: "Batiburrillo indigenista"(x) En: "Mundial" Año VII, Nº 349. Lima, 18 de febrero de 1927. Es de notar que Sánchez publicó en 1928, el mismo año de los 7 ensayos, un libro parcialmente dedicado al tema: (Se han sublevado los indios)

(2)Quiero destacar,entre todas las contribuciones de la crítica nacional, el aporte de Alberto Tauro,principalmente en: "Presencia y definición del indigenismo literario".México,Editorial Cultura,1940(Sobretiro de la Memoria del II Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana - Los Angeles).Una versión abreviada apareció en la revista "3" No.8.Lima,1941.Este valioso trabajo,sin embargo, por la misma fecha de su publicación no ha podido dar una visión de los mejores momentos del indigenismo,pues,según se expone en el presente capítulo, 1941 es la fecha "clave" para el "indigenismo ortodoxo"(El mundo es ancho y ajeno y Yawar Fiesta). Tauro es autor, además, del valioso estudio El indigenismo a través de la poesía de Alejandro Peralta.Lima,Compañía de Impresiones y Publicidad,1935; de un texto concebido como prólogo a una edición de Aves sin nido que debió haber realizado el Fondo de Cultura Económica(México), publicado como:"Antecedentes y filiación de la novela indigenista".En:"Mar del Sur" V,No.2.Lima, noviembre-diciembre de 1948.Una aguda crítica a erróneos conceptos sobre el indigenismo es: "Realidad nacional y crítica literaria". En:"Letras",segundo cuatrimestre,No.16.Lima,1940(Refuta ideas contenidas en dos trabajos de Alfredo Yépez,Peruanidad literaria y revolución y La novela indigenista).Tauro, finalmente, es autor de la mejor bibliografía hecha en el Perú: Bibliografía peruana de literatura.1931-1958.Lima,1959 (Separata del "Boletín de la Biblioteca Nacional" Nos.19-20.Lima,1956-1957).

Alfredo Yépez Miranda:La novela indigenista(Tesis presentada en la Universidad del Cuzco para optar el grado de Doctor en Letras).Cuzco,Librería e Imprenta H.G.Rozas sucesores,1935 (Sobre este trabajo anota Tauro en Bibliografía...(ed.cit.)p.173: "La tesis que da título al libro se extiende hasta la p. 40, y en las siguientes incluye el autor una compilación de algunos trabajos literarios:El poeta Abraham Vizcarra, José Diez Canseco,Teatro revolucionario mexicano,Escritores mexicanos, y Ubicación de la crítica(pp.41-71);dos cuentos, respectivamente titulados"El mandato" y "Campiña"(pp.72-87); y, en las páginas finales,juicios epistolares y periodísticos sobre sus anteriores publicaciones."Esta descripción me exime de todo comentario. En el mismo lugar,p.162, Tauro refuta los conceptos simplistas de Yépez contenidos en Peruanidad literaria y revolución(1935) de acuerdo con los cuales, a diferencia de la vigorosa y valiosa literatura serrana "el valle costeño produce una literatura cortesana y sensual el epigrama, el chiste, la imitación, la sonoridad,la risa zumbona".

Carlos H.Berríos:Proceso evolutivo indigenista:sentimentalismo.(Tesis presentada a la Universidad Nacional de Trujillo, para optar el grado de Bachiller en Humanidades)(Trujillo, Imprenta Castillo,1951)Contra lo que su título pareciera indicar, no hay un"proceso" del "indigenismo" como el que me interesa en la presente Tesis; se trata de una instancia más en que al término "indigenista" se le da una "flexibilidad" tal que acepta contener todo tipo de "presencias" de "lo indígena"(C.F. Tauro,op.cit.,p. 160:"Concibe el sentimentalismo como una expresión de las influencias que sobre el hombre ejercen la tradición cultural, el medio físico y la realidad social;e intenta comprobar su aserto en la literatura del pueblo quechua primero,y luego en las obras del Inca Garcilaso,Mariano Melgar y Cesar Vallejo". Es contra el uso en esta forma del término "indigenista" que me pronuncio de manera tajante en esta Tesis.

Quisiera siquiera mencionar los trabajos críticos a nivel general de la literatura hispanoamericana. Por una curiosa coincidencia todos los críticos "indigenistas" son...damas: El libro más valioso, sin la menor duda es: Concha Meléndez:La novela indianista en Hispanoamérica(1832-1889) Madrid,Hernando,1934;2da. ed.:Río Piedras,Ediciones de la Universidad de Puerto Rico,1961(Libro impreso en España).C.F.Notas 7 y 8;Cap.IX,notas 1, 2 y 2A.

Aída Cometta Manzoni:El indio en la novela de América.Buenos Aires,Editorial Futuro,Colección Eurindia,1961(La misma autora había publicado antes: El indio en la poesía de América.Buenos Aires,Joaquín Torres Editor,1939) C.F.Cap.IX,nota 2

Elisa Mujica:El indio en América.(Síntesis de obras americanas sobre el problema indígena).Bogotá, Imprenta Municipal,1948

María José de Queiroz:Do indianismo ao indigenismo nas letras hispanoamericanas.Belo Horizonte, Imprenta da Universidade de Minas Gerais,1962.C.F. Cap.IX,nota 2

Sólo a mediados del presente año (en un libro aparecido el 25 de junio de 1971) el profesor Raimundo Lazo rompe la hegemonía femenina con un libro

que,sin embargo no es una visión general de la narrativa indigenista,sino(un poco a la manera de la presente Tesis), más bien planteamientos generales seguidos de estudios sobre los principales narradores indigenistas:La novela andina.México,Editorial Porrúa,Colección "Sepan cuántos..." No.179,1971. C.F. nota 87 y Cap.IX,nota 2

(3)Para referirme sólo a la crítica nacional, existe un ejemplar trabajo sobre La serpiente de oro:Alberto Escobar:"La serpiente de oro o el río de la vida".En:Patio de Letras.Lima, Ediciones Caballo de Troya,1965("primera parte de mi Tesis Doctoral sustentada en Munich - edición mimeografiada, en alemán, 1959");
y un breve pero sustancial estudio de Los perros hambrientos: Antonio Cornejo Polar:"La estructura del acontecimiento de Los perros hambrientos". En:"Letras" Nos.78-79.Lima,UNMSM,Facultad de Letras y C.H.,1967(Hay separata:Lima,UNMSM,Instituto de Literatura No.26);
no se ha hecho entre nosotros, en cambio, ningún trabajo de ese nivel sobre El mundo es ancho y ajeno.

(4)El profesor Raimundo Lazo incluye un capítulo sobre Vallejo(aspectos biográficos) y El Tungsteno en el libro citado en la nota 2

(5)C.F.Cap.IX,nota 50

(6)Con los cuentos y relatos de nuestro indigenismo sucede lo mismo que con la prosa modernista peruana: nunca sabremos sus verdaderos alcances y dimensiones, su auténtica significación; nunca podremos hacer un verdadero"balance" de los mismos, formular recuento auténticamente cierto y sólidamente fundamentado de las "miserias y grandezas" de nuestras prosas de ficción breves, modernistas e indigenistas, sin antes haber realizado una vasta labor de lectura e investigación en las numerosas revistas donde yacen olvidados los textos, habiendo cumplido acaso sus propósitos en su momento; esperando el dictamen final que sobre ellos tendrán que formular necesariamente algún día los críticos y lectores que los examinen a través de los años(bruma y fría lucidez al mismo tiempo).

(7)Luis Alberto Sánchez:Proceso y contenido de la novela hispano-americana. Madrid,Editorial Gredos(Biblioteca Románica Hispánica - Estudios y Ensayos 11),1953,pp.544-45.
Me ha parecido pertinente comenzar a definir conceptos a partir de esta cita, que,a su vez, recoge y comenta opiniones autorizadas anteriores;no he querido distraer al lector con la refutación de concepciones altamente inconsistentes como la siguiente, que consignamos a título de ilustración, de Alfredo Yépez Miranda:
"Dentro del indigenismo peruano encontramos que hay cuatro fases diversas:
1.-Un indigenismo pictórico, que podríamos llamar también exótico,surge de la corriente "Snob", que en los grandes centros intelectuales busca lo extraño y lo distante en cambio de lo cercano y conocido.En nuestro ambiente, es el fino y elegante escritor y magnífico cronista,don Ventura García Calderón quien lleva al indio a la literatura, como a un ser extraño y digno por tanto de los cazadores de lo exótico. El indio y el ande que surgen de sus bellos cuentos están muy lejos de la realidad.
2.-Un indigenismo descriptivo, es el que aparece en las páginas de López Albújar y Luis E.Valcárcel.Ambos completan el cuadro, porque Albújar es subjetivo,narrador, penetra dentro del alma india y quiere penetrar en el mismo misterio del ser que guardan dentro, estos dioses tutelares, diríamos que es un minero del alma indígena y de su cosmos, nos hace viajar dentro del complicado laberinto de la psicología indígena.En cambio Valcárcel en sus descripciones de la "Tempestad en los Andes", nos muestra un indigenismo lírico y objetivo, él canta las maravillas del incario y las posibilidades actuales del resurgimiento de una raza dormida, nos hace desfilar cuadros llenos de color y de luz donde la fuerza expresiva tiene la sugerencia de un pintor. Valcárcel nos muestra el lado objetivo del problema,diríamos el indio por fuera, y Albújar, el indio por dentro. Ambos realizan una marcha ascendente sobre el indigenismo exotista, con ellos pisamos ya en tierra firme.Además en Valcárcel hay que reconocer al sacerdote laico que predica la inkanidad sobre todas las cosas, nuestros problemas tienen que resolverse según él, con la mirada atenta en el pasado inkaiko.
3.-En esta fase revolucionaria aparece nuestra gran novelista doña Clo-

rinda Matto de Turner por su novela "Aves sin nido", que es un paso más firme hacia la resolución de los problemas indígenas,corresponde al indigenismo revolucionario tal como han sabido reconocer más que nosotros, los escritores de países extraños al nuestro(...)
4.-El indigenismo esencial, aparece en nuestros días en las admirables páginas de Ciro Alegría.Aquí el arte demuestra ya madurez y consistencia firme, es que también el problema presentado por Clorinda Matto de Turner, que surge también en "El mundo es ancho y ajeno",de línea en contraste el programa de una solución.En este libro adquiere categoría de belleza artística, la descripción, que está elevada en tono y forma,aquí la naturaleza,el paisaje adquiere categoría de personaje, y los personajes adquieren una fuerza de vida con tanta intensidad que penetran en el alma a conmoverla con sus problemas.En el libro, la tierra es una fuerza que nos penetra con su aire caliente y su olor. Es que la geografía nos vence, y leer este libro es realizar un enfrentamiento con la tierra y con el hombre.Los Andes están con su historia de siglos mostrando su vida y nada hay tan hondo como la vida palpitante puesta frente al espectador,una vida que señala y determina una filosofía.Estas son las etapas recorridas por la literatura indigenista en el Perú.Clorinda Matto ocupa un lugar de preferencia,con señalar que ocupa un lugar de combate, se le hace el más grande homenaje que se le puede hacer a un escritor.
García Calderón pinta a los indios con colores exóticos.López Albújar penetra en sus almas. Valcárcel los admira y redime. Clorinda Matto muestra su tragedia.Alegría encuentra la verdadera filosofía.López Albújar y Valcárcel hacen labor de avanzadas que otean el campo y nos muestran sus colores, sus quiebras y sus hombres. Clorinda Matto llama al combate y Ciro Alegría palpa el dolor de una nueva filosofía. Valcárcel tiene de idealista. Clorinda Matto de luchadora y en Alegría entrevemos al realizador"(x)
En vez de refutar a Yépez, me remito a los conceptos de los dos "indianismos" y los dos "indigenismos" que se presentan en este capítulo de la Tesis; (hago notar, eso sí, que "el indigenismo" para Yépez es la novena y última(en 1948) "corriente literaria" en que divide a la literatura peruana(x-1)).
(x)Alfredo Yépez Miranda:"Clorinda Matto de Turner", texto incluido en la edición de Aves sin nido publicada por la Universidad Nacional del Cuzco en 1948(Impresa en: Librería e Imprenta H.G.Rozas sucs.);pp.XV-XVII.
(x-1)Idem.,Ibídem.,pp. XXIII-XXIV

(8)Concha Meléndez:La novela indianista...,op. cit.

(9)C.F.Cap.IV,nota 4

(9a)Hemos consignado extensamente los testimonios críticos en tal sentido en el capítulo dedicado a Aves sin nido(II), pero se alude a este consenso tanto en este capítulo inicial como en el capítulo IV,que fundamente los motivos por los cuales, en mí concepto, es Cuentos andinos y no la novela de Clorinda Matto el punto inicial del indigenismo.

(9b)Francisco Carrillo,en cambio,lamenta esa omisión.C.F.Clorinda Matto de Turner y su indigenismo literario.Lima,Ediciones de la Biblioteca Universitaria,1967,p.42:"El movimiento indigenista, que cobra vigor después de 1920, olvida su labor de iniciadora.José Carlos Mariátegui la omite en su presentación de los que él considera autores auténticamente peruanos;dedica varias páginas al movimiento indigenista insurgente sin reconocer la influencia que ella tuvo en su iniciación". Por mi parte pienso que Mariátegui hizo bien; escogió silenciarla,ya que no hubiese podido elogiar su novela: su tipo de enfoque de nuestra literatura no se lo hubiera permitido;pienso, personalmente, que Mariátegui optó por un cortés silencio.

(10)José Carlos Mariátegui:"El proceso de la literatura", en 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana.Cito por la tercera edición: Lima,Empresa Editora Amauta,Biblioteca Amauta,1952,p.360.C.F.Cap.IV,nota 26

(11)C.F.Cap.IV,nota 15. En su Proceso y contenido...op. cit. no menciona siquiera a López Albújar en relación con "la novela indigenista", a pesar de que,ocasionalmente,se refiere a libros de cuentos(Los hijos del sol; Agua,etc.)

(12)Alberto Escobar: "Estudio(preliminar)".En:La narración en el Perú (Estudio,antología y notas por A.E.) Lima,Editorial Letras Peruanas,s.a.(1956),p.XXIII(En la segunda ed.(1960):p.xxxiii)

(13)José Carlos Mariátegui:"El proceso de la literatura...",ed.cit.pp. 358-59
Es necesaria una puntualización acerca de la "estilización" del indio. A lo largo de toda la Tesis soy escrupulosamente cuidadoso en hablar concretamente de un "indigenismo narrativo". Valga la referencia de Mariátegui para aclarar lo siguiente: el indigenismo poético tuvo características distintas, en el Perú, que el indigenismo narrativo. La "estilización" parece haber sido uno de los módulos frecuentes en presentar al indio y su contorno; de otro lado, en el indigenismo poético se dio un fenomeno inexistente en el narrativo: la fusión con los "ismos" de la vanguardia de los años veinte y treinta.
Considero, por tanto, inconveniente, hablar de "indigenismo" a secas, sin aludir a estas notorias(y hasta cierto punto, inexplicables)diferencias entre la poesía y la prosa que se dieron en el movimiento indigenista.
Luis Monguió ha dedicado un excelente capítulo de libro al indigenismo poético; a él me remito a este respecto:"IV.El nativismo literario en la poesía peruana".En: La poesía postmodernista peruana.Berkeley and Los Angeles, University of California Press,("Impreso y hecho en México por Fondo de Cultura Económica"),1954,pp.87-131. Ver especialmente pp. 100 y siguientes("Dado el impulso de renovación literaria que movía al indigenismo, no es ilógico que para su apariencia formal se endeudase con las escuelas renovadoras, vanguardistas, que desde hacia años exhibían por el mundo occidental su iconoclastia formal, su instinto creador, los que en el Perú los indigenistas (habla de los poetas, recuérdese) aprovecharon para sus propios fines...",p.100)

(14)José María Arguedas: Amor Mundo y todos los cuentos.Lima,Francisco Moncloa editores,1967,p.87. Todas las citas de los cuentos de Arguedas en éste y otros capítulos se hacen por la misma edición.

(15)Idem.,Ibidem.,p.94

(16)Cuando Mariátegui, por ejemplo, afirma que el indigenismo "es todavía una literatura de mestizos", y que por lo tanto "no puede darnos una versión verista (¿verosímil?) del indio(...)tampoco puede darnos su propia alma"(C.F.Nota 13), es evidente que tales apreciaciones se hacían sobre todo en función de obras como Cuentos andinos y escritores "mestizos"(aunque de "otro tipo" de mestizaje:sangre blanca y negra;piénsese en el orgullo con que presenta sus "poemas afroyungas" De la tierra brava,1938)como López Albújar.Es decir, Mariátegui apunta hacia una suerte de limitación inevitable de los indigenistas primigenios: su "distancia" frente al mundo indio, su condición de observadores de un mundo que les es ajeno. Esta es, precisamente, la limitación fundamental que, en el capítulo respectivo(IV), subrayamos en López Albújar. Lo cual no impide, como se discutirá después, que frente a las recreaciones pasadas del indio y su habitat, el "indio" y el "mundo andino" de López Albújar posean lo que he llamado"suficiente proximidad"(pp.12-16)

(17)C.F.Cap. IX,nota 8

(18)C.F.Cap. IX,nota 10

(19)Rubén Bareiro Saguier:"José María Arguedas".En: "Le Monde".París,2o de diciembre de 1969,p.VII. C.F.Cap IX,nota 31

(20)Cuando Vargas Llosa afirma que "los nativistas se alimentaban de aquéllo que querían combatir: el 'hispanismo' ", demuestra un profundo desconocimiento del problema, que implicaría incluso no conocer o no recordar a Mariátegui. Se podría incluso aceptar la fulminante ca

lificación de "parisitismo ideológico" por limitarse a ser "anti-hispanismo" al "indigenismo" (o "indianismo") practicado bajo el influjo de la prédica nebulosa de González Prada(1888); de ninguna manera se puede aceptar tal calificación de los indigenistas posteriores de mayor trascendencia. Unas palabras de Sebastián Salazar Bondy refutan muy claramente los conceptos de Vargas Llosa:
"En suma, se puede puntualizar el desarrollo del llamado indigenismo en las siguientes tres etapas: a) El indigenismo de González Prada constituyó el impreciso ideal de un cenáculo que sólo tenía un concepto sumario, y, en buena medida, erróneo de la cultura quechua, y su vitalidad estuvo estrechamente ligada a un anti-hispanismo y anti limeñismo iconoclastas.Los Gonzalespradistas no encontraron para su campaña otro eco inmediato que el que resonó en un público refinado y, de alguna manera, exotista. b)Con Mariátegui y el grupo de Amauta el rumbo cambia: saben estos indigenistas que la actitud tiene que contar con el consentimiento y la acción populares e intelectuales, y la revista es así, al mismo tiempo, órgano de una doctrina y de una militancia. El anti-hispanismo no es ya la única fuerza vectora. Han sido hallados en el marxismo una dinámica y un objetivo metódicos" (Hasta aquí concuerdo plenamente con S.S.B.)C.F. "La evolución del llamado indigenismo".En: "Sur" No. 293.Buenos Aires,marzo y abril de 1965.

(21)Mario Vargas Llosa:"José María Arguedas descubre al indio auténtico". En:"Visión del Peru" No.1,Lima, agosto de 1964,p.4 (Con el título de "José María Arguedas y el indio" el mismo texto apareció en: "Casa de las Américas" Ano IV,No.26.La Habana, octubre-noviembre de 1964.

(22)Idem.,Ibídem.,p.4

(23)Idem.,Ibídem.,p.6

(24a)Aparte de lo ya anotado acerca del supuesto "parasitismo ideológico" del indigenismo(C.F.nota 20), Alegría refutó concluyentemente el reparo de Vargas Llosa: él no "traduce" del quechua porque "sus indios", los de la sierra norte del Perú ya no hablan quechua.C.F.Ciro Alegría:"El idioma de Rosendo Maqui".En:"Expreso",Lima, 5 de junio de 1964.Ver también su testimonio consignado en las páginas 27-28 de este capítulo.
José María Arguedas,por su parte, alude indudablemente a este planteamiento de Vargas Llosa cuando afirma:"Luego de estos narradores(López Albújar y Ventura García Calderón) surgen los de nuestra generación, formada principalmente por dos autores:Ciro Alegría y yo. Los dos nacimos en zonas de la sierra, bastante distintas la una de la otra. Ciro nace como hijo de un pequeño hacendado, en la zona de la sierra norte del país, donde ya no hay indios desde el punto de vista cultural, porque los indios de la zona norte no hablan el quechua, perdieron muchas de sus tradiciones comunitarias, perdieron sus religiones locales, y fueron convertidos a la servidumbre.Pero entre los indios, hay menos elementos de cohesión, porque no hay identidad de tipo cultural.
Los indios de la zona central y del sur, tienen una religión local muy activa, tienen costumbres comunitarias que los identifican de una manera muy sólida. En cambio, en la zona norte, han sido casi todos catequizados, tienen un catolicismo muy elemental, y han perdido vínculos culturales.
De modo que hay un error cuando se considera que en las narraciones que escribí yo, es donde se descubre por primera vez al indio.No es cierto. Lo que ocurre es que en las novelas de Ciro Alegría aparece un indio,que es tal desde el punto de vista social,pero que no lo es desde el punto de vista cultural;entonces no tiene todas estas características, tan distintas, tan originales como las del indio del sur.".C.F."Arguedas y la literatura peruana".En"Bohemia".Año 62, No.18.La Habana, 1 de marzo de 1970("Conferencia ofrecida en La Casa de las Américas")Texto incluido después en:Varios:Panorama de la actual literatura latinoamericana.La Habana,Casa de las Américas(Colección Valoración Múltiple),1970

(24b)La voluntad de pertenecer al indigenismo es clara en Arguedas,como puede verse en el texto citado al final de la nota anterior. Arguedas,por lo demas, nunca pretendió negar su filiación "indigenista".

(25)C.F.Mario Vargas Llosa:"Ciro Alegria según Mario Vargas Llosa". En:"Caretas" No. 349.Lima,marzo 22-abril 12,1967.

(26)Alberto Escobar:La narración en el Perú...op.cit.,p.XXIII(2da. ed.:,p.XXXIII)

(27)Opto por esta división esencial del "indigenismo" en dos momentos elementales.Cotéjese esta opción con la clasificación (usando un lenguaje tan impresionista cuanto exaltado) de Yépez Miranda.C.F. nota 7.

(28)Enrique López Albújar:Cuentos andinos.Cito por:cuarta ed.Lima,Librería-editorial Juan Mejía Baca,1965(Libro impreso en la Argentina), p.73(Todas las citas de Cuentos andinos en la Tesis son de esta ed.)

(29)Idem,ibídem.,p. 73. Me remito, asimismo, al tratamiento en detalle de esta "evaluación" por parte de López Albújar del "estrato de lo mágico", al capítulo respectivo(IV)

(30)Ciro Alegría:El mundo es ancho y ajeno.(Todas las citas de las novelas de Alegría, en éste y otros capítulos son por):Novelas completas. Madrid,Editorial Aguilar,Biblioteca de Autores Modernos,segunda impresión, 1963,p.385

(31)Tomamos el concepto de lo "real maravilloso" de Carpentier, tal como fue enunciado originalmente en el prólogo de El reino de este mundo (1949), y ampliado en "De lo real maravilloso americano".En: Tientos y diferencias.México, Universidad Autónoma de México,1964;Montevideo,Editorial Arca,1967(Hay también edición cubana).
Hago esta precisión porque el concepto de "realismo mágico" con frecuencia es utilizado confusa o equivocadamente: Para Angel Flores,que escribió uno de los primeros comentarios al respecto(en:"Hispania" XXXVIII,No.2, mayo 1955), titulado "Magical realism in Spanish American Fiction", el "realismo mágico" nace en nuestra América con Borges, en 1935(Historia Universal de la infamia) y conceptúa que el "realismo mágico" lo asimila Borges de Kafka. Este no es el concepto de "realismo mágico" que se usa en la presente Tesis. Una buena exposición de lo que verdaderamente es el "realismo mágico", y de su desarrollo en Hispanoamérica (a la vez que una precisa refutación al famoso ensayo de Angel Flores), con la cual coincidimos plenamente es: Luis Leal:"El realismo mágico en la literatura hispanoamericana".En: "Cuadernos Americanos". Vol.CLII,Año,XXVI, No. 4.México, julio-agosto de 1967.

(32)Palabras con que el mismo Arguedas se ha referido a Los ríos profundos.C.F.Cap. IX,nota 12

(33)Estoy plenamente convencido de que nadie ha igualado a Arguedas en la exploración de las posibilidades artísticas del "realismo mágico". Zavaleta y, en mayor grado Vargas Vicuña, han conseguido aciertos sobre todo en la indagación de lo mítico-mágico-religioso, como se explica en el capítulo VIII.

(34)Fernando Alegría:Historia de la novela Hispanoamericana.México,Ediciones De Andrea,tercera ed.,1966,p.273

(35)C.F.Tomás G. Escajadillo:"Entrevista a José María Arguedas".En:"Cultura y Pueblo" Nos.7-8.Lima,Casa de la Cultura del Perú, julio-diciembre de 1965,p.23

(36)C.F.Juan Loveluck:"Nota preliminar" al capítulo de "Ciclos..." de su antología de textos críticos La novela hispanoamericana.Santiago de Chile, Universidad de Concepción - Editorial Universitaria,1963,p. 156.
Séame permitido un comentario tangencial sobre el acierto general de esta "Nota general" de Loveluck; ella comprende apenas dos páginas referidas a múltiples modalidades(prosa de ficción modernista, novela histórica, la novela de la revolución mexicana, narrativa colombiana,

chilena,etc.),aparte del "indigenismo"; pero en las dos alusiones que a él hace Loveluck dice cosas sumamente importantes: habla de un neoindigenismo que sigue a un "indigenismo documental y denunciatorio";comenta certeramente que el indio "como personaje y problema, es una 'constante',(y como)la situación del indio (no) ha mejorado, es propio que su presencia no desaparezca de nuestras letras"(fragmento citado).Con ello ha dicho una verdad en la cual reparan poco quienes confiada y tajantemente otorgan certificado de defunción al indigenismo: el indigenismo (ya lo había visto con su proverbial lucidez Mariátegui) no es una mera moda literaria, ni una escuela igual que cualquier otra,transitoria, sujeta a vaivenes estéticos temporales. El indigensimo nació inevitablemente vinculado a un referente del mundo real, el llamado "problema indígena" que provocó en algunos escritores un "sentimiento de reivindicación social"(C.F. nota 7) que se refleja en sus obras. Si aceptamos la especial vinculación del indigenismo y su referente("el problema (de la explotación del) indígena"), necesariamente tendríamos que pensarlo dos veces antes de decretar fallecimiento cierto del indigenismo,cuando la situación del referente no ha cambiado, es decir, cuando "el problema indígena"subsiste en lo fundamental. Si acaso pensáramos que dicho "problema" ha perdido el patetismo, el horror y la dramaticidad que justifiquen un "indigenismo documental y denunciatorio"(Loveluck), el "problema indígena"ha ganado en complejidad.
(Por lo demás,¿cuándo terminaron en el Perú las expoliaciones o abusos contra las comunidades campesinas o centros mineros, como los que se configuran vívidamente en El mundo es ancho y ajeno y Todas las sangres? ¿Después de la sublevación de Hugo Blanco en La Convención, de que habla ra Arguedas como algo que estaba "anunciado" o "sugerido" en Los ríos profundos(C.F.páginas finales del capítulo IX y nota 51 del mismo)?¿Después de las muertes de Javier Heraud,Lobatón, De la Puente, y la posterior "liquidación del movimiento guerrillero en el Perú"?¿Después de octubre de 1968 o la posterior Ley de Reforma Agraria? ¿Han terminado finalmente los abusos contra el indio que siempre han denunciado los escritores indigenistas? Lo que sí se puede afirmar con certeza es que muchos escritores "modernos" y críticos "actuales", habían decretado la muerte y cancelación del indigenismo cuando la situación del referente seguía igual; el indio seguía siendo tan dramática y ferozmente vejado como, por ejemplo, aparece en El mundo es ancho y ajeno).
Como se verá en las páginas que siguen, la modificación del referente debiera hacernos pensar en la existencia de probables muestras de "neoindigenismo", es decir, de modalidades nuevas del viejo indigenismo.Estos puntos son ciertamente conflictivos, pues,como se verá(pp.24-31 de este primer capítulo), además de lo expuesto(la aparición de modalidades "neo-indigenistas"), el deseo de seguir las transformaciones del referente(caso de Todas las sangres) puede, también,hacer que un autor "rebase" los linderos del "neo-indigenismo", se "salga" de él.
Sea como fuere, lo que tajantemente considero un vicio de los críticos, una grave omisión y simplificación de problemas, es decretar con ligereza "la muerte", la "superación" del indigenismo sin molestarse siquiera a examinar o aludir a la especial vinculación del indigenismo y su referente. Quede en pie, por tanto, mi coincidencia, en términos generales, con la breve alusión que hace Loveluck a dicho referente: "Pero como tampoco la situación del indio ha mejorado, es propio que su presencia no desaparezca de nuestras letras. El, como personaje y problema, es una "constante".Sólo que, agotado el viejo molde, esa "constante"(el referente) ha necesitado otro odre:el neoindigenismo" (Fragmento citado)

(37)Juan Loveluck:La novela hispanoamericana..op. cit.,p.155.(x)La edición que citamos contiene aquí un grave error; dice "indianismo" cuando obviamente debió decir "indigenismo". Este error ha sido corregido en la segunda edición(Santiago de Chile, Editorial Universitaria,1965), que es una reproducción exacta de la primera. (La tercera edición de esta importante compilación crítica, desgraciadamente, elimina las "notas preliminares" a las diversas secciones, amén de otros cambios no discutibles(3era ed. idem.,Colección Letras de América,1969), y acertadas adiciones)
Cotéjese los conceptos de "indianismo" e "indigenismo" así formulados por Loveluck con la delimitación de los mismos términos que, a partir

de una cita de Sánchez, formulo en el presente capítulo(p.1o y ss.). De otro lado, debe separarse y distinguirse con claridad la imprecisa prédica idealista de González Prada("Discurso en el Politeama", 1888) de la influencia que, a partir de 1928, ejerce Mariátegui sobre los cultivadores del indigenismo.C.F.el deslinde de estos dos momentos o influencias ideológicas que hace Sebastián Salazar Bondy:nota 20. Pienso que la influencia de González Prada se dio,sobre todo, en lo que en esta Tesis denomino "indianismo-romántico-realista-idealista"(especialmente en Aves sin nido, publicada al año siguiente del discurso del Maestro González Prada, y dedicada a él);la influencia de Mariátegui, en cambio,es -en mayor o menor grado- decisiva para casi todos los "indigenistas".

(38)Fernando Alegría:Historia de la novela hispanoamericana...op.cit., pp.269-71

(39)"Yawar Siesta"(sic) resulta de 1940;Diamantes y Pedernales(1954)resulta un libro de relatos, al igual que Agua; Arguedas pasa toda su infancia en una comunidad andina, y es el único novelista andino que habría participado realmente de la vida de los habitantes de la cordillera. Todos, en verdad, son desenfoques o errores pequeños; el autor, por lo demás, cita el artículo de Vargas Llosa sobre Arguedas(C.F.nota 21) que hemos comentado en el presente capítulo como un estudio distorsionador de la realidad del movimiento indigenista(pp.17-18 y notas 20, 21,22,23,24a y 24b del presente capítulo).

(40)Claude Fell:"José-María Arguedas ou les amours et les haines du peuple andin".En:"Le Monde".París, 7-8 de diciembre,1969

(41)C.F.Primer encuentro de narradores peruanos(Arequipa,1965).Lima,Casa de la Cultura del Perú,1969,p.240 (En lo sucesivo se citará como: Encuentro...)

(42)Idem.,Ibídem.,p.240

(43)C.F.Raúl Vargas:"Entrevista a José María Arguedas sobre Todas las sangres".En:"Expreso".Lima,25 y 26 de marzo de 1965.C.F.Cap.IX, nota 11

(44)C.F.nota (24a),parte final.Ver,asimismo, Cap.IX,nota 17

(45)Encuentro...,p.240

(46)José María Arguedas:"Razón de ser del indigenismo en el Perú".En: "Visión del Perú" No.5.Lima, junio de 1970,p.45.Ver,asimismo,Cap. IX,notas (3b),15 y 16

(47)Idem.,Ibídem.,p.45

(48)Quisiera mencionar siquiera a un estudioso de las ciencias sociales que se ha destacado por trabajos en este sentido:Aníbal Quijano, y sus tesis en torno a la "cholificación" del habitante peruano.C.F.(a título de mera ilustración:)"Naturaleza, situación y tendencia de la sociedad peruana contemporánea".En:"Pensamiento Crítico".La Habana,No.16, mayo de 1968. Una indagación específica, en lo que toca al reflejo de las transformaciones que con el tiempo ha sufrido el mundo andino en una novela concreta, Todas las sangres, es: "Carta del Dr.Aníbal Quijano sobre Todas las sangres de J.M.Arguedas".En:"Boletín de Sociología" (UNMSM - Dpto. de Sociología),mayo-junio de 1965. Amplía su intervención en una mesa redonda de críticos literarios y sociólogos sobre Todas las sangres(C.F.Cap. IX,nota 54), realizada el 26 de mayo de 1965. El texto indispensable de Quijano, a este respecto,es La cholificación (ed. mimeo.)Lima,1965.

(49)Del volumen Lima, hora cero.Lima,Tipografía Peruana,1954(2da.ed. Lima,Círculo de novelistas peruanos,1955)

(50)Del volumen La calle de las mesas tendidas.Lima,Edic.Nuevos Rumbos, 1957

(51)C.F.nota 20

(52)C.F. nota 20,parte final. Lo más discutible es lo que continuaba de dicha cita: "c)Por último, en la actualidad, un nuevo indigenismo, que rechaza terminantemente la denominación(...)Nadie, o muy pocos,se llaman indigenistas, pero las mayorías de algún modo coinciden en que los cinco millones de indios son una potencialidad cuya valoración humana y vigencia civil definirán, cuando se desencadene su fuerza hasta ahora reprimida, al Perú y a los peruanos.(...)Me atrevo a decir aquí que si bien es cierto que el indigenismo sectario y provincial ha muerto (y el "neo-indigenismo" también?, preguntaría yo),en compensación hoy todos, individuos o grupos, creadores o público,somos indigenistas,pero en una acepción renovada, humanista y universal del viejo vocablo". Art. cit.(nota 2o),p.50.
En suma "El indigenismo ha muerto viva el indigenismo!".He manifestado, en cambio, los aciertos contenidos en la cita de la nota 20.

(53)Recordemos que Nahuin de Vargas Vicuña es de 1953;Los Ingar y "El Cristo Villenas" de Zavaleta son de 1955; y que antes de 1958(Los ríos profundos) Arguedas seguía apegado a modalidades de "indigenismo ortodoxo"
(54)C.F.nota 36 (pp21-22), y el comentario al fragmento de Loveluck citado(pp.59-60).

(55)Entre los otros ejemplos, ninguno tan interesante de estudiar,por su fecha y su título que alude a la "trinidad"(maldita o embrutecedora) del indio, tres años antes de que González Prada lanzara en su "Discurso en el Politeama" su célebre frase de la "trinidad embrutecedora", el libro La trinidad del indio o Costumbres del interior.Lima,Imp. Bolognesi,1885, de Jose T. Itolararres (seudonimo de don José T. Torres Lara)

(56) Tamayo Vargas:"Nota de introducción" a El Padre Horán.Lima,Editorial Universo,Colección Autores Peruanos(2 vol),s.a.(1970),p.sin numeración; corresponde a la I-II de la "Nota de introducción".

(57)Idem.,Ibidem.,(III)

(58)Idem.,Ibidem.,(III)

(59)Una edición reciente, publicada por la Biblioteca Nacional y resultado de las investigaciones del Director de la misma, el profesor Estuardo Núñez, modifica este estado de cosas, pues Núñez demuestra que Pablo de Olavide es el primer novelista peruano, y el primero,también en America. El padre Horán, en todo caso, seguirá siendo la "primera novela republicana" del Peru. Parece en cambio que habrá que rectificar lo que dicen todos los manuales de literatura hispanoamericana: El periquillo sarniento(1816) dejaría de ser "la primera novela en América"

(60)C.F.,en especial,Augusto Aguirre Morales:La justicia de Huayna Ccapac. Valencia,Tip.Hispano Americana,1918?; y El pueblo del sol.Lima,Editorial Garcilaso,1924;2da. ed. Lima, Imprenta Torres Aguirre,1927; también libros como:Francisco Loayza:El inka piadoso y justiciero.Barcelona,Maucci,1934; y "Inti Illapa"(seud):El fin del Tawantinsuyo.Novela histórica.Tomo I,(1946)

(61)Max Henríquez Ureña:Breve historia del modernismo.México,Fondo de Cultura Económica,1954.Cito por la segunda ed.,idem., de 1962.p.32

(62)Idem.,ibidem.,pp.32-33

(63)Enrique Anderson Imbert:Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX(Ponencia al V Congreso del Int.Int de Lit.Ib.(1951).En: Juan Loveluck:La novela hispanoamericana...op.cit., ;y especialmente en "Discusión sobre la novela en America"(Texto publicado en 1949), de donde proviene la cita, tomada del mismo libro de Loveluck, p117

(64)Juan Loveluck, en el libro de la cita anterior,p.156

(65)Max Henríquez Ureña:Breve historia del modernismo...op.cit.pp32-33

(66)Idem.,Ibidem.,p.33/(66a)C.F.pp49-50 de este cap. y el cap.III

(67)Idem.,Ibidem.,pp33-34

(68)Idem.,Ibidem.,p.34

(69)Los cuentos de Valdelomar aludidos fueron publicados: el 13 de noviembre de 1913("El caballero Carmelo"); el 24 de marzo de 1916("Los ojos de Judas") y el 28 de abril de 1918("El vuelo de los condores")

(70)Utilizo la nomenclatura de los cuentos propuesta por Armando F. Zubizarreta en la"Introducción" al volumen Cuentos de Valdelomar publicado por Editorial Universo(Colección Autores Peruanos)s.a.(1969)

(71)El caballero Carmelo.Lima,Imprenta del Panóptico,1918

(72)Cuentos andinos.Lima, Imprenta La Opinión Nacional,1920

(73)José Carlos Mariátegui:7 ensayos...,op.cit.,p.245

(74)La venganza del condor.Madrid,Mundo Latino,1924

(75)Alberto Escobar en: La narracion en el Perú...op.cit.p.XIX-XX(2da. ed.,p.XXVIII); Sebastian Salazar Bondy y Oviedo en: Encuentro...op.cit., pp.229-30 y 232-33, respectivamente.

(76)Idem.,Ibidem.

(77)Para Arguedas, me remito al Cap. IX; para Alegría,C.F. nota 9 y Cap. IV, nota 4

(78)C.F.Encuentro..p.231

(79)C.F.Encuentro...,pp.186-87

(80)C. F. Nota 21, p.5(Aclaración: este tipo de alusion a una página,se refiere a la página del libro o artículo aludido en la nota a la cual nos remitimos; no se refiere a una página de éste trabajo;esto en toda la Tesis.)

(81)C.F.Luis Alberto Sánchez:La literatura peruana(2da. ed.Lima, Ediciones de Ediventas,1965, esp. tomo IV,p.1252:"V.G.C. lanza, quizás acuciado por el éxito de El caballero Carnelo(1918) de Valdelomar y de Cuentos andinos(192)) de López Albújar, un improvisado tomo titulado La venganza del cóndor(1924), que la crítica francesa recibe como algo deliciosamente sugestivo. No fue igual el recibimiento de la crítica peruana mas sociologizante que literaria.(...)Los relatos de Ventura eran muy hermosos, decía la crítica nacional, pero lo mismo pueden acontecer en la sierra peruana que entre los "fiordos", estepas o arenales. Los protagonistas carecían de alma peruana. El reparo es exacto,sobre todo, desde el punto de vista sociológico,pero habrá que pedir a los fabulistas pericia en zoología? Deberán poseer los poetas que describen crepusculos, sapiencia astronómica? Se pasó el bufalo
..Tamayo Vargas:Literatura peruana(2da. ed. Lima, UNMSM,1965, Tomo II, pp. 623-24: "V.G.C. habrá de ser una de las figuras representativas del cuento peruano en los comienzos del presente siglo. Aunque sus personajes no tengan un definido caracter nacional, los acontecimientos y el ambiente pertenecen a nuestra realidad geográfica; en ellos .G.C. ha manejado, con indudable eficacia, la técnica del cuento en el impacto preciso y en la supresión de elementos circunstanciales que no contribuyan directamente al climax y al desenlace de este género de narración..."
Hasta Alberto Escobar(op. cit.pp.XIX-XX; 2da. ed.,p.XXVIII),uno de los principales renovadores de la crítica nacional, adopta una posición mas bien "comprensiva" y "tolerante" con V.G.C.: "Es probable que V.G.C. sea el cuentista peruano mas leído y con mayor número de versiones en idiomas extranjeros(...)Se le ha reprochado su vision de lo nativo y la poca profundidad de sus conocimientos psicológicos del indio y de la sierra, porque ni la alucinación, ni la penuria, ni la ale-

gría del indígena han escapado en su obra a la seducción de un tono exótico. Aún conviniendo en la veracidad de estas objeciones, no se puede negar que G.C. es el escritor peruano que ha conseguido la cosecha más espléndida en los predios modernistas. No reconocer su interés por crear un estilo, visible a traves de las enmiendas introducidas en la reedición de los textos; o desconocer la jerarquía de su expresión sencilla y elegante, puede obedecer a razones que escapan a lo propiamente artístico. La palidez del Perú en sus narraciones está condicionada a la consecuencia del autor para con su credo estético; sus límites coinciden con la posición modernista que no es sino la valoración del mundo americano bajo el lente del decadentismo europeo de fines del siglo XIX"

Precisemente lo que yo cuestiono en el capítulo respectivo (III) es el lente usado por V.G.C. en la percepción del universo representado, en su misma "concepción" del mundo", que representa la "vision de los amos blancos del Perú" o, como decía Mariátegui, "el espíritu de casta de los 'encomenderos' coloniales"(C.F.Cap.III,pp.93-117). Lo cual no me impide glosar ampliamente un trabajo de Escobar para ilustrar acerca de "la jerarquía de su expresión sencilla y elegante"(pp.96-99)

(82)Los hijos del sol.Lima,Editorial Euforión,1921

(83)Armando Zubizarreta:"Introducción" a Cuentos de A.V.,op.cit.,p.7

(84)Idem.,Ibidem.,p.7

(85)Luis Fabio Xammar:Valdelomar:signo.Lima,Ediciones Sphinx,1940,pp.67-68.

(86)Por ejemplo, sería utilísimo contar con estudios sobre el "indianismo modernista" de reconstrucción del pasado suntuoso de Augusto Aguirre Morales(C.F.nota 60); o sobre la novela "indianista-romántico-realista-idealista" La trinidad del indio, de Torres Lara, sobre todo en funcion de ser quien primero grabó,en la tradición indigenista(1885, es decir cuatro años antes que Clorinda Matto y tres antes que el "Discurso en el Politeama") la idea del "triángulo de la muerte","trinidad embrutecedora","trío de explotadores",o los "tres zancudos"(Jorge Icaza, en "Sed", de Viejos cuentos.Quito Editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana,p.62);es decir, fue el primero en tratar un "tópico" de larga vigencia en la escuela indigenista(sobre todo en lo que llamo "indigenismo ortodoxo"). C.F. nota 55

(87)Raimundo Lazo:La novela andina...op.cit.,pp.15-16

(88)Nuevos cuentos andinos.Santiago de Chile,Editorial Ercilla,1937

(89)El Tungsteno. Madrid, Editorial Cenit,1931

(90)El mundo es ancho y ajeno.Santiago de Chile,Editorial Ercilla, 1941

(91)Los ríos profundos.Buenos Aires,Editorial Losada,1958

(92)Todas las sangres. Buenos Aires, Editorial Losada,1964

(93)Redoble por Rancas.Barcelona, Editorial Planeta,1970(Conozco la "cuarta edición", de 1971).No he visto en Lima(ni se de nadie que la conozca) la "primera edición" del libro.

(94)Juan Morillo:"Pedro y Pilanco".En:"Vision del Peru". No.6.Julio de 1970(pp.44-49, en las páginas grandes a dos columnas de dicha revista; en un libro de tamaño normal, el texto abarcaría unas treinta paginas).

(95)C.F. aviso aparecido en la revista "Narración" No.2.Lima,julio de 1971,p.55

(96)Incluso contie Arrieros el infaltable "vocabulario" de los textos de un "indigenismo ortodoxo"(pp81-82)

(97)"Calixto Garmendia" figura,por ejemplo, en las antologías de Escobar(op.cit.); Muñoz(Cuentos. Vols X y XI de la"Biblioteca de Cultura Peruana Contemporánea",Lima, Ediciones El Sol,1963);L.J.Cisneros(Cuen-

tistas modernos y contemporáneos.Lima, Patronato del Libro Peruano, 1957;etc.)

(98)"La ofrenda de piedra"("La piedra y la cruz"fue su anterior titulo), figura en:Narradores de La Libertad.Lima,Ediciones de Cuadernos Semestrales de Poesía,1958;Cuentos modernos(Sel. de Carlos Meneses), Lima,1961;Cuentos peruanos(Seleccion de E.Congrains).B.A.,Embajada Cultural Peruana,1957;--idem.Santiago,E.C.P.,1957;etc.

(99)Alberto Tauro:Bibliografía...op.cit.,p.85(ficha 986)

(100)C.F.nota 1

(101)Luis A.Sanchez:La literatura peruana,op.cit.,T.IV,pp.1497-98

(102)C.F.Ernesto More:"Presencia de dos poetas punenos".En:"Cultura y Pueblo" Nos.17-18.Lima Casa de la Cultura del Peru,junio de 1970. Tambien: Emilio Romero:"Los Olvidados".En:"Letras" Nos. 80-81.Lima, UNMSM,1968;quisiera expresamente unirme a estos recuerdos que han relievado el perfil humano de Gamaliel Churata, genuiño valor ignorado en nuestros días.

(103)Cholerías de Porfirio Meneses, junto con Tierra mía de Alfonso Pelaez Bazán y Tierras del alba, de Francisco Izquierdo Ríos, se publicaron conjuntamente en un solo volumen: Lima, Ministerio de Educación,1946. Difícilmente se podría encontrar un libro tan "característico del "indigenismo ortodoxo" que este.

(104)Ganador de un concurso del diario "La Prensa"(junto con "Cuadernos" de París); fue leído en el Encuentro de Arequipa de 1965

(105)"La botella escondida" de Porfirio Meneses;En:"Cultura y Pueblo" Nos 15-16.Lima,Casa de la Cultura del Perú,junio-dic,1969

(106)Encuentro...,op.cit.,pp 176-78 y 215-16

(107)C.F. Ruben Sueldo Guevara: Narradores cuzqueños.Cuzco,Primer Festival del Libro Sur Peruano,1958;----Narradores cuzqueños.(Estudio preliminar,antología y notas por R.S.G.)Lima, Editorial Letras Peruanas, 1967

(108)C.F. nota 103

(109)Hago notar que Muyuna(1970) reproduce, sin variantes, dos relatos de Selva y otros cuentos(1949): "Bernacho" y "Lindaura Castro", que son, precisamente relatos de "zonas colindantes entre "ande y selva"
(110)Por ejemplo, aparece en Muyuna,p.7

(111)C.F."Prólogo" a la ed. de Estampas Mulatas de 1951,p.5

(112)C.F. nota 103

(113) En "Visión del Peru". No.1,Lima, agosto de 1964, se ha publicado un'nuevo'texto de Robles Alarcón:"Causaj, titulo vencido"; siempre,estamos ante una nueva muestra de "indigenismo ortodoxo": se trata,en realidad,de un "capítulo de la novela Jacinto Huillca" que ha sufrido una reelaboración. De todas maneras, es prácticamente el único contacto con la prosa de Robles Alarcón para muchos lectores; la irregular edición de la novela (en "dos entregas") en 1947, la hacen, en la actualidad, prácticamente inaccesible.

CAPITULO II

AVES SIN NIDO ¿ NOVELA "INDIGENISTA"?



Las páginas que siguen se interesan, fundamentalmente, en explicar por qué no considero "indigenista" a la novela Aves sin nido. Mi intención es, pues, fundamentalmente unilateral o, por lo menos, parcial. Quiero puntualizar explícitamente estos propósitos, pues mucho me temo que estas páginas resulten en apariencia exageradamente negativas . La razón de ello está, pues, en que en la presente oportunidad me intereso principalmente en demostrar por qué Aves sin nido no es una novela "indigenista", en explicar los motivos por los cuales no le concedo tal carácter, tenida en cuenta la definición y el concepto que para nosotros tiene el término "indigenista" (1).

Pienso, asimismo, que, si bien la crítica hispanoamericanista se interesa en señalar el valor "histórico" que tuvo, en 1889, la aparición de la novela (con lo cual estoy completamente de acuerdo); y un importante sector de los estudiosos de nuestra literatura hispanoamericana inclusive sindican a Aves sin nido como "la primera novela indigenista" (con lo cual, como se verá, estoy en absoluto desacuerdo) (2); casi nadie, sin embargo, se ha tomado el trabajo de realizar un análisis interno de la novela o, por lo menos, no es frecuente encontrar estudios (o siquiera juicios englobados en visiones más amplias) que indiquen algunas de las evidentes, numerosas y enormes fallas de la novela. Todo ello me ha llevado a una "nueva lectura" de Aves sin nido que puede aparecer demasiado drástica por su énfasis en los aspectos negativos del libro; aunque,desde luego, también examinaremos, bien que brevemente, sus aciertos, sus facetas o aspectos positivos.

En el anterior capítulo habíamos expuesto tres "condiciones" indispensables para considerar "indigenista" a una obra. La primera de ellas, "el sentimiento de reivindicación social", se cumple largamente en la novela, desde la declaración del "Proemio", que no puede ser más explícita (ni tampoco más "inocente"): "Amo con amor de ternura a la raza indígena, por lo mismo que he observado de cerca sus costumbres, encantadoras por su sencillez (...) Llevada por este cariño he observado durante quince años ..." (2)[a]; hasta la "poética" de sello naturalista que cree ver en la novela un instrumento de alta eficacia para el mejoramiento de la sociedad; ello lleva a Clo-

rinda Matto de Turner a iniciar su "Proemio" con las siguientes palabras:

> Si la historia es el espejo donde las generaciones por venir han de contemplar la imagen de las generaciones qué fueron, la novela tiene que ser la fotografía que estereotipe los vicios y las virtudes de un pueblo, con la consiguiente moraleja correctiva para aquéllos y el homenaje de admiración para éstas (p. 37) (2)[b] .

El "sentimiento de reivindicación social", pues, se da largamente en Aves sin nido, se da incluso con mucha mayor fuerza que en Cuentos andinos, a pesar de lo cual, como se postula en el capítulo inicial (2)[c] y en el dedicado a Cuentos andinos (IV) (2)[d], con este último libro se inicia nuestro concepto de indigenismo.

Como se intentará demostrar con diversos y abundantes ejemplos, Aves sin nido no satisface, en cambio, las otras dos "condiciones" esenciales que debe tener una obra auténticamente "indigenista"; no hay una "ruptura con el pasado", pues subsisten una gran cantidad de elementos románticos; se podría postular incluso que "lo romántico" es el tono dominante de la novela; y, finalmente, no se consigue una "suficiente proximidad" con relación al mundo recreado, pues el indio y el paisaje andinos en esta novela se nos aparecen borrosos, lejanos, no-individualizados.

* * *

A la larga lista que el entusiasta y apasionado exégeta de Aves sin nido, Alfredo Yépez Miranda, proporciona en el estudio preliminar de la edición que en 1948 hiciera la Universidad Nacional del Cuzco de la novela (3), lista que incluye nombres sumamente valiosos (Eulogio Tapia Olarte, Concha Meléndez, Arturo Torres Ríoseco) que afirman la condición de "primera novela indigenista" de Aves sin nido (4); o que elogian ampliamente la novela (José Gabriel Cossio (5)); o, en fín, contienen variados niveles de apreciación positiva (Luis Alberto Sánchez (En Se han sublevado los indios) (6), Alfred Coester (7), o Aída Cometta Manzoni (En El indio en la poesía de América)(8)), podríamos, sin dificultad (y pese a no compartir los desbordados sentimientos que Yépez Miranda siente por su coprovinciana), agregar una lista aún más impresionante: Aída Cometta Manzoni, en un libro dedicado, específicamente, a El indio en la novela de América (9), trata ampliamente de la

novela, subrayando su carácter de novela "pionera" (a diferencia de la referencia, al paso, que había hecho en el libro citado por Yépez, que se refería al indio en la poesía de América); Luis Alberto Sánchez amplía un tanto su "elogio" en textos posteriores, mucho más importantes: En La literatura peruana (10) y Proceso y contenido de la novela hispanoamericana (11); Max Henríquez Ureña, tanto en su famosa Breve historia del modernismo (12), cuanto en una ponencia a un congreso de 1955, en forma más amplia y elogiosa para doña Clorinda (13); Luis Monguió, en su importantísimo libro La poesía postmodernista en el Perú (14); el importante aunque mal conocido Hugo D. Barbagelata, en su libro La novela y el cuento en Hispanoamérica (15); Fernando Alegría en su influyente Historia de la novela hispanoamericana (16); Alberto Zum Felde en La narrativa en hispanoamérica (17); Arturo Torres Ríoseco en su Nueva historia de la gran literatura iberoamericana (18); Robert Bazin en su Historia de la literatura americana (19), Enrique Anderson Imbert, en su Historia de la literatura hispanoamericana (20); la lista podría duplicarse.

Me alegro que, en la casi totalidad de estos libros citados, se elogie en forma abierta y generosa a Clorinda Matto, y que se destaque el valor que, históricamente, tiene en el proceso de la novela hispanoamericana, Aves sin nido. Simplemente, quiero puntualizar, una vez más, mi opinión: considero a Aves sin nido (1889) el antecedente, el antecedente más importante, del indigenismo; no la primera novela indigenista. Desde un punto de vista de ciertos estratos del contenido temático , en esta novela, es cierto, aparece por primera vez (20)a el"tema" de la denuncia contra los abusos que sufre el indio en América. Pero el tema no configura un tipo de literatura. Esto, que parece una perogrullada innecesaria, sin embargo, parecieran creer algunos ilustres (en casos, ilustrísimos) críticos de la literatura hispanoamericana, salvo que, por hacer solamente referencias al paso de Aves sin nido, no hayan querido precisar las cosas debidamente y dejen comentarios de una peligrosa ambigüedad, o, simple y llanamente, se equivoquen.

Hablemos claramente. Estoy de acuerdo con Zum Felde (a pesar de discrepar con la mayoría de los postulados básicos de su libro) cuando afirma:

> Es necesario llegar hasta las primeras décadas del XX para encontrar en la literatura americana la manifestación formal del tema del indio en cuanto realidad histórica o humana, del que son anticipo meritorio algunas producciones de fines del siglo XIX, como Aves sin nido de la Matto de Turner, la

> discípula de González Prada, a quien está dedicada la novela (...)
> El mismo ideal moral y social, aunque sin el empleo de la didáctica cientificista que malogra, en gran parte, a Blanca Sol (de Mercedes Cabello de Carbonera), inspira Aves sin nido, de la Matto de Turner, coiniciadora del realismo peruano. Con menos pretensión de estudio social, con más simple y directa objetividad narrativa, dando más lugar a la emoción que al concepto y conservando aun, involuntariamente, muchos arraigados resabios románticos de la víspera, sobre todo en su estilo, este libro , aparecido al año siguiente del de Cabello de Carbonera, pinta por primera vez, a su manera, el sombrío drama de la servidumbre indígena. Levanta una tempestad de escándalo y se constituye en un documento revolucionario. De ahí arranca la literatura reivindicatoria del indio, que se desarrolla luego a través de la narrativa y de la sociología hasta el presente.
> Otras novelas han superado después en maestría a la de esta valerosa coiniciadora del realismo en el Pacífico, pero suyo es el mérito de esta primicia en su doble faz de relativa veracidad narrativa y de denuncia social (21).

Lo cual es, a mi juicio, una presentación equilibrada y correcta de la novela. Para Zum Felde, lo que yo denomino "indigenismo ortodoxo" se inicia, en verdad, con Raza de bronce (1919):

> Dejando un poco atrás aquel semilogrado antecedente de Aves sin nido, que tan grande repercusión tuvo en su época, el movimiento indigenista contemporáneo en la literatura de los países andinos alcanza su primera gran manifestación en Raza de bronce, del boliviano Alcides Arguedas (1919).
> Raza de bronce se levanta en el panorama histórico de la narrativa continental con la doble preeminencia de ser la primera gran novela telúrica americana -entre las tres o cuatro mayores de su especie- y, al par, ser la primera en alcanzar categoría prototípica entre las de motivación y carácter indigenista más logradas.
> No es que, en rigor cronológico, sea la primera en presentar ambas características; otras hubo antes (...) pero sí es aquélla en que ambas cualidades llegan a su plenitud representativa (22).

Es decir, no se trata de esgrimir un "patriotismo literario" (más acorde con el espíritu de la época de don Manuel González Prada), y decir que Aves sin nido posee los mismos rasgos que la novela de Alcides Arguedas, y que por lo tanto "es la primera"; o, lo que sería igual, lamentar que Cuentos an-

dinos date de un año después (o lamentarnos que la famosa sanción de la Corte Suprema que causó el tiempo libre para que el juez López Albújar escribiera su libro, no se hubiese producido antes). Posiblemente la afirmación de Zum Felde sea exacta; no interesa ahora discutir el punto. Diré, eso sí, que es una exageración afirmar que la valiosa novela de Alcides Arguedas esté entre "las tres o cuatro mayores de su especie". Sólo José María Arguedas había ya publicado en 1964, el año en que aparece el libro de Zum Felde (23), "tres o cuatro" novelas más hermosas e importantes que la del boliviano Arguedas. Algo que lesiona enormemente la visión de "La narrativa indigenista" de Zum Felde (que ocupa un capítulo de ese título, de veintiséis páginas) es el hecho, que no podemos silenciar para favorecer su tesis, de que no menciona siquiera a José María Arguedas. En fin, a la opinión del venerable crítico uruguayo se podría contraponer la del no menos venerable crítico cubano, Raymundo Lazo, quien, en un reciente libro, conceptúa a Raza de bronce una novela de transición entre la narrativa "romántico-modernista" de "lo andino", y la narrativa de los maestros: Alegría, José María Arguedas, Icaza, etc. (24) Corremos traslado, pues el punto no nos interesa mayormente.

Examinemos, ahora, una opinión con la que no estamos de acuerdo, en cuanto presenta a Aves sin nido como novela que inicia el indigenismo; Aída Cometta Manzoni afirma:

> creemos que es a partir de 1889, fecha en que aparece la primera novela indigenista con auténtico acento de reivindicación social y que presenta al personaje como ser humano, acosado por sus enemigos y explotado sin misericordia, que comienza a hacerse novela del indio con un criterio real, desprovisto de mistificación.
> La aparición de Aves sin nido, de la peruana Clorinda Matto de Turner tiene, para la literatura del continente que se refiere al indio, una importancia extraordinaria. La audacia con que esta escritora presenta el problema (....) de la vida oprobiosa que grandes masas humanas llevan en América, produce una fuerte conmoción en la literatura de la época y su ejemplo quedará como bandera, que generaciones posteriores sabrán enarbolar con el mismo vigor y la misma valentía, creando una corriente literaria que hará escuela muy fácilmente en todos aquellos países que cuentan con una población indígena considerable (25).

Disentimos, Quien configura, por primera vez en el Perú, un "indio" de carne y hueso", es decir, quien inicia el indigenismo es, a nuestro juicio, López Albújar. Pero sigamos con Aída Cometta:

> Aves sin nido (...) abre el fuego en América en forma realmente bélica. En efecto, es la primera novela que en el Perú y en el continente, nos presenta al indio como personaje humano. Por primera vez en América, la novela enfoca los problemas más urgentes que sufre la masa indígena pintándonos, con toda crudeza, una realidad que hasta entonces no se había considerado digna de llevarse a la literatura, o se había presentado deformada o estilizada. Y es que por primera vez se tiene en el Perú conciencia de lo que significa la gran masa autóctona que puebla el país. Hay, entonces, un despertar hacia el indio que les hace ver al hombre en toda su tremenda realidad.
> Aves sin nido es, además, la primera novela de asunto social que se escribe en América (...) La novela se presenta al año siguiente de la prédica de González Prada y va dedicada a él (26).

Hago notar, sin embargo, que la misma estudiosa dice, media página más adelante que "esta novela, aunque perteneciente al género romántico, (...) inicia en la literatura peruana el advenimiento de una corriente realista que dibuja los personajes tal cual son y que plantea sus problemas con entera franqueza" (27), lo cual es una evidente contradicción, por lo menos en su tajante enunciado, carente de matización.

Muchos críticos coinciden con esta presentación de Aves sin nido como novela "pionera". Algunos ejemplos, más breves; Luis Alberto Sánchez:

> no son otros los elementos que veremos aflorar en la novela indigenista. Ella, podría decirse, se inicia justamente con la última novela que interesa al trabajo de Concha Meléndez: con Aves sin nido (Buenos Aires, 1899), por la peruana Clorinda Matto de Turner (1854-1909) (28)

Hugo D. Barbagelata:

> Clorinda Matto de Turner, quien conquistó popularidad con su novela Aves sin nido (1899), tiene el indiscutible mérito de haber abordado, por primera vez, su autora, en una obra literaria, el problema siempre actual del indio, siervo durante la Colonia y siervo también durante la República (29).

Max Henríquez Ureña:

> Al cabo, la novela hispanoamericana de nuestro tiempo responde a eso: al deseo de captar el ambiente y carácter propio de los pueblos hispánicos del Nuevo Mundo. Baste

> recordar, como ejemplo, que la novela indigenista de hoy, ya no es, como lo fue antes, un relato poemático que no responde a una realidad circundante: A partir de Aves sin nido (1889), de la peruana Clorinda Matto de Turner (1854-1909), es una novela social que pone de relieve la condición a que vive sometida todavía la raza aborigen de América. Vinieron después otras muchas, como Raza de bronce (1919) del boliviano Alcides Arguedas; El indio (1935), del mexicano Gregorio López y Fuentes, Huasipungo (1934) del ecuatoriano Jorge Icaza, y mucho más (30).

Lista que resulta caprichosa o insuficiente, cuando menos, La opinión de Luis Monguio (referencia al paso en un libro sobre poesía peruana) es un poco más cauta:

> Sin embargo, uno de los gérmenes del indigenismo literario contemporáneo data del siglo pasado. (Se refiere a González Prada y luego agrega) En lo literario puede considerarse a Clorinda Matto de Turner como la madrina de esa iniciación (antes había afirmado que "el tono reivin nista de lo indio es uno de los elementos típicos del indigenismo moderno", en la misma página), con la publicación en 1889 de Aves sin nido, la primera novela peruana realista sobre el indio (31)

Sorpresivamente, es Mario Vargas Llosa, un crítico nada generoso con los "abuelos" (32) criollistas, nativistas, indigenistas etc., quien formula un juicio similar:

> La frontera entre la novela refleja (33)[a] y la novela primitiva (33)[b] fue femenina y folklórica, Una matrona cuzqueña, Clorinda Matto de Turner escribió a fines del siglo pasado un atrevido folletín: Aves sin nido (1889). Los sacrilegios (34a), adulterios, estupros, el incesto a medias (34b) y otras iniquidades del libro no eran originales; sí, en cambio, que describiera la miserable condición del indio de los andes, que se demorara líricamente en la pintura de un paisaje, no convencional como en las novelas anteriores, sino real: el de la sierra peruana. Así nació en la literatura latinoamericana esa corriente que con variantes y rótulos diversos -indigenista, costumbrista, nativista, criollista- anegaría el continente hasta nuestros días (el año pasado fue coronada con el Premio Nobel en el mejor de sus representantes, Miguel Angel Asturias) (35).

Y no se crea que Vargas Llosa se está refiriendo al Asturias de Las leyendas de Guatemala (1930); no, pues en la misma página pega "una ojeada a los mejores momentos de la nove-

la primitiva, es decir (...) El mundo es ancho y ajeno del peruano Ciro Alegría (1941) y El señor presidente (1948) de Asturias, permite comprobar ..." (36)

Si pasamos de largo ante el evidente absurdo que significa incluir a Alegría y, sobre todo a El señor presidente, en el grupo de las novelas primitivas, es notorio, de otro lado, que el novelista y crítico peruano hace un gran servicio a Aves sin nido al conceptuar que con esta novela"nació en la literatura latinoamericana esa corriente" que incluye a El señor presidente. Es cierto que muchos son los críticos que, como hemos visto, gustan subrayar, con mayores o menores matizaciones, ese papel de iniciadora de Aves sin nido (aunque, desde luego, nadie había vinculado antes a tal novela con El señor presidente); así, como último ejemplo, Enrique Anderson Imbert:

> Las novelas que siguieron -Indole, Herencia- no ensanchan el lugar que Aves sin nido dio a su autora en la historia literaria; pero ese lugar ya es bastante ancho, es el que corresponde a los iniciadores de tendencias; y, en efecto, después de Matto de Turner vendrán los planteos revolucionarios del problema del indio (37).

Veamos, con cierto detenimiento, el "paisaje, no convencional como en las novelas anteriores, sino real; el de la sierra peruana", que existe en Aves sin nido, según Vargas Llosa:

> Al trote de los caballos cruzaba la comitiva de don Fernando pampas interminables cubiertas de ganados; doblaba colinas sombreadas por árboles corpulentos, o trepaba rocas escarpadas, cuya aridez, semejante a la calvicie del hombre pensador, nos habla del tiempo y nos sugiere la meditación. En cinco días que hay de Kíllac hasta la estación del tren, el viajero va hollando las flores de la campiña, cuyo aroma embalsama el aire que se respira; luego toca la empinada cordillera de los Andes, cubierta de algodón escarmenado, donde se refleja el sol derritiendo las nieves, que se precipitan en corrientes cristalinas; luego desciende nuevamente a la llanura, donde la paja repite el lenguaje murmurador de los vientos que la mecen. (p. 187)

> El plano alegre rodeado de huertos, regado por acequias que conducen aguas murmuradoras y cristalinas, las cultivadas pampas que le circundan y el río que le baña, hacen de Kíllac una mansión harto poética.
> La noche anterior cayó una lluvia acompañada de granizo y relámpagos, y descargada la atmósfera dejaba aspirar ese olor peculiar a la tierra mojada en estado de evaporación: el

> sol, más riente y rubicundo, asomaba al horizonte, dirigiendo sus rayos oblicuos sobre las plantas que, temblorosas, lucían la gota cristalina que no alcanzó a caer de sus hojas. Los gorriones y los tordos, esos alegres moradores de todo clima frío, saltaban del ramaje al tejado, entonando notas variadas y luciendo sus plumas reverberantes. Auroras de diciembre espléndidas y risueñas, (pp. 39-40)

Creo que con estos ejemplos, que se podrían multiplicar enormemente estarán cobrando mayor fuerza los motivos por los cuales, como he expuesto anteriormente a lo largo del estudio introductorio del primer capítulo, en repetidas oportunidades (38), existen demasiados elementos en esta novela de un romanticismo rezagado como para que ella pueda ser considerada la primera obra de un movimiento (el indigenismo) que, en esa fecha, y durante muchos lustros más, miraba hacia el futuro, rompía dura y deliberadamente con tradiciones literarias del pasado. Si hiciésemos una nueva cosecha en los rasgos "románticos" que, en muchos caso, se detienen en una especie de sentimentalismo prerromántico o-en todo caso- significan una muestra del romanticismo menos bueno, en el lenguaje de los personajes (especialmente el insoportable Manuel) o de la voz de la tercera persona narrativa (omnisciente) nos encontraríamos con:

> Era una mañana sin nubes, en que la Naturaleza, sonriendo de felicidad, alzaba el himno de adoracion al Autor de su belleza.
> El corazón, tranquilo como el nido de una paloma, se entregaba a la contemplación del magnífico cuadro(Nada menos que las palabras con que se inicia la novela - p.39)
>
> La superficie de un lago cristalino, donde se retrata la imagen de las gaviotas, no es tan apacible como el sueño con que los narcotizó el Amor, batiendo sus nacaradas alas sobre la frente de Lucía y don Fernando. Sus corazones, estrechados bajo la atmósfera de un solo aliento, latían también acompasados y felices(p.78)
>
> ¿Entraba en aquella habitación en el momento psicológico que se revuelven las grandes pasiones del corazón humano? ¿Era que conocía a Margarita en situación tan solemne y cuando su alma estaba predispuesta por tantas sensaciones encontradas al estallido de la más grande de las pasiones? ¿Era una confusión de sentimientos o la belleza notable de Margarita lo que sojuzgó el corazón del estudiante de segundo año de Derecho? No lo sabemos, pero el arquero niño infiltró el alma de Margarita en el corazón de Manuel; y junto al lecho de muerte nació el amor que, rodeado de una valla insuperable, iba a conducir a aquel joven, nacido al parecer en esfera superior a la de Margarita, a los umbrales de la felicidad(p.105)
>
> -¡Margarita! ¡Margarita! -murmuró Manuel al oído de la niña. - Lucía es tu madre, yo seré...tu hermano!
> Y resbaló una lágrima por el rostro del joven, como la perla valiosa con que su corazon pagaba a Lucía el cariño por la huérfana, cuyo altar de adoración ya estaba levantando en su alma con lirios virginales del primer amor.
> ¡Amar es vivir!(p.109)

En fín, no quisiera aparecer como un ingenioso señalador de defectos, que exagera las críticas a una venerable obra que ha cumplido más de ochenta años, pero, como llevamos dicho, Aves sin nido es una novela con una serie de fallas e incoherencias, que casi nadie se ha tomado el trabajo de señalar en detalle; aparte de algún exceso de "didáctica cientificista" de cepa naturalista (del mal naturalismo) de las que no se libró el libro (como parece creer el profesor Zum Felde) como las siguientes:

> -Hay algo más, hija -dijo don Fernando-; está probado que el sistema de alimentación ha degenerado las funciones cerebrales de los indios. Como habrás notado ya, estos desheredados rarísima vez comen carne, y los adelantos de la ciencia moderna nos prueban que la actividad cerebral está en relación de su fuerza nutritiva. Condenado el indio a una alimentación vegetal de las más extravagantes, viviendo de hojas de nabo, habas hervidas y hojas de quinua, sin los albuminoides ni sales orgánicas, su cerebro no tiene dónde tomar los fosfatos y la lecitina sin ningún esfuerzo psíquico; sólo va al engorde cerebral, que lo sume en la noche del pensamiento, haciéndole vivir en idéntico nivel que sus animales de labranza. (p. 91)
>
> Cualesquiera que ellas fuesen, cayendo sobre un ánimo ya preparado por el terror que le infundió el resultado de la asonada y la sobreexitación cerebral producida por el licor y los placeres que apuró en brazos de Melitona, agregándose a esto las palabras que lanzó Manuel como un tremendo reto, todo debía producir su estallido. (p. 108)
>
> Lo que bebió don Sebastián no era siquiera un licor de uva; era alcohol de caña de azúcar ligeramente dilatado con agua, que le dio un viso blanquizco. Sus efectos debían ser instantáneos; por eso no tardó el brebaje en evaporarse por el organismo, invadiendo la razón en sus asilos cerebrales y en doblegar al hombre dejando al bruto. (p. 126)

Queden estas muestras de un ingenuo prurito de alarde "cientifico" como un ejemplo de la mezcla o confluencia en la novela de elmentos de tan diversa procedencia; junto con el "romanticismo" que hemos visto anteriormente (y que literalmente inunda el libro, si lo lee con cuidado Vargas Llosa(38a), el libro anegado de una vision romantica del mundo, no aparece "el país real de la sierra peruana", como piensa el autor de La casa verde), coexisten, pues, estos elementos "naturalistas".

Es precisamente por la confluencia de tantas "notas" caracteristicas, o "tonos", procedentes de tantas escuelas diversas, que propongo para Aves sin nido el complejo nombre de "indianismo-romantico-realista-idealista".

Nos vemos forzados a señalar, sin entrar a discutir posibles (y reales) fallas en la estructura narrativa, algunas puerilidades e inmadureces -que, en ocasiones, llegan al franco ridículo- de la trama narrativa y la configuración de los personajes. Francisco Carrillo, en un breve libro sobre Clorinda Matto (39), que glosaremos a continuación, afirma:

> Clorinda toma parte del argumento de la intervención que su abuelo, Manuel Torres y Matto, autoridad civil, había tenido ante la autoridad religiosa a consecuencia del asesinato cometido por un cura del lugar (40); parte proviene de las propias experiencias en el pueblo de Tinta, inclusive la presentación de su hogar como modelo de virtud civil y moral y lo que oyó narrar a los indios mismos que solian visitar su casa; y mucho de romanticismo (por ejemplo, el abuso de la casualidad), de costumbrismo y de realismo. Pero lo que da vida a la obra, lo que mantiene su interés y unidad es su violento indigenismo social (pp. 28-29)

aunque, como reconoce en otro lugar el mismo crítico, la "unidad" de la obra se resiente por la innecesaria continuación de una historia, las digresiones y, en fin, la mezcla de lo que Carrillo llama el "violento indigenismo social" con la lacrimosa historia sentimental de Manuel y Margarita, a que alude lo de "aves sin nido". Seguimos glosando a Carrillo:

> No bien terminada la descripción del pueblo de Kíllac, Clorinda expone el "leit-motiv", la fórmula que va a analizar: Marcela, la india que ha llegado a la desesperación, le dice a Lucía: "Como tú no eres de aquí "Niñay", no sabes de los martirios que pasamos con el cobrador, el cacique y el "taita cura" (p.41) (41). Más adelante vuelve a aclarar los términos del triángulo: cura, gobernador, cobrador o cacique -"trinidad aterradora"- que después extiende hasta incluir a los notables del pueblo que han puesto al indio en la esfera de bestia explotada. De la trinidad, el que recibe el peor castigo es el cura, base y síntesis de la maldad y la explotación (p. 29.)

Es sintomático, una muestra de su inmadurez y de su tremenda distancia con los novelistas verdaderamente "indigenistas", el hecho de que a doña Clorinda no se le ocurra incluir al "gamonal" como uno de los ángulos de la "trinidad embrutecedora". En esto, hay que reconocerlo, la Matto simplemente, se somete a las limitaciones de su maestro e ideólogo, Manuel González Prada, cuya "trinidad embrutecedora" de 1888, no incluye al propietario de tierras, cosa que sí ocurre en un tex-

to suyo publicado por su hijo sólo en 1924 (42); en verdad, el famoso "Discurso en el Politeama", leído un 28 de julio de 1888, uno de los discursos que mayor importancia ha tenido en la historia literaria peruana y del continente (43), contiene apenas una valiente, vibrante alusión al indio; pero una alusión brevísima y, a decir verdad, bastante simplista, discursiva y alejada del meollo del problema. Curiosamente, es este primer texto, y no el segundo (que habría sido escrito en 1904 pero que no se publicó hasta 1924), el que ha tenido influencia en nuestra cultura y nuestra historia; he aquí el famoso y breve párrafo:

> No forman el verdadero Perú las agrupaciones de criollos y extranjeros que habitan la faja de tierra situada entre el Pacífico y los Andes; la nación está formada por las muchedumbres de indios diseminados en la banda oriental de la cordillera. Trescientos años hace que el indio rastrea en las capas inferiores de la civilización, siendo un híbrido con los vicios del bárbaro y sin las virtudes del europeo; enseñadle siquiera a leer y escribir, y veréis si en un cuarto de siglo se levanta o no a la dignidad de hombre. A vosotros, maestros de escuela, toca galvanizar una raza que se adormece bajo la tiranía del juez de paz, del gobernador y del cura, esa trinidad embrutecedora del indio (44)

Pero si Clorinda Matto, en vez de un párrafo, dedica al indio toda una extensa novela, sin que se perfile el dueño de tierras, el "gamonal", como uno de los explotadores del indio, ello es inconcebible. Pero lo que raya en el absurdo es que el "héroe" de la novela (uno de los dos hombres "buenos"), tenga, lo que en toda la tradición indigenista se configura como "un oficio de malos", un trabajo típico de los "explotadores" del indio. Pues don Fernando es nada menos que "capitalista minero"; accionista de una empresa minera (principal accionista) y, además, comerciante de minerales. ¿No se le pudo ocurrir a doña Clorinda, mirar a su alrededor, indagar en el referente, y darse cuenta que ése era, más bien, un oficio ideal para un "explotador" del indio? Un texto nos servirá para establecer este hecho y apuntar también a otro rasgo de la novela:

> Su existencia (de Lucía) no marcaba todavía los veinte años, pero el matrimonio había dejado en su fisonomía ese sello de gran señora que tan bien sienta a la mujer joven, cuando sabe hermanar la amabilidad de su caracter con la seriedad de sus maneras. Establecida desde un año atrás con su esposo, en Kíllac, habitaba "la casa blanca" (45), donde

> se había implantado una oficina para el beneficio de los minerales de plata que explotaba en la provincia limítrofe, una compañía de la cual don Fernando Marín era accionista principal y, en la actualidad, gerente (p. 45).

Honestamente creo que doña Clorinda, inconscientemente, le estaba dando a su héroe un "trabajo decente", de tono; en una palabra lo configura como una suerte de "burgués capitalista bueno", que, desgraciadamente para la coherencia interna de la novela, tiene "el empleo" que, con absoluta rotundidad, para escritores que van desde López Albújar (46) a Arguedas (47), pasando por César Falcón, César Vallejo (El Tungsteno), Ciro Alegría (48), etc., corresponde, sin ninguna excepción, a un "explotador"; es decir, así lo ve siempre la tradición de la novela indigenista. No es ocasional, de otro lado, la existencia de "ingenieros buenos", buscadores exóticos de metales igualmente exóticos, pero nunca "explotadores", en Ventura García Calderón (49). La denuncia de Clorinda Matto se resiente, pues, por esta inconsistencia. Luego de dejar claramente establecido que don Fernando es un "gerente" y "accionista principal" de una compañía minera, doña Clorinda se olvida de él, en tanto gerente: para ella es como cualquier otro oficio "respetable"; digamos, como médico (y, seguramente, comprendió, eso sí, que con un sueldo de maestro de escuela don Fernando no hubiera podido habitar "la casa blanca" en cuyos salones discurre buena parte de la novela).

La parte de la cita que he subrayado se refiere a algo que yo considero indicativo de otra de las grandes ingenuidades, de las inmadureces de la novela: lo que llamaría un punto de vista femenino, en su mal sentido, todo lo opuesto al feminismo que, en su vida personal, parece haber adoptado con frecuencia, y no sin una gran dosis de valor, doña Clorinda: hasta el escribir una novela como Aves sin nido, de escándalo, de escarnio a los curas sobre todo, es un acto inusitado en una dama del siglo pasado (en el Perú, además; en el Cuzco, además). Pero no ocultaré que yo considero puerilmente femenino el punto de vista que adoptan no sólo los dos personajes "femeninos" de la novela (doña Petronila y Lucía), sino también el "personaje femenino" del narrador omnisciente: eso de que una mujer, una muchacha de veinte años adopte las maneras severas de una "gran señora"; la novelista transforma a Lucía, de hecho, en una "señorona" de cuarenta que, por tener "el papelito" firmado (y por un cura, doña Clorinda) que prueba su estado civil, con la mayor naturalidad se "convierte" en "mamá" de Margarita

(a quien lleva, en realidad, apenas seis años); ni ella (Lucía) se da cuenta de eso, de que es una muchacha, una mujer joven: doña Clorinda la convirtió en una "gran señora". Toda la novela está llena de estos lugares comunes, de estas pruebas de inmadurez que rayan en lo ridículo: la mujer y su Gran Destino (único): ser Madre; la mujer y las virtudes hogareñas; el Sagrado Destino de Madre (y de Ama de Casa); la perspicacia de la intuición femenina; la mujer se ha hecho para sufrir; todas las mujeres son buenas; en Kíllac, sólo los hombres pueden ser "malos"; y estas ideas son más efectivas si las afirma precisamente un hombre; así don Fernando dice:

> Me parece que estos pueblos se irán poniendo trabajosos día por día -continuó el señor Marín-; aquí todos abusan y nadie corrige el mal ni estimula el bien; notándose la circunstancia rarísima de que no hay parecido entre la conducta de los hombres y la de las mujeres...
> --¡Si también las mujeres fuesen malas, esto ya sería un infierno, Jesús! -interrumpió Lucía guardando su pañuelo en el bolsillo de la bata (?) (p. 164)

Carrillo al describir los enunciados de la novela anota:

> La carencia de alimento y la pobreza espiritual del pueblo, explican, en parte, el embrutecimiento de los indios. Lima, en este sentido, significa la antítesis. En la capital hay mejores curas, se rinde culto al trabajo, hay garantías para el hogar, no hay vanidad ni exigencias superfluas. Por eso los esposos Marín emigran a la ciudad salvadora, y el joven Manuel halla que sólo saliendo de su pueblo podrá liberarse del lastre moral que Kíllac representa para él. Clorinda deposita confianza en la juventud y en la mujer (p. 119): el joven Manuel simboliza la esperanza, la posibilidad de borrar el crimen de los mayores; la mujer, por su sensibilidad y cualidades, también es un punto de apoyo para el progreso moral. Así, la señora Petronila Hinojosa, esposa del gobernador, refrena las malignas tendencias de su esposo (x); sensible y humilde, hace lo posible por alejar del mal a su marido, y lo consigue en parte; con su hijo Manuel ha tenido mejor suerte: oportunamente lo manda a la capital a recibir educación más apropiada. Si las mujeres fuesen malas, resume Clorinda, el mundo serrano sería un infierno (pp. 33-34)

Y en la nota (x) puntualiza Carrillo: "Como contraste realista a la idealización de Clorinda léase "La Mamacha" de Abelardo Gamarra, amigo y colaborador de nuestra autora, en

el V. 9, t. II de la Biblioteca de Cultura peruana, pp. 163-65. El Tunante expone, con punzante ironía, la explotación de los indios por la Mamacha, "la mujer del gamonal", o la madre del gamonalillo, cuando es vieja y viuda...". Todo comentario al respecto sobra. Sí comentaré algunos de los conceptos (de Clorinda Matto, no de Francisco Carrillo, que continuamente nos remite a las páginas de la novela) de la cita anterior. Empecemos por Lima, "la horrible", que se presenta -nos parece que sin ironía- como una suerte de paraíso terrenal: Habla Manuel, el insoportable Manuel, que emplea un lenguaje aprendido de los peores libros románticos:

> --Viajar a Lima es llegar a la antesala del cielo y ver de ahí el trono de la Gloria y de la Fortuna. Dicen que nuestra bella capital es la ciudad de las Hadas -respondió Manuel disimulando sus emociones (p. 120)

Y doña Clorinda presenta a Manuel como un joven exaltado; no como un idiota ni como un humorista. Manuel se toma a sí mismo en serio y todos hacen lo mismo; amigos y enemigos. Ya hemos visto qué tipo de lenguaje habla Manuel (de una exaltación romántica desiquilibrada); ahora estamos escuchando qué tipos de cosas dice; textualmente: "Dicen que nuestra bella capital es la ciudad de las Hadas" (con mayúscula). Alejémonos por el momento del "joven" para continuar con el tópico de "la ciudad de los Virreyes". Esta vez es don Fernando Marín quien se encarga de dar la nueva versión idílica de una ciudad que más bien siempre ha tenido cantores lúgubres, peruanos (Salazar Bondy en Lima la horrible) y extranjeros (Melville, por ejemplo (50)); para Fernando, en cambio, Lima, "la bella capital peruana" es una "región de flores" en donde "se respira la dicha". Veamos, en extenso, el contexto en el que se insertan estas palabras, pues, como a continuación veremos, tiene una importancia primordial para captar el sentido completo de la novela:

> Cuando don Fernando entró en el dormitorio de su esposa, ésta se hallaba delante de un espejo de cuerpo entero que proyectaba su superficie límpida desde la puerta de un armario negro de caoba perfectamente charolado y en cuya claridad se retrataba la figura esbelta de la esposa de Marín, con una ancha bata de piqué y su blonda cabellera suelta sobre los hombros en graciosas ondas de seda.
> Acababa de salir del baño.
> Al pisar el umbral de la habitación, don Fernando apareció también duplicado por el espejo, y al verle sonrió Lucía y volviendo la cara para recibir al original que llegaba en acti-

tud de abrazarla.
-Vengo a darte una buena noticia, hijita mía -dijo Marín tomándola entre sus brazos.
-¿Buenas nuevas en tiempos tan calamitosos? ¿De dónde las sacas, Fernando mío? -preguntó ella correspondiendo al abrazo.
-De mi propia voluntad -repuso él retirándose hacia el centro de la habitación.
-Claro, pero explícate mejor...
-Este lugar estorba nuestra felicidad, querida Lucía; vas a ser madre y no quiero que el primer eslabón de nuestra dicha halle la vida aquí.
-¿Y qué?...
-Partiremos para siempre, dentro de veinte días, sin falta alguna.
-¡Tan presto! ¿Y adónde, Fernando?
-No arguyas, hija. Todo lo tengo meditado, y sólo vengo a prevenirte que prepares los pocos objetos que debes llevar como equipaje.
-¿Y adónde vamos, Fernando? -volvió a preguntar la esposa, cada vez más sorprendida de una resolución tan repentina.
-He de llevarte a una región de flores, donde respires la dicha, colocando la cuna de nuestro hijo en la bella capital peruana -contestó don Fernando acercándose a Lucía y tomando mientras hablaba una guedeja de los cabellos sueltos de su esposa, enredando sus dedos en ella y volviéndolos a soltar.
-¡A Lima! -gritó entusiasmada Lucía.
-¡Sí, a Lima! Y después que el hijo que esperamos tenga vigor suficiente para resistir la larga travesía, haremos un viaje a Europa; quiero que conozcas Madrid.
-¿Y Margarita y Rosalía? ¿Qué será de las huérfanas sin nosotros? Tenemos que cuidar de su existencia por gratitud, querido Fermín...
-Ellas son nuestras hijas adoptivas, ellas irán con nosotros hasta Lima, y allá, como ya lo teníamos pensado y resuelto, las colocaremos en el colegio más a propósito para formar esposas y madres, sin la exagerada mojigatería de un rezo inmoderado, vacía de sentimientos -repuso Marín con llaneza.
-Gracias, Fernando mío, ¡cuán bueno eres! -dijo Lucía volviendo a abrazar a su esposo.
(pp. 131 - 132)

Quiero detenerme a formular un reparo, a efectuar una incisión en lo extra-textual que seguramente parecera brusca y agresiva para un medio cultural como el peruano en el que la crítica de la literatura, salvo contadas oportunidades -la más célebre de ellas, la crítica de Mariátegui-, se ha mantenido siempre escrupulosa y pulcramente apegada a lo textual. Pues bien, ¿no es realmente digno de comentario el que los "héroes" de la novela, los esposos Marín -"héroes" a pesar de la Gerencia de dudoso abolengo, en la tradición indigenista, que ostenta "don" Fernando-, los adalides y portaestandartes en el universo novelado del "sentimiento de reivindicación

del indio", sus máximos defensores; en suma, una suerte de ángeles foráneos que han descendido a Kíllac para defender al indio, para luchar por su redención, abandonen la lucha porque... ¡Lucía va a ser Madre!? Lo cual provoca otros sentimientos de la misma índole, que revelan una concepción del mundo (51) notoriamente burguesa, una actitud ideológica (por parte de personajes y también por parte del yo del narrador omnisciente) que en última instancia significa el engrandecimiento desmesurado de los "valores" de una clase social dada; todo ello -digamoslo claramente- debilitan enormemente la importancia de la actitud militante en favor de la clase desposeída, los indios; así, hemos visto que Fernando había dicho, acerca de sus hijas "adoptivas" (que muy poco tiempo atrás eran las hijas de los indios Juan y Marcela Yupanqui): "las colocaremos en el colegio más a propósito para formar esposas y madres".

Es aquí donde percibimos lo endeble, frágil y contradictoria que es la estructura ideológica de la novela; esta "ideología" es, simplemente, de la más rancia cepa burguesa y de una pueril inmadurez; en un nivel, ello afecta a lo débil e inconsistente de la configuración de muchos personajes; en otro nivel, confiere a la novela una significación confusa y carente de coherencia y madurez. Es preciso subrayar que esta "concepción del mundo", esta ética o ideología que subyace en el texto no necesariamente se plasma en forma consciente por parte del autor; más bien, en este caso, sería una suerte de "filtración" inconsciente de los valores del grupo, de la clase social (52), a la cual perteneció Clorinda Matto. Ello, en todo caso, no debe hacernos olvidar su actitud en favor del indio y la rotundidad de las manifestaciones expresas en tal sentido; simplemente era necesaria una precisión que apuntara a la extrema confusión de la ideología emergente del texto. Carrillo afirma que "laconclusión de la novela es pesimista. La familia Marín decide emigrar a Lima para alejarse del abuso y corrupción del pueblo serrano; han sido varios sus esfuerzos para ayudar al indio" (p. 31); pero ya hemos visto los motivos específicos que provocan esa huída de Kíllac: es algo más que un simple "pesimismo".

La estructura narrativa de la novela muestra dos tramas narrativas mal fusionadas entre sí. De un lado tenemos la romántica aventura de Manuel y Margarita que ocupa gran parte del espacio de la novela; de otro lado vemos "el tema" de la explotación del indígena. Este "tema" se analiza primero a través de la situación grave por la que pasa el hogar de los

indios Yupanqui. Un poco forzadamente se hace morir a los Yupanqui en la asonada que se ha organizado contra los Marín, y entonces sus hijas quedan huérfanas: son las "aves sin nido" del título. Pero como la trama amorosa comienza a desenvolverse sin visos de parar, se tiene que idear "otro abuso" contra los indios, y entonces surge la historia del compañero Isidro Champi y su mujer, Martina. Este segundo "caso" se mantendrá hasta el final de la historia, en la que se puede decir que confluyen los dos "temas" o tramas narrativas. En efecto, al descubrirse, al final de la novela, que Margarita es fruto de un abuso del cura Pascual con Marcela Yupanqui, y que igualmente Manuel es hijo del cura (lo cual sorprende enormemente al lector, dada la configuración de doña Petronila como un dechado monolítico de virtudes (53)), se unimisman los "temas" del abuso de los curas, del presunto estupro cometido contra Marcela, es decir, una india, con el "tema" de los amores de Manuel y Margarita, que así se convierten en el segundo duó de "aves sin nido".

Carrillo ha señalado otras fallas en la estructura narrativa de la novela: "en la organización global de la novela se notan vacíos estiramientos de escenas y descripciones, comentarios inútiles. La segunda parte de Aves sin nido, por ser un esfuerzo para alargar la narración esta plagada de estas caídas" (pp. 49-50), y luego, más concretamente:

> En ninguna de sus novelas pudo Clorinda sintetizar lo esencial; más bien agrega siempre episodios que en nada ayudan a la acción o comprensión del total (x) (...) Aves sin nido participa de sus defectos y aciertos: el primer tercio de la novela tiene interés y unidad; los diferentes hilos de la narración se preparan para el clímax; las escenas y los diálogos concurren a dar buen efecto. Pero después, Clorinda agrega nuevos temas y rompe la unidad; técnicamente, la segunda parte de la novela es una añadidura que quiebra la continuidad de la primera. Aves sin nido debió concluir en la primera parte; para entonces, el cura Pascual, el principal promotor del atentado contra los esposos Marín, cae arrepentido; el gobernador, también arrepentido, abandona la posición desde la cual hacía tanto mal; las hijas de las víctimas han quedado amparadas para la protección de los esposos Marín; éstos han logrado desenmascarar una injusticia; nace un nuevo amor entre los jóvenes Manuel y Margarita; y, como conclusión, se menciona que las dos "aves sin nido" son las huérfanas cuyo porvenir está asegurado; nada más hay, pues, que desear; todo ha concluído bien, todo es lógico. Pero el sentido melodramático de Clorinda no puede detenerse ante un

> fin simple y claro y... escribe la segunda parte. Al cura le dedica varias páginas más, hasta su locura y muerte; el gobernador vuelve a ocupar su puesto; se cuenta en detalle el abuso contra otro indio; Manuel y Margarita continúan con sus inclinaciones amorosas; ellos son, pues, las nuevas "aves sin nido". Clorinda ha logrado agudizar su mensaje anticlerical y social, pero ha sacrificado unidad y equilibrio literarios (pp. 51-52) (x). En Aves sin nido sobran el desacarrilamiento del tren, la historia del nuevo prefecto y el asedio de "Teoco".

A nivel de los acontecimientos, los errores y las incongruencias son numerosos: en casa de los Marín los personajes entran y salen sin tocar las puertas (54); da la impresión de que un visitante podría penetrar hasta la alcoba de los esposos sin ningún inconveniente; cuando el cura Pascual llega, casi moribundo a una ciudad de "elevadas torres y minaretes" (?) (p. 135) y al ser arrojado de su cabalgadura en las cercanías de un convento de padres Descalzos (de pura casualidad), es atendido sumariamente y dejado solo (pese a lo grave de su situación) en una celda, en donde muere mientras toma un vaso de agua (es decir, no atina siquiera, pese a su debilidad, a recostarse en la cama).

En lo que nos interesa capitalmente, es decir, en la caracterización de los indios, todos los críticos coinciden en señalar en que se trata de criaturas borrosas, seres "lejanos", personajes "planos". Así opina, por ejemplo FRYDA SCHULTZ de Mantovani al presentar la obra:

> En cuanto a la estructura interna de la presente novela es necesario observar que sus personajes resultan de una rigidez psicológica esquemática y falsa: los malos son demasiado malos e increiblemente buenos y mártires los buenos. En suma, es una novela realista que, abreviada, podría ser un cuento infantil, y así como está, trasladada a otro ambiente de reyes y princesas náufragos, con parentescos cruzados, un novelón bizantino (55).

Carrillo, por su parte, observa acertadamente que Clorinda Matto ha pintado mejor a los explotadores que a los explotados; en la pintura de los integrantes de la "trinidad embrutecedora" consigue algunos aciertos que no alcanza en la configuración de sus "indios":

> Es interesante comparar el encuadre que tiene el indígena en las novelas estudiadas.

> Aves sin nido, a pesar de su violenta y repetido indigenismo, tiene una casi nula caracterización del indio. Clorinda enfoca al explotador y el indio solo aparece en función de él (p. 38)

Lo cual es una observación que conviene comparar con el indio logrado por López Albújar, que sí tiene existencia autónoma, que no se limita a aparecer en función del explotador, sino que se instala en medio de la ficción narrativa. En suma, la visión del indio en Clorinda Matto es "superficial":

> En conclusión Aves sin nido, su mejor novela, muestra la fuerza de su pluma, impulsada por el propósito de acusar a los explotadores para mejorar la situación del indio desamparado; su análisis psicológico, sin embargo, no se basa en la observación del indígena a quien interpretó superficialmente a pesar de haber vivido con él desde su niñez; mejor analiza los personajes que lo explotan, la trinidad aterradora(p. 53)

Y esta es, en verdad, una de las limitaciones fundamentales de la novela, y la que más nos importa en esta instancia. La crítica ha podido señalar algunos aciertos parciales de la novela, como, por ejemplo: la descripción de Killac (Fry de Schultz (56)); la caracterización de los integrantes de la "trinidad embrutecedora"; la descripción de la servidumbre económica (por ejemplo la costumbre del reparto antelado que, con el carácter de forzoso, hacen los comerciantes laneros, en el cap. II de la Primera Parte (57)); o, como afirma Carrillo: "cuando está absorta en el mensaje, su prosa es sencilla, casi agradable" (p. 49); "sus aciertos más notables se hallan en aquellas escenas en las cuales los personajes explotadores se reúnen a intrigar. Clorinda sabe, en estos casos caracterizan a sus tipos mediante el diálogo (p. 52)

Veamos, por contraste los diálogos que tienen los "indios" de la novela:

> -¿Tú conoces, Juanuco, a la señoracha Lucía?
> -preguntó la mujer.
> -Como que voy a la misa, Marluca,y allí se conoce a todos -respondió Juan con indiferencia.
> -Pues yo hehablado con ella hoy.
> -¿Tú? ¿y para qué? - preguntó sorprendido el indio mirando con avidez a su mujer.
> -Estoy apenada con todo lo que nos pasa; tú me has hecho ver claro que la vida te desespera ...
> -¿Vino el cobrador? -interrumpio Juan a Marcela, quien repuso con calmosa y confiada ex-

presión:
-Gracias al cielo que no ha llegado; pero, óyeme, Juanuco, yo creo que esa señoracha podrá aliviarnos; ella me ha dicho que nos socorrerá, que vayas tú...
-Pobre flor del desierto, Marluca -dijo el indio moviendo la cabeza y tomando a la chiquilla Rosalía que iba a abrazar sus rodillas- tu corazón es como los frutos de la penca: se arranca uno, brota otro sin necesidad de cultivo. ¡Yo soy más viejo que tú y yo he llorado sin esperanzas!
-Yo no, aunque me digas que imito a la tuna, pero, ayalay, mejor es así que ser lo que tú eres, la pobre flor del mastuerzo, que tocada por la mano se marchita y ya no se levanta. A ti te ha tocado la mano de algún brujo; pero yo he visto la cara de la Virgen lo mismito que la cara de la señora Lucía -dijo la india y rió como una chiquilla.
-Será -respondió melancólico Juan- pero yo llego rendido del trabajo sin traer un pan para ti, que eres mi virgen y para estos pollitos -y señaló a las dos muchachas.
-Te quejas más de lo preciso, hombre; ¿acaso no te acuerdas que cuando el tata cura llega a su casa con los bolsillos llenos con la plata de los responsos de Todosantos no tiene quien le espere, como te espero yo, con los brazos abiertos, ni con los besos de amor que te aguardan estos angelitos... ¡Ingrato! ... piensas en el pan; aquí tenemos mote frío y chuño cocido, que con su olor nos convida desde el fogón... ¡comerás, ingrato!
(pp. 50 - 51)

Y todos tres se pusieron a instruir a Rosalía, explicándole que esos hombres no se la llevaron por la súplica del Viracocha Fernando y la señora Lucía de la casa grande. Y haciéndola arrodillar en el fondo de la vivienda, con las manitas empalmadas al cielo, la hicieron repetir las sublimes frases del Bendito y Alabado.
-Ahora atiza el fogón -dijo Juan a Margarita.
-Asaremos unas papas, aquí hay ají -repuso Marcela sacando unas hojas de paíz envueltas y atadas con un pedazo de hilo de lana.
-Mañana hemos de matar gallina, Marcela; estoy contentísimo, y nuestro compadre nos ha de prestar unos pesitos -dijo alegre Juan.
-Así me gustas, tata. O pedimos el vuelto que tiene el cura -respondió la mujer colocando junto a su marido dos platos de barro vidriado.
-¡Qué vuelto!, ¿para qué tanto? -repuso Yupanqui.
-Qué linda estará nuestra Margarita cuando sea...
(p.80)

O bien los diálogos de la otra pareja "india":

-¿Lloras, Martinacu? ¿Aún no cesó la lluvia en tu corazón -pregunto Isidrio fijándose en su mujer.
-¡Ay, compañero! -repuso Martina levantándose;- el dolor nada en el llanto como la gaviota en el remanso de las lagunas, y como aquélla, moja las plumas, pero refresca el pecho; ¡ay! ¡ay! (p. 198)

Como bien comenta Carrillo:

> Al indio lo amó y defendió sin observar su sicología, sin penetrar en su alma; y, a pesar de haber vivido cerca de eĺ, ni en sus diálogos puede dar muestras de autenticidad:
>
> > "Sentado en la choza dijo Juan su mujer.
> > -Recemos el alabado, y ahora te juro entregar mis fuerzas y mi vida a nuestros protectores.
> > -¡Juanuco!... ¿no te dije? yo también los serviré hasta vieja.
> > -Y yo también -agrego Margarita.
>
> Con poner unas palabras quechuas, con describir algunas de sus costumbres, cree presentarlos con realismo convincente. Y es que, en el fondo, Clorinda no pudo desprenderse de su carácter romántico, de su sentido melodramático, que la hacía ver todo con pesimismo; su sentimentalismo se desborda en cada página, su ingenuidad la hace simplificar la condición humana del indio y de su enemigo (p. 48).

Por ello no debe sorprendernos este último diálogo:

> -Máma, y cuando sea mi madrina la señora Lucía,¿ me voy con ella?-preguntó Margarita.
> -Si, hija -contestó la madre.
> (...)Margarita volvió a preguntar:
> -¿Y me llevarán las frutas de la mora y los nidos de los gorriones?
> -Si; todo eso te llevaremos si aprendes a coser y tejer las labores tan lindas...(p.81)

Es decir, los indios que han hablado son tan borrosos y lejanos que, cuando poco después Margarita se convierte en una <u>niña</u>, ello sucede con la mayor facilidad. Como no había sido debidamente individualizada como una indiecita (pata en el suelo, diríamos), su "conversión" en <u>niña</u> o <u>señorita</u> es sumamente fácil. No debe sorprendernos, por tanto, que poco después la <u>señorita</u> se ponga un vestido "gris con lazos azules" pues "el color es aparente para (el) viaje" en tren (así como no nos sorpende ya que una "señora" de veinte años use "siempre el negro", porque "no hay vestido más elegante que el negro para una señora"):

> -¿Madrina, nos cambiamos el traje- preguntó Margarita aflojando las cintas de su sombrero.
> -Claro, hija; desde aquí ya no nos sirven las botas de montar- repuso Lucía sacando de su bolsillo un manojo de llaves con que fue a abrir el maletón, diciendo a su ahijada:
> -Ponte el vestido gris con lazos azules, Margarita. Ese te sienta bien, y el color es aparente para viaje.

-Sí, madrina; y tú cuál te pones?- preguntó la huérfana.
-Para mí siempre el negro; no hay vestido más elegante que el negro para una señora.
-¡Y a ti que te viene tan bonito!
-¡Lisonjera! A ver ese sombrero. (p. 188)

Nada puede hablarnos tan radicalmente de la "lejanía" con que Clorinda Matto caracteriza a los "indios" de su novela, que esta asombrosamente fácil transformación de Margarita (Hasta el nombre es romántico ¿no es verdad?), de una niña india, hija de Juan y Marcela Yupanqui (o por lo menos de Marcela), indios de Kíllac, a esta señorita "lisonjera" que con un "vestido gris con lazos azules" se dirige "a una región de flóres", para ser colocada, junto con su hermana, "en el colegio más a propósito para formar esposas y madres".

Pese a lo sincero de su denuncia, Clorinda Matto no pudo brindarnos ni siquiera "algunos escorzos del alma del indio" (58) como dijera Mariátegui a propósito de Cuentos andinos libro que, en mi concepto, -lo reitero una vez más-, inicia el indigenismo narrativo en el Perú.

X X X

CAPITULO III

PROCESO A VENTURA GARCIA CALDERON



"Antes de la última guerra, Ventura García Calderón parecía el favorito para el Premio Nóbel: así lo pregonaba el eminente traductor de su obra al sueco que era asimismo el informador oficial de la Academia Nóbel. Y sólo a última hora, obedeciendo a motivos de política norteña, esa institución dedidió apartar al escritor de América Latina para favorecer al finlandés Silanpas", nos informa una "nota editorial" contenida en una reedición francesa, sin fecha (1946?), de La venganza del cóndor(1), que, significativamente, se presenta a los lectores afirmando: "Esta nueva edición popular de La Venganza del cóndor es la reproducción exacta de la publicada en Madrid en 1919 por la editorial Mundo Latino" (2).

De haberse otorgado el Nóbel de Literatura al peruano Ventura García Calderón se hubiera consumado una gran impostura, una injusticia para las letras hispanoamericanas que siempre han tenido escritores infinitamente más importantes; el indio peruano, por el fenómeno extraliterario de la difusión automática que produce un Premio Nóbel, -la inclusión del autor premiado en colecciones "estables", etc.- hubiese seguido siendo visto como el "siervo triste y resignado de una raza inerme", caricaturizado, deformado, vilipendiado por el elegante diplomático que nació, vivió cerca de 50 años y murió en París, fue hijo de un presidente de la República, fue un activo promotor cultural (desde Europa) de estirpe hispanista y conservadora, prosista eximio cuyo arte fue depurado en las aguas renovadoras del modernismo, y que, según piensa Mario Vargas Llosa, "probablemente no había visto un indio en su vida" (3), a pesar que el "tema indígena" fue el que le diera tanta celebridad y constituyera, sin lugar a dudas, uno de los centros temáticos de su quehacer literario. Tanta importancia da V.G.C. al "redescubrimiento" de la temática indígena, que la información que hemos transcrito, según la cual La Venganza del Cóndor habría sido publicado originalmente en 1919, es totalmente falsa; la innegable intención de esta im-

postura es la de pretender arrebatar a Enrique López Albújar (Cuentos andinos, 1920) ese"redescubrimiento" del tema indígena, con el cual comienza, en nuestro concepto, el indigenismo literario, en su rama más vigorosa e importante, la narrativa. Y que no se piense en error: V.G.C. vivía en París cuando se hiciera la mencionada "reedición popular" en la Casa Editorial Garnier Hermanos y se sabe que vigilaba personalmente sus publicaciones. La primera edición de La Venganza, fue hecha efectivamente por la Editorial Mundo Latino, de Madrid, pero en 1924, no en 1919. Así como esta no tan pequeña "trampa" no ha prosperado, y la importancia histórica que tiene en nuestro panorama literario la aparición, en 1920, de Cuentos Andinos se reconoce clara y unánimemente, tampoco prosperó la "campaña premio Nóbel" que tan hábilmente alimentara el propio V.G.C., que manipulaba los resortes de la publicidad y las relaciones públicas intercontinentales con una habilidad que supera a la de algunas figuras del actual "boom" de sus colegas narradores. Hoy en día "el único peruano que ha sido candidato al Premio Nóbel, constituye una figura semiolvidada, ignorada por el grueso público y conocida sólo por minorías selectas y con frecuencia exquisitas, que, habitualmente, adoptan frente a él una actitud profundamente admirativa, de exagerada exaltación de las virtudes de su elegante prosa modernista o post-modernista, y de aceptación pasiva, débilmente crítica, del cuestionable fondo temático de sus relatos. A ello aludíamos en el capítulo introductorio de la presente Tesis, poniendo énfasis, además, en el trato "amable" de la crítica tradicional con respecto a Ventura García Calderón (3a)

Pienso que don VGC no solamente hacía trampa en cuestiones de fechas, sino que toda su visión del indio -"negocio" o "quehacer" por el cual se hizo famoso, sobre todo en círculos europeos- es una impostura, una tremenda falsedad. Por ello es que se hacía sumamente necesario realizar una suerte de "proceso" a Ventura García Calderón.

En el citado artículo Vargas Llosa afirmaba:

> V.G.C., que probablemente no había visto un indio en su vida, publicó un libro de cuentos que fue célebre en Europa; La venganza del cóndor. Traducido a diez idiomas, valió a su autor ser mencionado entre los candidatos al Premio Nóbel. En esos relatos, García Calderón deleitaba a sus lectores refiriéndoles las costumbres de unos personajes de grandes pómulos cobrizos y

> labios tumefactos que, en las alturas andinas, fornicaban con llamas blancas y se comían los piojos unos a los otros (4).

Esta presentación, negativa y polémica, contrasta notablemente con la manera "amable" como la crítica tradicional ha tratado siempre a Ventura García Calderón, silenciando o minimizando sus aspectos negativos y exaltando su "pericia técnica", y las calidades formales de su prosa, tomando estos elementos, indebida y equívocamente, en forma aislada de la unidad total que constituye la obra literaria.

En esa forma, Ventura García Calderón siempre ha sido exaltado como un prosista fino que, nacido a la literatura bajo el impulso renovador modernista, cultivó y difundió una prosa limpia, elegante, y contribuyó a la transformación de las estructuras del cuento en el Perú. Sería injusto negar esta función de renovador del cuento peruano que efectivamente cumplió García Calderón (4a). Es igualmente cierto que, a su manera, hizo mucho en pro de la "profesionalización " de nuestros escritores, dando lección mediante su prosa de ficción, heredera y conservadora de muchas de las virtudes del modernismo. Desde él, el escritor peruano es más consciente de la seriedad de su oficio y de la elegancia del buen decir. Se puede afirmar que, sin lugar a dudas, VGC significa un punto alto de la prosa modernista del Perú; el cuidado de los giros, la fluidez de su prosa, su pasión desorbitada por lo exótico, y una postura de elegante cinismo, lo vinculan a ciertas modalidades del espíritu modernista, cuya función de cambio y superación de la prosa en hispanoamérica es innegable (4b). Entre sus méritos mayores tendríamos que subrayar el de haber contribuído a la difusión del cuento, como género moderno, entre nosotros. Con frecuencia sus relatos son modelo de economía verbal, de prescindencia de todo lo accesorio a aquello que constituye el centro de interés del cuento, de un alto sentido del ritmo del relato, y, sobre todo, de un eficiente empleo de la técnica del "efecto (impacto) final".

Estas virtudes pueden observarse en el análisis que hiciera el crítico Alberto Escobar del cuento "El Alfiler" (5) buena muestra de una explicación de las virtudes, sobre todo de aspecto técnico, que posee VGC.

El relato está estructurado, nos dice Escobar, mediante un logrado contrapunto entre movimientos súbitos y suspensiones transitorias; mediante una alternancia de momentos que "denotan la función temporal de lo repentino e instantáneo",

que destacan "los pasajes de intensificación emotiva y subrayan el proceso psicológico de los personajes", e instancias "de silencio o pausa(..) que aparentemente interrumpen el curso del movimiento, pero que en verdad lo estimulan con el ingrediente del supenso" (6)

> Desde el punto de vista de la técnica narrativa, El Alfiler ha sido compuesto sobre un molde sencillo, en el que la secuencia de las acciones conduce linealmente al "efecto final". Los actos, sin embargo, se distribuyen en un contrapunto de movimientos súbitos y suspensiones transitorias, con el que fraccionan el avance la pièza en dos períodos deslindados por un misterioso silencio de siete meses. Pero ese mismo "contrapunto" acabará unificando la trama y reunirá a los hombres en el compromiso de un secreto, y dramatizará el flujo escalonado hasta el desenlace terminal.
> Esa es la forma en que García Calderón conduce a su lector, en una suerte de sobresalto continuo, sumiéndolo en abrupto desconcierto o distrayéndole con la evocación histórica, el relato de costumbres o el cuadro paisajista. El mérito de su arte reside en la habilidad con que calzan ambas versiones hasta concurrir, confundidas, en pos del clima tensivo que acontece en el efecto final (7).

Otro aspecto del análisis nos hace notar el interés del escritor en un "propósito de recreación del espíritu de una época, configurando así una instancia que difiere y evita el presente, y asciende hasta un período remoto en busca de un paradigma de vida familiar y valores éticos, exaltado por el prestigio de la antigüedad" (8), "un mundo colonial, cuya jerarquía se instala sobre un régimen de temido autoritarismo y suntuosa opulencia provinciana " (9); nos habla el intérprete de cómo el hecho en que se centra el interés del relato y "envuelve el curso entero de la narración" es la existencia "de una fuerza brutal, que se impone ciegamente sobre el sentimiento; que no obedece sino al amplacable absoluto de un principio feudal, y que, en su rigor, concilia la virtud con la barbarie, y funda "la honra" en la vigencia de un código arcaico" (10), para afirmar más tarde:

> Los atributos de una justicia local, privativa, ejercida en el reducto de un omnímodo hacendado serrano, asimilan el arbitrario e ilimitado poder de su clase en un enfoque que apunta a su trato con el propio grupo familiar (11).

Creo que deteniéndonos en estas afirmaciones podremos sacar ideas valiosas para iluminar otros sectores de la obra de V.G.C. Efectivamente, en "El Alfiler" la anécdota se centra en el particular (y tremendo) sentido de "la honra" que tiene don Timoteo; es la narración de una determinada "postura ética" de un señor feudal, en relación con otros integrantes de ese mundo feudal: Conrado, el joven hacendado que se casara sucesivamente con sus dos hijas, Grimanesa y Ana María. Por ello, todos los personajes que no correspondena ese "mundo feudal" no tienen importancia en el cuento; aparecen ya como decorado -como parte de la ambientación de la hacienda-, como referencia -costumbres locales que se traen a colación-, o como piezas secundarias de la acción -el "borradito" que galopa a dar la mala noticia-. Es precisamente la no-aparición de la otra cara de la moneda del mundo feudal provinciano -los servidores indígenas de las haciendas- lo que permite una lectura diría no perturbada del cuento, y lo que posibilita aceptar en este relato un análisis textual como el que con singular acierto ha realizado Alberto Escobar. No sucede lo mismo, sin embargo, cuando Ventura García Calderón abandona este tipo de relaciones entre seres de un mismo mundo feudal , de dominación, y fabula anécdotas que implican la relación señor feudal-campesino indígena (dominador-dominado), sobre todo si se ve el conjunto del mundo de los "amos blancos" que pueblan sus relatos en su relación con el mundo indígena. Es aquí donde el análisis se complica y tenemos absoluta necesidad de incorporar a él conceptos tan complejos e imprecisos como "coherencia del mundo representado". Nótese, sin embargo, cómo en "El Alfiler", que hemos conceptuado un relato no perturbador a ese respecto, la única referencia que se hace al indígena como grupo humano, sugiere ya una cínica ironía en el uso del símbolo cristiano de la cruz (y obsérvese que los símbolos cristianos son exaltados con gran pomposidad a lo largo de todo el relato), que consciente o inconscientemente hace escarnio del indio peruano, al jugar con su connotación histórica (se dice que el cura Valverde y su cruz fueron los primeros en ordenar a los conquistadores que acompañaban a Pizarro la matanza de los indios):

> Seria y ceñuda por primera vez, reposaba Grimanesa como una santa, con las trenzas ocultas en la corneta de las carmelitas y el lindo talle prisionero en el hábito, según la costumbre religiosa del valle, para santificar a las lindas muertas. Sobre su pecho colocaron un bárbaro crucifijo de plata que

> había servido a un abuelo suyo para trucidar rebeldes en una antigua sublevación de indios.

Esta adhesión beata, sin reservas, a todo lo relacionado con el mundo hispánico se nota como una constante en la obra de García Calderón; continuamente aparecen idealizados los "abuelos" españoles ("abuelos magníficos"). Paralelamente, los indígenas son presentados siempre con una suerte de epíteto caracterizador: "raza humillada", "raza vencida", "resignada", "sumisa", "siervos de una raza inerme", "la raza que no supo nunca sublevarse".

Es contra esta presentación total del indio que nos rebelamos en las presentes líneas. Considero que Ventura García Calderón ha sido objeto de demasiados elogios no-críticos, y que ha llegado la hora de iniciar una revisión de su obra total. En ese sentido, quisiera en esta oportunidad meramente plantear un debate, incitar una revaloración que necesariamente deberá ser extensa y prolija.

X Pues bien, pienso que la visión de VGC del indio peruano es no solamente inexacta, pueril, exótica y sensacionalista -lo cual ya constituye un cargo- sino que, y esto es lo verdaderamente indignante, esta visión está deformada y concordada por una determinada óptica: la de los vencedores, la de los "amos blancos" que pueblan sus relatos. Por encima de lo anecdótico, en la "concepción del mundo" indígena de VGC campea una actitud despectiva hacia el indio el "espíritu de casta de los "encomenderos" coloniales" de que habla Mariátegui; una inocultable adhesión a la clase explotadora del indio, con la cual García Calderón se solidariza plenamente. La adherencia y exaltación de esta casta comienza por "los magníficos abuelos españoles" que humillaron a los indios ("la raza que nunca supo sublevarse"), identificándose -con elegante cinismo "europeo"- con todas las tropelías que dichos "abuelos" cometieran, y continúa con una bien disimulada adhesión a los "nietos" de dichos antecesores: los señores feudales, herederos y continuadores de un estado de <u>dominación</u> del habitante andino. Esto, por supuesto, está hecho en forma sutil, disimulada en un paternalismo de la peor marca, y todo ello oscurecido por un hálito de cinismo que preside la actitud de sus narradores-protagonistas que pretenden y simulan reírse de la situación social del mundo novelado, que sonríen con estudiado cinismo parisino (o limeño) ante las penalidades de los "siervos de una raza inerme" a quienes continuamente humillan en su mundo

re-creado.

La caracterización de los personajes indígenas resulta así no sólo esquemática y caricaturesca, sino que de ella emerge la imagen de un indio visto desde el punto de vista (ideología del autor impresa en el "punto de vista" del narrador-protagonista) de un "amo blanco", que lo contempla desde la simbólica altura de un hispánico corcel y premunido casi siempre de los símbolos de su dominación: el látigo y el revólver (para los cuales tiene García Calderón bellas descripciones, tiernas adjetivaciones).

Es cierto, por otro lado, que con alguna frecuencia aparecen en los relatos de VGC personajes indígenas que se vengan de las humillaciones de que son objeto; ello, sin embargo, en el contexto del "mundo" de VGC, constituye hechos aislados, nunca colectivos y, en todo caso, confunden pero no eliminan la adhesión fundamental de don Ventura hacia el poder establecido, hacia la dominación de los "amos blancos". La "Venganza del indio"-que en el conjunto de los cuentos de VGC sólo aparece claramente en "La Venganza del cóndor" y "La momia"- es siempre un acto individual, desprovisto de significación, no relacionado con la situación social del indio. En "La venganza del cóndor" un indio empuja al abismo a un capitán de policía que lo maltrataba; en "La momia" los indios presumiblemente matan y embalsaman a la hija de un hacendado que está profanando sus huacas sagradas y sacando de ellas las momias que nunca debieron tocarse. La venganza aparece como elemento bastante secundario en "Coca" y"El tambor", y en ningún otro de los numerosos "cuentos peruanos" de VGC. Lo fundamental es ver cómo -a diferencia del tratamiento del mundo indígena por parte de cualquier otro escritor- este mundo no es cuestionado, la relación entre dominadores—dominados no es ni siquiera aludida, mucho menos atacada. Algunos actos esporádicos de venganza, de rebeldía, de ciertos personajes indígenas no pueden hacer olvidar la ley, la situación general: los indios son "la raza que no supo nunca rebelarse".

Examínese, por otro lado, el "anti-clericalismo" sui-generis de VGC. Como es sabido, el tratamiento negativo de los sacerdotes constituye uno de los "tópicos", una de las constantes del "indigenismo". Es uno de los componentes del "triángulo de la opresión" o el "tríptico de la muerte" (12); junto con el hacendado (poder económico) y la autoridad (que muchas veces se subdivide en una autoridad civil o política -subprefecto, alcalde, gobernador, juez, etc-, y una autoridad militar), el cura es, para la tradición indigenista, el"tercer

azote" del indio. Curiosamente, en un autor como VGC, que a todas luces está inmune del "pecado" de "indigenismo", que de la manera más absoluta resulta una suerte de paladín de todo lo español, los curas reciben un tratamiento altamente negativo. Si tomaramos este aspecto aisladamente, pareceríamos estar frente al más furibundo y radical de los indigenistas. En efecto, en los cuentos de VGC los curas, reiteradamente, son presentados como personajes avaros, mujeriegos, bebedores, insensibles, que utilizan el verbo divino y el temor del infierno para llenar sus bolsas a costa de los pobres campesinos indios; la típica presentación de un cura es de esta índole:

> "... un soberbio cura serrano que tenía tantos hijos como haciendas y gobernaba por el doble terror del infierno, en la otra vida, y una cuchillada de sus acólitos, en ésta" ("A la criollita").

o bien:

> Era uno de esos curas forajidos que se enriquecen despojando a los indios. Al pariente del muerto le exigen siempre "tu vaquita", "tu carnerito", para la católica ceremonia indispensable, pues sin preces ni el hisopo de agua bendita los indios continuarán siendo perseguidos en la otra vida. El cura lo había dicho; pintaba bien, en el púlpito, hablando en quechua, los tormentos del infierno peruano, mucho peores que esta vida miserable. Con poncho y espuelas predicaba el cura, interrumpiendo la oración para murmurar al ayudante que no olvidara el pienso de la yegua. Era un hombre fornido, cincuentón, de alegres ímpetus y pasiones sanguinarias, que vivía con su comadre y sus hijos, según las costumbres de la sierra que no ofenden a nadie. Cuando el reciente obispo, un ingenuo sacerdote de Lima, le prohibió decir misa si no se separaba de su concubina, el cura obedeció. Un mes después, saliendo de comer en el curato, su eminencia comenzó a padecer de un mal extraño que le sacaba al rostro manchas violetas y acabó con él en un semestre. "Le dio chamico", decían las gentes del país; pero los aveados en estos lances murmuraban que el chamico entontece y no mata. El obispo falleció, la comadre volvió a su hogar y todo fue silencio bajo las nieves eternas" ("Sacrilegio")

En "Los cerdos flacos" vemos la presentación extrema de un cura que comercia con la muerte para explotar a sus feligreses. Cuando dos miserables indios le llevan dos cerdos

como pago para un entierro, el cura

> con agilidad insospechable se apeó para examinar de cerca los cerdos rosa. La mano gruesa palpó el vientre y el lomo, entreabrió los hocicos lodosos. Encogiéndose de hombros con sardónico sonreír, volvió a montar. ¡Dos cerdos flacos! El entierro valía mucho más.

En el mismo relato, ciertos sucesos "anti-naturales" son interpretados convenientemente por el cura como un castigo divino a los indios:

> En quechua, dulcemente, como en los sermones de la cuaresma, explicó a los indios lo ocurrido: era venganza de los demonios encarnados en aves de rapiña, porque nadie quiso pagar este año un diezmo conveniente a su taita y señor, y para aplacar las sagradas iras vendrían mañana, vestidos de fiesta, a exorcizar a los cóndores, rociando con agua bendita las agudas piedras, la cabaña, todo el paisaje embrujado. Sólo así tendría descanso eterno el alma de la india muerta; pero cada vecino del pueblo debería llevar al curato sus mejores rebaños.
>
> Resonaron quenas en la altura; otra quena resonó más lejos. Los indios inclinaron la frente morena y sumisa. Todas las flautas del valle parecían cantar la endecha de la raza que nunca supo supo sublevarse.

A pesar de esta caracterización de los curas, que difícilmente podría ser más negativa, no puede postularse que se trate de un empleo de la retórica perteneciente a la tradición indigenista, en sentido estricto; le falta la inserción del comportamiento de los sacerdotes dentro de un determinado sistema, dentro de un cuadro social. En VGC los curas no aparecen vinculados a sistema alguno, sus depredaciones son totalmente individuales, no están conectadas con, ni apoyan a ningún cuadro de dominación. El cura no ayuda a los hacendados a perpetuar su injusto dominio, ni aparece colectivamente la Iglesia, como institución, al servicio de los poderosos, como sí ocurre en los narradores auténticamente indigenistas. Aislados de su contexto, los curas son los fabricantes de su bienestar personal, artífices de una opresión personal; desconectados del sistema social que rige en el ande peruano. De esta forma el sistema no es cuestionado; ni siquiera tocado. Nada hay, en el mundo de VGC, que implique un cambio en la situación social de la sierra peruana.

Lo contrario, un ejemplo claro de cómo el abuso de los curas puede estar al servicio de un cuadro de dominación del mundo andino, puede verse claramente en las siguientes palabras de José María Arguedas:

> Yo viví con esos indios de hacienda, yo lloré con ellos cuando los padres franciscanos, desde el púlpito dorado de la capilla de la hacienda, les decía que el Wiracocha patrón era el representante de Dios. ¡Yo lo he oído con estas propias orejas! Yo no puedo calumniar a nadie, mucho menos a la Iglesia (13).

Debe observarse, finalmente, que la presentación negativa de los curas en VGC frecuentemente va a compañada de una actitud de risueño cinismo; muchas veces el narrador (o el narrador-protagonista) mira con una sonrisa de simpatía a esos curas campechanos y "sanguíneos" (lujuriosos). Por lo demás, la imagen global de los curiosos sacerdotes andinos de VGC sirve a sus propósitos de una literatura exotista, para consumo de un público europeo ávido de "sensaciones fuertes" y de historias "tremendistas": una literatura <u>pour épater les bourgeois</u>. Nótese, secundariamente, que el tratamiento poco amable, por lo menos en la apariencia, cumple otra finalidad: disimular, confundir, oscurecer la realidad en torno a dónde yacen las verdaderas simpatías de VGC en el cuadro del mundo andino. Ciertamente esas simpatías no residen en el indio, por más que uno de sus tradicionales enemigos, el cura, tenga un tratamiento poco simpatético.

En cuanto a la visión del indio que emerge de la obra de VGC, habíamos afirmado que era, además de una imagen deformada por el lente de los "dominadores", de los "amos blancos", una visión <u>inexacta, pueril, exótica y sensacionalista</u>.

En verdad, García Calderón nunca logra crear la sensación de que ha logrado configurar un "indio de carne y hueso", como afirmara alguna vez Ciro Alegría (14) de los indios de Enrique López Albújar. A diferencia de la caracterización de sus personajes pertenecientes a la clase social de los hacendados, algunos de los cuales -piénsese por ejemplo en el Timoteo Mondaraz de "El Alfiler" o en el Jenaro Montalván de "¡Murió en su ley!", dos"señores tremendos"- son modelo de una configuración psicológica bastante acertada y profunda dentro de las limitaciones propias del cuento, cuando Ventura García Calderón quiere configurar a un indio, el producto es,

inevitablemente esquemático; no consigue crear un hombre, sino una caricatura de hombre, un "indio de postal fotográfica" que exhibe solamente aquellos aspectos (muchas veces mas ficticios que reales) de su existencia que puedean interesar a un lector europeo.

No debe extrañar, pues, que el indio de VGC sea un personaje tan exótico, extraño, y fascinante, como un mono raro en un zoológico, o el habitante extraterrestre que todos quisieramos contemplar. El indio de don Ventura resultaba una especie de increíble marciano para sus lectores franceses. No es raro, por lo tanto, que aparezca continuamente escupiendo, rascándose los piojos, emborrachándose, eternamente chacchando coca, fornicando con llamas o contándoles sus penas, gimientes, siempre sumisos y encorvados por un respeto servil. En nada se parece a un "blanco": no tiene sentido de la familia, ni del honor sexual (en estos dos aspectos son presentados en realidad más como "animalitos" que como seres humanos); sólo piensan en emborracharse y embrutecerse con la coca. Son capaces de querer matar a un "señorito" que se atreve a curar a un enfermo, con lo cual les arruina la inminente fiesta del velorio y su consabida comilona y borrachera de varios días ("La imprudencia de ser médico"). Todos los lugares comunes están presentes: el indio es por naturaleza mentiroso, ladino, nunca mira de frente, siempre piensa en cómo eludir el trabajo. Esta visión es por momentos inferior a la capacidad de percepción de la realidad que podría tener un niño. Nótese que ni en una sola oportunidad aparece el indio trabajando, o en una actitud favorable hacia el trabajo. No. El indio <u>es flojo</u>, nos dice don Ventura. Y en su visión no hay dos indios. <u>Todos los indios son iguales</u>. Ya en eso se ve su indudable <u>racismo</u> (consciente o incosnciente). Don Ventura, por ejemplo, nunca se pregunta, qué tipo de trabajo realiza el indio, para quién trabaja, cómo lo remuneran, etc. No se detiene a pensar que, en sus cuentos, el trabajo del indio solo beneficiaría al patrón. Esa problemática no existe para él. El indio es flojo y punto. Nunca aparece en su obra, por ejemplo, el indio comunero, que tan complejas y hermosas realizaciones ha alcanzado en las obras -tan distintas entre sí- de un Ciro Alegría o de un José María Arguedas; incluso en don Enrique López Albújar ya aparece el indio en el contexto de una comunidad. ¿Cómo no hacer, siquiera, una primera y elemental distinción entre el orgulloso y relativamente libre indio comunero, y el triste y explotado indio colono, siervo de las

haciendas, o el pongo, servidor doméstico continuamente afrentado? ¿Cómo no destacar a ese otro indio, el que en el marco de una comunidad indígena puede realizarse con dignidad, muchas veces con alegría, con un bienestar económico mínimo, y dentro de un ambiente de hermosa solidaridad humana? No hay más que reparar en el comunero de Rumi, de Alegría, el de K'ayav o de Lahuaymarca, de Arguedas, cuya existencia es tan distinta de los indios vecinos que trabajan para los hacendados, para notar la ostensible insuficiencia de ese indio único de García Calderón. Incluso, obsérvese al comunero de Chupán en los relatos andinos de López Albújar. Pero es en la obra de los dos más grandes maestros del indigenismo hispanoamericano, Alegría y Arguedas, donde puede observarse con mayor claridad la profunda diferencia espiritual entre el indio de la Hacienda y el indio de la Comunidad. Compárese la vida plena, hermosa, productiva (en verdad, casi paradisíaca, si eliminamos apetencias burguesas propias de las "sociedades de consumo") del comunero de Rumi, con la vida triste, de humillación constante de su vecino, el indio colono de la hacienda de Umay. En cuanto a Arguedas, un texto suyo no-fictivo puede ilustrarnos al respecto:

> En Los Ríos Profundos hubo una tesis brotada de mi convivencia con los indios más miserables que hay en nuestro país; los siervos de hacienda, los colonos. En una parte de la novela hay un diálogo que expresa una frase que yo escuché de bocas de indios de comunidades libres que despreciaban quizás tanto como los señores, a los indios de hacienda. Cuando en una chichería de Abancay yo le pregunté a un indio más sucio que los demás, de aspecto más miserable que los demás, si era un indio de hacienda, él se puso furioso y me dijo, con tremendo desprecio: "¡yo no soy indio de hacienda! ¡Los indios de hacienda pueden dar hasta su lengua al perro, si el señor se lo ordena! ¿Cómo me confunde usted con esa gente?" (15)

La caracterización del indio de VGC resulta, pues, exterior, notoriamente insuficiente, elemental, esquemática; se preocupa tan sólo por aquellos elementos exteriores que puedan causar asombro o espanto, por su exotismo, a un presunto lector europeo; de toda la inmensa gama de acciones humanas y modos de vida de los indígenas, VGC selecciona solamente los actos tremendistas, repugnantes o exóticos. Pero dejemos que hable el propio Ventura García Calderón: "momias de actitud sumisa y dolorida", "La raza vencida", "el indio sumiso", "ellos se detenían lo más lejos posible, como incrustándose en la pe-

ña, saludaban con el fieltro en la mano, siervos de una raza inerme", "es imprudente algunas veces afrentar con un lindo látigo la resignación de los vencidos", "tenían los rostros cetrinos, patinados como los troncos viejos", "la temblorosa pasividad de esos siervos", "su alucinado temor y su respeto servil por el hombre blanco", "me miró con tan desampanada súplica de esclava que sentí un vuelco de orgullo en el corazón", "espanto de esclavos", "Los indios inclinaron la frente morena y sumisa." "Todas las flautas del valle parecían cantar la endecha de la raza que nunca supo sublevarse", "indios bárbaros", "resignada, como su raza, a la tragedia", "modulando su quejido sempiterno: "Nanan, taita" ", "Los entierros, que son para la raza esclavizada la más sonora liberación de gozo", "ese sueño despierto que es la vida del indio", "obstinada, como toda su raza", (sobre los indiecitos): "los llevaban a la espalda, zarandeándose, calvos y rosados como crías de cóndor", "como toda su raza, no sabía besar ni tratar de agradar", "¿Tenía 30 años o 50? No hay manera de saberlo nunca con estos indios siempre núbiles que tienen arrugas cuando nacen y no parecen envejecer", "sus iguales de la raza vencida". En fin, ¿para qué seguir?

La insistencia en expresiones del tipo "obstinada, como toda su raza", o "siervos de una raza inerme" nos ilustra del esquematismo e inmadurez de la concepción del indígena en VGC. Sus indios no existen como individuos. Lo que existe es la "raza india" o "el indio", único, indivisible e invariable. "Ves a uno y has visto a todos". Es de notar que iguales características tienen las esporádicas apariciones de los chinos en los relatos de García Calderón: "un chino enfermo de opio nos miraba con ojos intimidados", "Don Rosendo mostró la imágen al chino acurrucado y murmuró en el lenguaje pueril que usamos para hablar con todo asiático en el Perú", "Nos dirijimos a los chinos en el lenguaje aniñado que con ellos usamos en el Perú".

No debería, por lo tanto, sorprendernos, de que estos seres, cuando hablan, lo hagan mediante un barboteo más extraño que el de las brujas de Macbeth; así, el quechua es una "suspirante lengua de brujerías" y "las sílabas de su lenguaje gutural resonaban como un canto anhelante". Tampoco puede causarnos extrañeza que la sierra, para VGC, sea un paisaje extraño, distante: "Estaba solo en el fin del mundo, en la más tremenda soledad humana", "mañanas de otoño en tierra bárbara". Para quien contempla el mundo andino con ojos tan distancia-

dos, física y espiritualmente, éste, en verdad, resulta "el fin del mundo".

Es imposible no estar de acuerdo con el juicio típico acerca de VGC que se hizo en esa especie de "proceso al indigenismo" que fuera el Tercer Debate del Encuentro de Narradores Peruanos realizado en 1965, en Arequipa. En las palabras del crítico José Miguel Oviedo:

> García Calderón,que trae o introduce al tema indígena la novedad de un estilo preciosista, cuidado, pulcro, cae en otro defecto al enfocar estos temas: el defecto de su lejanía, su distancia; entre el que narra y lo narrado hay un largo trecho y casi, casi un abismo en los cuentos menos logrados. Ventura García Calderón observa al indígena como un turista en su tierra, lo ve desde lejos como un objeto curioso, buscando en él lo exótico, lo extraño, lo misterioso, lo fascinante. Nunca puede olvidarse que él es un señorito limeño (y lo dice) montado en lujosa montura, en brioso caballo, que mira al indio desde arriba. Ventura García Calderón ofrece una visión del indio que es la visión del hacendado, la del hacendado culto, la del hacendado afincado en Lima (16).

Puede compararse con provecho, para patentizar la distinta concepción que tiene VGC del señor feudal en relación con el indígena, el ya aludido cuento "El Alfiler" con el titulado "Amor indígena". Si en "El Alfiler" don Timoteo Hondaraz hace de la "honra" un valor supremo al punto de configurar un sentido de justicia "tremendo" y "desmedido" para castigar -aunque se trate de su propia hija- a la mujer que engaña a su marido, en "Amor indígena" vemos estructurada, a contrapelo, la tesis de que ni "cuestiones de honra" ni sentido de la familia existen para los indios. Estecuento, en efecto, significa algo más que una descarada exaltación de una violación. El narrrador-protagonista, caracterizado como un "héroe", presentado por el autor con evidentes rasgos simpatéticos, es ensalzado mientras, por cumplir con una "apuesta" concertada con otros "amos blancos", viola a una indiecita que encuentra en un tambo. Pero todavía falta lo más sorprendente: la indiecita, luego de haber trabado contacto con el "semidiós" blanco, no puede reaccionar de otra manera que abandonar a su familia, a todo el mundo indígena donde ha vivido siempre, y seguir, como un perrito fiel y humilde, las huellas del caballo de su violador:

> Dábamos la vuelta al cementerio, cuando sen-

> tí pasos apresurados por el sendero de cabras. Era mi chiquilla que llegaba corriendo. Se detuvo divinamente acongojada, sin pronunciar palabra, sin un reproche. Por lo demás, si ella hubiera hablado, yo no hubiera podido comprenderla. Pero me miró con tan desamparada súplica de esclava, que sentí un vuelco de orgullo en el corazón. ¿Quién iba a quererme así, pisando las huellas de mi caballo, en busca del Amado por los caminos, como en el excelso cantar de Salomón? ¿Cuál otra me persiguiría también, desmelenada, olvidando a los suyos y entregándose para toda la vida? Resucitaban en mi sangre los abuelos magníficos y obedecí a su atavismo. Acerqué entonces mi caballo, levanté en vilo a mi serrana y hundiendo las espuelas nazarenas eché a galopar con un orgullo de otra edad. ¡El orgullo de aquellos semidioses de la conquista peruana que robaban mujeres despavoridas en la grupa de su corcel de guerra!

¡Verdaderamente, don Ventura! Esta es una tesis francamente esclavista. No solamente exalta la violación, aboga por el "derecho de pernada" feudal, sino que asume que la única reacción posible de la "esclava" violada es "enamorarse" de su violador, "semidiós" de piel blanca (17). Para completar el aderezo de este "plato fuerte" para los paladares europeos, don Ventura se vale de la Biblia para exaltar su violación. La referencia al "Cantar de los cantares" resulta francamente ridícula, literariamente postiza y humanamente infamante. Es la visión del amo que sale de su galpón con la satisfecha sonrisa de quien se siente amado por la "pieza de ebano" que escogió -para increíble suerte de la Sulamita negra- para esa noche. Obsérvese además cómo la indiecita del cuento sigue al narrador "olvidando a los suyos". ¿Quiénes son? ¿Sus padres, hermanos, tal vez su mismo esposo? Veamos:

> (la indiecita) estaba cerca de nosotros, en la puerta, hablando en voz baja, por respeto, con un grupo de indios; su familia tal vez, que vino acompañándola desde lejana aldea a la fiesta... Recuerdo aún la temblorosa pasividad de aquellos siervos cuando don Rosendo los dispersó a latigazaos y nos empujó, a la indiecita y a mí, dentro del tambo.

Para el narrador-protagonista- que por su reiterada aparición en los cuentos de VGC puede en justicia ser considerado su vocero-, los indios son "un grupo"; no interesa qué vínculos puedan tener con la india de la historia, "su familia tal vez", puesto que esta relación no importa: el indio, a di-

ferencia del blanco, no tiene el "sentido de la familia" como no tiene tampoco "sentido del honor". El pomposo mundo de valores (o seudo-valores) morales de "El Alfiler" no vale para ellos: los indios no tienen valores morales. Por lo menos en el "mundo" indígena de don Ventura García Calderón no aparece ni uno solo.

Otro aspecto del mundo narrativo de Ventura García Calderón que nunca ha sido no ya estudiado sino ni siquiera mencionado, es la relativa monotonía y repeticiones de los esquemas argumentales de sus cuentos. Casi todos sus "tipos" de cuentos "peruanos" (temática peruana) estaban ya incluídos en La venganza del cóndor (1924).

En los libros posteriores (18) recurre una y otra vez al mismo tipo de cuentos. Así, el tópico de "la venganza del indio" está presente en "La momia" y "La venganza del cóndor" y, en menor grado, en "Coca" y "El Tambor"; el esquema de "El Alfiler" se repite en "El rastro de la difunta", mientras que el "arreglo de cuentas" entre grandes hacendados es el tema de "¡Murió en su ley!", "En los cañaverales", y "Corrida de gallos"; el cuento que relata la aventura de un viajero costeño en un tambo es el motivo central de "El hombre de los 48 hijos", "Un soñador", "Una noche agitada", "Juventud"; la anécdota bíblica fabulada en tierras peruleras conforma "Fue en el Perú", "Viernes Santo Criollo", "El pecado de la raza", "Cólera de Cristo"; también hay "historias de huacas sagradas" o de "excavaciones macabras", "historias de llamas"; la mayoría de los relatos selvícolas se relacionan o con alguna venganza de los indios selváticos o con algún comportamiento increíble de un animal de la selva; para no mencionar los cuentos donde un tratamiento posterior resulta una mala copia de un relato temprano, como se puede afirmar de la Filomena del relato del mismo nombre, con relación a su modelo psicológico, la protagonista de "Chamico", o de algunos relatos de la Lima Colonial, que lo sitúan como un seguidor menor de Ricardo Palma.

De otro lado, la técnica del "relato dentro del relato", que un La venganza había sido empleada en "Historias de caníbales" y "La selva de los venenos", se repite fatigosamente en los libros posteriores: "La selva que llora", "Una mona", "Cólera de Cristo", "El feto de vicuña", "Isabel", "La cabeza reducida" y "El tambor". Dado que muchos de estos narradores que "cuentan" su historia a auditores silenciosos son franceses o están "narrando" en Francia, y como todos estos re-

latos -salvo los dos iniciales- fueron escritos originalmente en francés, resulta una presencia molesta, inoportuna y demasiado frecuente el empleo del "querido" correspondiente a la fórmula usual en francés del "mon chere" o del inglés "dear". Los narradores garciacalderonianos que rememoran las soledades andinas o "el infierno verde" de nuestra selva, repiten a cada rato: "Si, querido", "Tú pensarás, querido", o si no siembran el texto de "madame" y "querida burlona" (no menos de 13 veces en "Isabel"); cuando no sea el británico Patrick O' Dea el que intercale los "confiéseme, dear" o "adivine, dear". No olvidemos, desde luego, que estas apostillas del lenguaje coloquial están justificadas por el idioma original del texto (francés), y el contexto geográfico (por le general París) donde dichos "narradores" cuentan sus respectivas "historias", pero no deja de producir, en su conjunto (debieramos decir "contribuye a producir"), una sensación de inautenticidad, de distanciamiento con relación al mundo novelado. Todo ello contribuye a la tónica que tienen los cuentos de "relatos <u>para</u> turistas, contados <u>por</u> turistas".

Se ha hablado mucho de la influencia de Ventura García Calderón en nuestra literatura. Mucha gente se ha preguntado a qué se debe la relativamente débil influencia de este autor en escritores posteriores. Sebastián Salazar Bondy manifestó en una oportunidad:

> ¿Por qué no nos preguntamos, por ejemplo, por qué el cuento con tema indígena de Ventura García Calderón no abre una brecha, no influye en absoluto en la conciencia nacional, acerca de la situación social del indio peruano, acerca de sus valores espirituales y culturales, acerca de su importancia social, económica, etc.? Y, en cambio, ¿por qué sí lo hace <u>El mundo es ancho y ajeno</u> de Alegría o <u>Agua</u> de Arguedas? ¿Por qué el indio de Ventura García Calderón es un indio falsificado? ¿En qué consiste esa falsificación?.... Es que (en los cuentos de VGC) ahí la temática indígena peruana y el estilo modernista o post-modernista no se compadecían, resultaba una forma de expresión falsificada para un contenido inauténtico, no profundamente sentido (19).

Consideramos que estas afirmaciones son, en lo general, acertadas. Creo, sin embargo, que, a pesar de que el "cuento indígena" <u>a lo VGC</u> no ha dejado huella en los narradores posteriores, sí se puede encontrar en algunos de ellos la impronta de sus enseñanzas técnicas. Hace falta, desde luego,

detallados estudios estilísticos al respecto pero creo que sería posible rastrear, por ejemplo, una notoria influencia de VGC en la técnica del cuento que emplea un Francisco Vegas Seminario (20) y un José Diez-Canseco. Además, si bien la temática, el tratamiento del indígena -con sus características: exotismo, inmadurez, esquematismo, etc- parece haber sido rechazado rotundamente por los "indigenistas" posteriores a García Calderón, sus relatos costeños, o sus cuentos donde aparece la "ira tremenda" de implacables señores feudales, han tenido mejor suerte. Quisiera tan sólo mencionar la posible influencia de cuentos como "Corrida de Gallos" o "¡Murió en su ley!" en relatos de Diez-Canseco tales como "Jijuna" o "Don Salustiano Herino, notario", donde el sentido de la hombría aparece como el elemento estructurador. Incluso cuentos como "El Alfiler" pueden haber ayudado a configurar el machismo caracterizador del "mundo" narrativo de Diez-Canseco, en cuanto signifique un estudio de las reacciones de un "hombre macho" y su comportamiento cuando su "honor" ha sido mancillado por una mujer.

Ventura García Calderón es un autor que ha corrido una trayectoria desigual, sus cuentos de temática "indígena" e incluso "selvática" no han tenido una vigorosa influencia en nuestras letras; no han "abierto brecha", no han determinado seguidores. Pero tanto en el acertado empleo de las técnicas propias del relato corto, como en la fluidez, elegancia y sobriedad de su estilo, y en la configuración de algunas recias personalidades pertenecientes al mundo de los "hacendados", su narrativa ha encontrado un lugar en el proceso de nuestra tradición regionalista.

Cuando llegue el momento en que sea posible realizar un "balance" exhaustivo del legado de Ventura García Calderón -momento que todavía está distante por una casi total ausencia de estudios concretos en qué apoyarse- creo que se llegará a la conclusión de que la deficiencia de enfoque más saltante de la crítica tradicional, en relación con este autor, ha sido la omisión de contemplar, describir y valorar su obra literaria en su totalidad, en su verdadera unidad total. Si bien casi no hay investigaciones concretas sobre la vasta obra narrativa de VGC, la tradición crítica de quienes han hecho referencias o valoraciones general sobre él, ha recorrido el camino de destacar y elogiar aspectos básicamente formales, desconectándolos de su reflejo indivisible: el contenido que dichos aspectos formales plasman en la unidad superior de la obra literaria.

Con frecuencia el esquema crítico ha sido elogiar la técnica, el estilo, el lenguaje, etc.; es decir, aspecto más bien formales, por un lado; y mencionar, de pasada, algunas de las limitaciones, deficiencias o deformaciones del indio, el mundo indígena, y la naturaleza de las "historias" que narra VGC; es decir, aspectos del contenido, por otro lado, sin intentar fusionar estos dos aspectos en una visión crítica unitaria. Hasta que no se tengan estudios parciales en profundidad o un número suficiente de interpretaciones textuales integradoras no será posible, quizás, llegar a conclusiones más autorizadas; para mí resulta evidente, sin embargo, que la tan mencionada inautenticidad del "mundo representado" de VGC está vinculada con algo que yace más allá del texto, o que emerge como una comprobación de la totalidad del mundo novelado: la "ideología" del autor yacente en su "concepción del mundo". El mundo que VGC recrea está deformado por el lente a través del cual lo percibe, lo que con expresividad intencionalmente cruda hemos denominado "la óptica de los amos blancos", que se manifiesta, creemos, una veces en forma consciente y otras veces no, pero que con frecuencia se puede percibir con suficiente claridad. Todos hemos escuchado o leído las críticas que se le hacen a VGC (que, no obstante, son siempre menores que los elogios): el mundo andino, la realidad psicológica del indio no es así. Sí, pero, ¿en qué medida esto invalida la obra de VGC? ¿Cómo y por qué difiere su indio (recreado, verbal, ficticio, etc.), del indio del mundo real, del mundo objeti o? ¿En qué medida y por qué las deformaciones de dicha realidad recreada pueden resultar en la negación de una gran calidad literaria de dicha obra? ¿Cómo se relacionan y en qué forma pueden dichas deformaciones invalidar la pericia técnica y los aciertos básicamente formales donde se nos dice que VGC sí ha conseguido aciertos estéticos?

Con las presentes páginas quisiera haber planteado y analizado, bien que superficial y someramente, algunas de estas interrogantes, que necesitarían todo un cuerpo de estudios específicos en profundidad, para poder ser absueltas en un "primer balance" de Ventura García Calderón.

Gran parte de la problemática crítica relativa a VGC refleja una problemática general en el campo de la Teoría Literaria y la Interpretación de Textos. Por un lado, la tradición de la "ciencia de la literatura" es muchísimo mayor en investigaciones de los estratos formales de la obra literaria, que en estudios relativos al contenido. De otro lado, la cri-

sis de la estilística tradicional, con su exagerado apego al texto y su tendencia a contemplarlo como objeto único de estudio, nos revela ya la naciente urgencia de investigaciones en el terreno de la "ideología del autor", "concepción del mundo", "coherencia del mundo representado", etc. A mí no me cabe duda, por ejemplo, que un análisis estrictamente textual es inadecuado para la interpretación total de un cuento como "Amor indígena"; y que era necesario, al analizarlo, o salirse del marco textual y complementar el examen con alusiones a la"óptica" del autor, o incluso a su ética.

> El problema de la novela es, pues, hacer lo que en la conciencia del novelista es abstracto y ético, el elemento esencial de una obra en la que esta realidad no podría existir más que a modo de una ausencia no tematizada, o, lo que es igual, de una presencia degradada. Como dice Lukács, la novela es el único género literario en que la ética del novelista se transforma en un problema estético de la obra. (21)

ha escrito Lucien Goldmann, uno de los críticos últimos que con mayor vigor y acierto ha abogado por la elaboración de una "sociología de la novela", inexistente hoy todavía, o embrionaria en el mejor de los casos.

Estamos, pues, en un terreno poco sólido. "¿Es posible valorar cabalmente la literatura con arreglo a criterios puramente formalistas?", se preguntan Wellek y Warren (22), dos de los teóricos actuales de la literatura de mayor prestigio;

> ¿Podemos valorar una obra literaria atendiendo únicamente a criterios estéticos o, como propone T.S. Eliot, habremos de juzgar por criterios estéticos la calidad literaria de la literatura y su grandeza por criterios extraestéticos?... Eliot dice que la concepción del mundo que presenta un poema (obra literaria) ha de ser tal, que el crítico pueda "aceptarla como coherente, madura y basada en los hechos de la experiencia". En su formulación, la sentencia de Eliot sobre cohesión, madurez y fidelidad a la experiencia va más allá de todo formalismo: la cohesión es , sin duda, criterio estético lo mismo que lógico; pero la "madurez" es criterio psicológico, y la "fidelidad a la experiencia" implica referencias a mundos externos a la obra de arte, constituye una invitación a comparar el arte a la realidad (23).

e inmediatamente confiesan el tipo de dificultades y peligros que ven en esta clase de aproximación a la "valoración" de la literatura; con relación al concepto de "fidelidad a la experiencia" comentan:

> la correspondencia entre una novela y la experiencia nunca puede medirse por un simple apareamiento de datos; lo que legítimamente podemos comparar es el mundo todo de (un autor X) con nuestra experiencia total, es decir, con nuestro "mundo" pensado y sentido. Y nuestro enjuiciamiento de esta correspondencia se traduce en referencia estética a la viveza, la intensidad, la estructuración de contrastes, la amplitud u hondura, la estática o la cinética. (24)

Por más que se trate de una zona poco clara, debemos penetrar en ella. Frente a Ventura García Calderón nos encontramos en la necesidad de ensayar enfoques interpretativos más complejos y heterogéneos. Es necesario analizar el texto y aquello que yace más allá del texto, por más que "aquello" -"ideología" (en el sentido más amplio, no en el "partidario") del autor, "concepción del mundo", "coherencia del mundo novelado"- constituya un terreno cuyos frutos se obtienen con mayor dificultad y con menos claridad. Mientras tanto, leamos nuevamente a Ventura García Calderón y realicemos un "proceso" personal a una de las figuras de nuestra literatura que más necesita de una revisión, de un nuevo enfoque. Como sucede en alguno de sus relatos ("La momia") saquemos esa especie de "huaca sagrada" de la historia literaria en que se encuentra la momia intocable de don Ventura García Calderón, y examinémosla a la implacable luz del sol; veamos qué hay en ella de auténtico y de valioso, y qué de falso y desechable: eliminemos los falsos prestigios. No creamos en la leyenda de que por examinar una momia sagrada nos será cortada la mano derecha.

* * *

NOTAS

(1) París, Casa Editorial Garnier Hermanos, s.f. (1946?),p. 7

(2) Op. cit.,p. 4

(3) "José María Arguedas descubre al indio auténtico". En: "Visión del Perú" No. 1. Lima, agosto de 1964,p. 3. También en "Casa de las Américas" Año IV, Nº 26. La Habana, octubre -noviembre 1964.

(3)A. C.F. Cap. I, pag. 40, y nota 81; en cambio, muchos escritores "procesan" a Ventura García Calderón C.F. pp. 39-40 y notas 73 a 80.

(4) Op. cit., p. 3

(4)A C.F. Cap. I, pp. 48-9.

(4)B C.F. Los testimonios coincidentes de Enrique Anderson Imbert, Juan Loveluck y Max Henríquez Ureña, y la discusión, a nivel de Hispanoamérica, de estos puntos, en el Cap. I.

(5) "Incisiones en el arte del 'cuento modernista'". En: Patio de Letras, Ediciones Caballo de Troya, 1965.

(6) Op. cit.,p. 175.

(7) Op. cit.,pp. 172-3

(8) Op. cit.,p. 168

(9) Op. cit., p. 170

(10) Op. cit., p. 172

(11) Op. cit., p. 177

(12) La frase textual, de González Prada, es "la trinidad embrutecedora del indio"; G.P. además, hace del"juez", independientemente , uno de los tres "azotes", en vez del"hacendado". He preferido este otro "reordenamiento" de la "trinidad" por ser el que más se ajusta al "mundo novelado" del indigenismo.

(13) Primer Encuentro de Narradores Peruanos. (Arequipa, 1965). Lima, Casa de la Cultura.

(14) En el "Prólogo" a las Memorias. de E.L.A. (Lima, Talleres Gráficos F.L. Villanueva, 1963).

(15) Primer Encuentro..., p. 238. El episodio ha sido incorporado a Los ríos profundos como algo que le sucede a Ernesto, personaje autobiográfico de Arguedas.

(16) Primer Encuentros.., p. 233

(17) El contraste de este cuento es total con, por ejemplo, "Warma Kuyay", de Arguedas, donde Ernesto, el niño que ama y quiere pertenecer al mundo de los indígenas, no puede ganar el amor de Justina, una india, que lo rechaza continuamente por ser Ernesto un "blanco" (un misti).

(18) Singularmente en Danger de mort. Paris, Editions Excelsior, 1926; Couleur de sang. Paris, Editions Excelsior, 1931; y Le sang plus vite. Paris, N.R.F. (Librairie Gallimard), 1936

(hay una "novena reimpresión" de este libro, en 1946).

(19) Primer Encuentro..., p. 229

(20) Pueden compararse, por ejemplo, los relatos que ambos titu-- lan "El despenador".

(21) Lucien Goldmann: Para una sociología de la novela. Madrid, Editorial Ciencia Nueva, 1967, p. 22

(22) René Wellek y Austin Warren: Teoría Literaria. Madrid, Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), tercera edi-- ción, 1962.

(23) Op. cit.,p. 290 y 296

(24) Op. cit., pp. 296-7.



CAPITULO IV

"NUEVA LECTURA" A CUENTOS ANDINOS



Han pasado cincuenta años desde la aparición de Cuentos Andinos libro que ha tenido una importancia muy grande en el desarrollo del proceso narrativo peruano en el presente siglo, y piedra angular para toda comprensión del "indigenismo".

Como sucede con casi todos nuestros "clásicos", López Albújar ha sido poco y mal estudiado. Raúl Estuardo Cornejo le ha dedicado dos tesis universitarias; la segunda de ellas -la más útil- permanece inédita (1). En las historias literarias y panoramas generales se observa una repetición monótona de los mismos juicios y prejuicios que se habían producido hace medio siglo. En suma, seguimos en el campo de los clisés, de los "jingles" que se reiteran sin ningún intento de valoración. Enrique López Albújar ha corrido la misma suerte que casi todos los escritores peruanos, con muy pocas excepciones: se le conoce aún muy poco; se repiten, cansadamente y sin ninguna variación, los mismos juicios de siempre. Se impone, en suma, una "nueva lectura" de sus obras capitales.

Una de las más grandes injusticias que se cometen contra el creador de los Cuentos Andinos es -sobre todo últimamente- equiparar el mundo indígena que él recrea, con la peculiar visión de ese mundo por parte de Ventura García Calderón. Nada más desacertado, a mi juicio. Al mismo tiempo, pienso que se ha reproducido demasiado frecuente, mecánica y superficialmente, el famoso clisé del "indio degradado" y criminal que se dice muestra López Albújar. Mario Vargas Llosa, en un estudio dedicado a Arguedas, luego de fulminar (con justicia) a Ventura García Calderón, afirma, a renglón seguido :

> Casi al mismo tiempo, aparecieron los "Cuentos Andinos" de Enrique López Albújar: un impresionante catálogo de depravaciones sexuales y furores homicidas del indio, al que López Albújar, funcionario del Poder Judicial en distintos lugares del Perú, sólo parece haber visto en el banquillo de los acusados (2).

Muy recientemente, en la presentación del Número-Homenaje de la "Revista Peruana de Cultura" dedicado a José María Arguedas, un crítico de vasta influencia, José Miguel Oviedo, califica al indio creado por López Albújar de "monstruo patético, robot de sus instintos atávicos" (3). ¿Es esto verdaderamente así? Creo que la observación crítica más profunda al respecto la ha dado Ciro Alegría. Presentando el volumen de las Memorias de don Enrique, afirmaba:

> (Cuentos Andinos) participaba del fenómeno de toma de conciencia nacional que en el Perú se venía operando. Caso revelador. Exactamente, Don Enrique no era lo que se llama un indigenista. Sin embargo, Cuentos Andinos pasó a ser un hito del movimiento indigenista que tomó vuelo pocos años después que el libro apareciera. No fué circunstancial tampoco el hecho de que López Albújar escribiera en "Amauta", revista que no frecuentaron Ventura García Calderón y otros exponentes de suntuoso indianismo. La literatura de López Albújar estaba cargada de una tónica social que hacía a aquella aproximación lógica.
>
> Los muchachos de mi generación inbuídos de las nuevas ideas políticas que eran signo de los tiempos y que comenzábamos a escribir influenciados por las mismas, vimos en López Albújar a un escritor que, no haciendo literatura proletaria según las normas de los más ortodoxos, sí era una vigorosa expresión del pueblo.
>
> Personalmente, yo supe valorizar la orientación de López Albújar y su considerable aporte a la exploración integral de la vida peruana. Era indiscutible su importancia en tal plano y con posteriores libros (De mi casona ,

> Matalaché, Nuevos Cuentos Andinos) lograría ampliarla y fortificarla. Ahora ya no se advierte claramente la hazaña.... pero por los años en que aparecieron los Cuentos Andinos, poniendo en circulación literaria a indios de carne y hueso, con todo su drama vital, la contribución fué tan notable como la que, a su modo, hiciera Sabogal. Más allá de las consideraciones de estilo que preocupan a los críticos, la literatura de López Albújar debe ser juzgada por la condición popular de su mensaje. Avaluada en conjunto, es un producto histórico, y no se le podrá dejar de lado nunca al enjuiciar el desarrollo de la cultura peruana (4).

He subrayado la expresión "indio de carne y hueso" porque creo que refleja una de las virtudes fundamentales de Cuentos Andinos. La "toma de conciencia" de que habla Alegría es, sencillamente,la búsqueda de una literatura "auténticamente nacional" que se realizaba por aquel entonces. Repárese como tanto Cuentos Andinos (1920) como El Caballero Carmelo (1918) participan, casi paralelamente (5) de esa misma ansia de "afirmación nacional", de ese deseo de hacer una literatura peruana (motivaciones, personajes, paisajes, realidades y "asuntos" peruanos) sin sacrificar valores estéticos. Podemos sonreír escépticamente en 1971 acerca del ideal de una "literatura auténticamente nacional", pero, ciertamente, era distinta la situación antes de 1920. No es éste el lugar para discutir ampliamente este tópico, pero es evidente que la vigencia del modernismo había obstaculizado, impedido el crecimiento o postergado el nacimiento de esa literatura " auténticamente nacional". Por ello es que los conceptos de Alegría en relación al sentido de Cuentos Andinos me parecen especialmente acertados. Este libro capital inicia un proceso, inaugura un movimiento o tendencia. Antes de López Albújar ya se había incorporado al indio a nuestra literatura. Pero, o era un indio"histórico", del lejano tiempo del incanato, como en los cuentos "vernaculares" de Valdelomar, -una de las tantas modalidades del caleidoscopio modernista, incluso con la frecuente connotación de "fuga", en este caso fuga en el tiempo a diferencia de la más frecuente fuga en el espacio: japonerías, chinerías, afrancesamiento, etc.-, o era un indio "noble", valioso, pero no-convincente: idealizado, irreal. Una novela de importancia tan grande cuanto unánimemente reconocida en un contexto continental como Aves sin nido, caería en esta segunda situación. No hay texto de literatura hispanoamericana o estudio de la novela que no reconozca la significación de la novela de Clorinda Matto de Turner. Sin embargo, a pesar de sus muchos méritos e importancia histórica para el género, la curiosa mezcla de realismo lindante con el naturalismo en algunas escenas, con idealización romántica que contiene Aves sin nido, no consigue producir personajes convincentes, "indios de carne y hueso". Piénsese que la actitud de doña Clorinda con relación al indio es mucho más"positiva" y favorable -por lo menos en una primera lectura- que la de López Albújar. Pero como bien dice Alegría, a pesar de que don Enrique no era "indigenista" (léase: partidario fervoroso del indio, como ciudadano y como propósito previo del novelista) su libro sí lo fué: es el primer texto narrativo en donde aparece "de carne y hueso" el indio. Dejando de lado por el momento el "problema" acerca de si su visión del indígena fué "positiva" o "negativa", lo

evidente para mí es que con él se inicia, en el Perú, el indigenismo narrativo, y que sus Cuentos Andinos constituyen la primera muestra con calidad literaria y suficiente verosimilitud de una modalidad narrativa que cada vez nos entregará un personaje -el indio peruano- más logrado y visto con mayor profundidad. En otras palabras, López Albújar inaugura un proceso que en contínuo crecimiento y superación, va a terminar en las novelas de Alegría y Arguedas. Con López Albújar se inicia el indigenismo narrativo en el Perú. (6).

La misma actitud de José María Arguedas es ilustrativa a este respecto. Durante mucho tiempo se negó a emitir juicios públicos sobre López Albújar. En los últimos años de su vida lo hizo: cuando leyó por primera vez Cuentos Andinos -ya llegado a Lima e incorporado en la vida universitaria- sintió una rebelión. "El indio no es así", pensaba. Y ha agregado que una de las principales motivaciones que tuvo para escribir Agua fué precisamente dar su propia versión del indio, que se pudiera oponer a la visión del mundo indígena que proporcionaba López Albújar (7). Nuevamente, aunque de manera muy distinta en relación a la influencia que reconoce Alegría, Cuentos Andinos resulta la primera piedra, el impulso y motor de nuestro indigenismo.

La referencia que Alegría hace de "Amauta" es, igualmente de gran interés. Mariátegui hablaba del "espíritu de casta de los encomenderos coloniales" que embargaba a Riva Agüero y a su grupo, del cual Ventura García Calderón era miembro conspícuo. En mi opinión, como he intentado comprobar en el capítulo respectivo (V), este "espíritu de casta" ha tenido la literatura "indigenista" de García Calderón. De otro lado, ya Mariátegui, con su temprana lucidez había anotado en 1928:

> La literatura indigenista no puede darnos una visión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es toda vía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla (8A).

Esta penetrante observación de Mariátegui sugiere, cuarentaitantos años después, la formulación de una verdadera hipótesis de trabajo central para la interpretación del indigenismo en el Perú, cuya última fase, la de una literatura"indígena", estaría representada por José María Arguedas (8B). Pero en esta instancia nos parece especialmente pertinente comentar la afirmación de que el "indigenismo", o el indigenismo en 1928, "no puede darnos la propia ánima del indio". Esto parece un buen punto de referencia al enfrentarnos con el indigenismo de López Albújar. En este escritor todavía no encontramos el ser profundo del habitante andino, pero, ¿ha contribuído a que otros luego lo descubran ? Yo creo que sí. En cambio, y siempre refiriéndome a lo anotado por Mariátegui, López Albújar se niega, contrariando las tendencias de su época -cosa, por lo demás, característica en él-, a "idealizar" o "estilizar" a su indio. Su vocación es estrictamente "realista". Es en esta perspectiva que quisiera situar, preliminarmente, a los Cuentos Andinos: vocación de realismo, que logra plasmar "un indio de carne y hueso", junto con una inevitablemente incipiente penetración en el "ánima propia" o "el ser profundo" del indígena.

En López Albújar no hay nada del "espíritu de casta de los encomenderos". Su independencia frente al grupo ideológico encabezado por Riva Agüero es total.

> Literariamente -afirma de él Mario Castro Arenas-, generacionalmente, se había convertido en un declassé. Nada lo unía a sus coetáneos del grupo arielista o futurista -los García Calderón, Víctor Andrés Belaúnde, José de la Riva Agüero, Luis y Oscar Miró Quesada, etc. Por el contrario, lo distanciaban posición ideológica, origen social, la actitud ante el país y el mundo. El era liberal de la facción de Durand; ellos conservadores civilistas. El era provinciano mesocrático; ellos provenían de viejas familias aristocráticas. El creía en un gobierno liberal emanado de las entrañas del país profundo; ellos teorizaban sobre las élites gobernantes (9).

Para entender, de otro lado, la negativa de López Albújar, de "idealizar" al indio, habría que conocer la personalidad rebelde, inquebrantable y, sobre todo, independiente, de este hombre de juventud aventurera y tumultuosa; del escritor, periodista y político que nunca comulgó con capillas literarias o círculos de poder, que nunca supo buscar mediante la adulación o la complacencia el provecho propio. Sospecho que para López Albújar hubiera sido fácil, y hasta consistente con sus ideales democráticos, idealizar, "embellecer" a ese indio que conoció bastante -desde fuera, es cierto, pero de ninguna manera superficialmente- por las tierras de Huánuco. Pero, fiel a la única práctica humana que conocía, dijo las cosas tal como él las veía. Se negó a ganarse simpatías mediante el indio; no hizo concesiones de ninguna especie, a diferencia incluso de algunos "encomenderos" que -sin traicionar su concepción de grupo de la realidad indígena- "embellecieron", por vía de lo folklórico, al indio, en busca del aplauso popular. López Albújar nos dió, desnudamente, su propia visión del indio, con todas las imperfecciones y limitaciones que inevitablemente ello conllevaba. Esta actitud es coherente en quien había contestado a Valdelomar: " ...como no soy acólito suyo, ni comulgo en las capillas de esta generación, pues durante quince años he estado caminando solo y por donde he querido, con mi hacha de sílex al hombro sin cortesanías ni pacto de adulaciones recíprocas con los del oficio" (10A). En otra oportunidad había explicado por qué, a pesar de nueve años de jefatura del Partido Liberal en Piura, se había negado a postular a una representación en el Congreso:

> Para eso había que pedir votos, y yo nunca supe pedirle votos a las masas, ni embaucarlas; ni hacerme su deudor y menos beber y pachamanquear con ellas. Si la celebridad me ha seducido, por lo que hay en ella de gloria, la popularidad no; me repugna, me previene, me hace sentir desprecio por su tendencia al sobajeo y por lo que este sobajeo rebaja. Todo mi espíritu democrático en vez de ponerse al tono de la popularidad se subleva. No me gusta deberle nada al pueblo, sino que sea él quien me deba (10B).

En fín, nos parece acertada la caracterización que hace Castro Arenas de don Enrique :

> .....López Albújar se yergue como un solitario. Un solitario que sólo combate en batallas personales con armas propias, no tomadas en préstamo. Un solitario apartado tempranamente del brillo enceguecedor del modernismo, y

> y erigido abanderado de un áspero y renovado realismo. Un solitario, en fín, mezcla de anarquista y de iconoclasta, que desprecia verdades prefabricadas, capillas, grupos, academias, ateneos. (11).

Al crear una "imagen" del indio, López Albújar actuó con su habitual independencia, mostrando cómo veía él al indio, sin falsos embellecimientos ni idealizaciones en busca del aplauso popular. Es un hombre que dice su verdad sin concesiones ni disimulos, y al hacerlo, está necesariamente limitado por sus propias "convicciones" en torno a la "raza indígena", al "problema indígena": su visión del indio está signada por sus propios conceptos sociológicos.

El anecdotario de Cuentos Andinos está también teñido por la condición de Juez de Primera Instancia de su autor, y por hechos verídicos que constituyen el basamento de varias de las historias. Mucho se ha hablado de ésto como un "inconveniente", un factor de distorsión de la realidad novelada. Admitiendo que ésto pueda ser así, nos gustaría ampliar el debate. En primer lugar, no toda la información de López Albújar proviene de su condición de magistrado. El prologuista del libro nos habla de un novelista meticulosamente realista acumulando informaciones escritas y, sobre todo, orales; interrogando a cuantas personas de la región pudieran proporcionarle datos interesantes "cuestionario escrito en mano, para no perder detalles y conservar el espíritu de la época y el tinte lugareño del relato." (12) De otro lado yo veo que la confesa y abierta presencia del Juez López Albújar como protagonista de un relato, tiene por lo menos la ventaja de no falsear las perspectivas ni disimular los puntos de enfoque. El relato en primera persona que introduce la figura del narrador-Juez-de-Primera-Instancia en función de narrador-testigo tiene la ventaja de la franqueza,la negativa de disfrazar la perspectiva real mediante la cual el escritor López Albújar conoció los hechos novelados. Se ha hablado con fecuencia de que este Punto de Vista -el que conoce a otros desde el estrado del Magistrado- tiñe o desfigura el objeto conocido. Puede que sea así, pero, por lo menos, no hay disimulo de ello ni mucho menos intención de encubrir el ángulo de mira desde el cual se ha percibido una realidad. (Pensemos: hay tantos terratenientes de hecho o de espíritu -espíritu de casta- que han conocido al indio desde la perspectiva del Señor, del patrón; que luego se disfrazan serranías, y encima pretenden que aceptemos esas visiones de la sierra como recreaciones "objetivas"). López Albújar es un observador exterior -sin ningún afán de encubrir este hecho-, del mundo indígena, un observador que no oculta, tampoco, sus juicios o prejuicios en torno del indio y que, por último, con frecuencia explícita la posición desde la cual conoce a determinado personaje o hecho, el punto de enfoque o mira de la realidad representada: la condición de Juez del escritor, que así sucita la figura del Juez de Primera Instancia López Albújar como narrador-testigo de los hechos novelados.

¿Y cuál es esa visión del indio que nos entrega López Albújar? ¿Es un indio sumiso el suyo, como aquel indígena de García Calderón "siervo de una raza inerme"? ¿Es Cuentos Andinos un catálogo de hechos criminales, del cual e-

merge, inevitablemente, una concepción "lombrosiana" del indio? ¿Es el indio de López Albújar un "monstruo patético, robot de sus instintos atávicos? ¿Es Cuentos Andinos "un catálogo de depravaciones sexuales"(y furores homicidas) del indio?

Sin ánimo de fútiles discrepancias, séame permitido observar esta última objeción, proveniente de quien aparte de ser uno de los grandes novelistas de la América actual es, además, un culto y perspicaz crítico, Mario Vargas Llosa. ¿De qué depravaciones sexuales" habla él? En Cuentos Andinos no sólo no hay, en absoluto, "depravaciones sexuales", sino, lo que es más grave, no hay actos -ni siquiera "actividades" - sexuales por parte de los indios. La "sexualidad" del libro se reduce a una risueña alusión al espíritu encendido del buen cura de Chupán, taita Ramun ("La mula de taita Ramun"). O la sensualidad escondida en el pensamiento de su colega, el sacerdote precolombino Racucunca, que quisiera ver a Cori-Huayta destinada "al servicio del Señor" ("Los Tres Jircas"). Otros "personajes" que de alguna manera tienen que ver con lo sensual, son todos del mundo no-indio. La galantería de ciertas frases del narrador de "La soberbia del piojo", la alusión a las queridas de los jefes militares ("El licenciado Aponte"). ¿De qué "depravaciones sexuales" habla Mario Vargas Llosa? Mi impresión es, insisto, de que no se lee (o se lee mal) a López Albújar, y se repiten (en este caso aumentadas) las objeciones y críticas de siempre. Es indispensable, pasado medio siglo de Cuentos Andinos, releer y meditar en torno a su dimensión auténtica.

Hay un mensaje cifrado que López Albújar pone en boca de un personaje de Nuevos Cuentos Andinos que me parece indispensable para una discusión más a fondo del indio que él creó. El mensaje, trasmitido por un indio, es éste :

> Ante el misti se puede fingir, se debe fingir, porque el fingimiento es la mejor arma del indio para luchar contra él. Es una ley de la raza. Pero ante otro indio, ante otro igual, la ficción es una cobardía inconcebible, una llaga moral pestilente que no deja respirar bien a quien la lleva. Y entre indios hay que cobrarse todo. Al misti engañarle, robarle, mentirle, trampearle todo lo que se pueda; al indio, al hermano, no. (13).

¿No será, nos preguntamos que los mistis lectores de López Albújar hayan sido engañados por el comportamiento aparente de sus indios? No se basarán en esto tantas incomprensiones, tantas lecturas incorrectas de López Albújar?(13A).

Pero, en definitiva, ¿cómo es el indio de López Albújar? Un testimonio especialmente favorable frente al indio creado por el autor de Cuentos Andinos , es el de Francisco Carrillo:

> ...el sentimiento, trágico, horroroso, que los críticos ven en la obra indigenista de López Albújar es, simplemente, el que resalta a nuestros ojos desacostumbrados a la realidad. Si miramos al indio desde el mismo ángulo del autor, lo vemos amoroso, filial, dando su vida por pasar unas horas con su madre; admirable en su laboriosidad comunal; sensible en la conservación de sus leyendas; respetuoso y solemne con sus leyes y costumbres; alegre hasta la exageración en sus fiestas; humorístico y pícaro en "El Trompiezo" de Nuevos Cuenos Andinos; heroico cuando descubre la patria; sobrio

> en lo demás. El mérito de López Albújar consiste, precisamente, en haberse acercado al indio sin prejuicios sociológicos o literarios, y haber logrado, por esta razón, captarlo en sus diferentes aspectos. Y debe el lector ponerse en el mismo ángulo para lograr recrear su mundo. (14).

Cuentos Andinos no es un catálogo de hechos criminales. Concediendo que los hechos delictivos ocupan un lugar desmesuradamente importante en el conjunto de la obra, bien merece la pena que meditemos las observaciones de Carrillo en torno a toda la variada gama de actividades humanas y rasgos espirituales y psicológicos del indio que aparecen en el libro. Estadísticamente resulta falsa la afirmación de que el libro es un "catálogo de depravaciones sexuales y furores homicidas del indio"; decir que su indio es un "monstruo patético, robot de sus instintos atávicos" es haber leído mal Cuentos Andinos. Una referencia típica a este libro, que ha contribuído por su unilateralidad a brindar una imagen estrecha e insuficiente de Cuentos Andinos, es la de Luis Alberto Sánchez:

> Con un estilo directo, apenas dorado de literatura, López Albújar presenta casos humanos tal como desfilaban ante su gabinete de juez... Pero, en el fondo era un libro amargo, más sociológico que literario, una sucesión de casos tristes, anormales algunos, todos en los linderos de la penalidad.(15).

Menos de la mitad de los relatos están "en los linderos de la penalidad", y solamente dos podrían considerarse la recreación de "casos humanos tal como desfilaban ante su gabinete de juez". Esto sin negar que algunos de los cuentos más importantes del volumen tienen que ver con "hechos criminales" o se interesan en personalidades y hechos violentos ("El campeón de la muerte", "Ushanan-Jampi", "Cachorro de Tigre").

Lo que sí podemos observar de Cuentos Andinos es su visión demasiado exterior del indio. López Albújar es un buen observador, pero no intenta siquiera compenetrarse, contaminarse del mundo interior del indígena. El narra consciente y deliberadamente desde afuera; por ello, si bien la fuerza de sus descripciones y la vitalidad de personajes y anécdotas nos impresionan, la penetración psicológica es limitada y la esencia última del alma indígena le resulta huidiza; tan solo capta "algunos escorzos" de ella (Mariátegui).No podemos, por lo tanto, coincidir con una estudiosa extranjera cuando afirma:

> La vida anímica del indio, en sus complejos vericuetos, es analizada detenidamente por Enrique López Albújar en sus Cuentos Andinos. Con sagacidad extraordinaria, con profunda penetración psicológica, López Albújar consigue, en estos relatos, desentrañar los misterios del alma indígena. Y lo hace con un acierto notable, logrando darnos la medida exacta de su dimensión espiritual. Porque López Albújar bucea con verdadera maestría, en lo más profundo del insondable mar, que es la psiquis del indio y logra, con todo éxito, captar los más finos matices y mostrarnos las más variadas facetas de su mundo interior.(15A).

Prefiero afirmar que esta profunda comprensión del mundo total indígena (más su epopeya social) ha sido conseguida por el conjunto - en contínua su-

peración- de la producción de los escritores indigenistas, proceso que ha terminado en la obra admirable de un Alegría y un Arguedas. López Albújar inicia este buceo en el alma indígena y esta mostración de su existencia social, pero su visión está limitada por su exterioridad (16A). López Albújar observa con sagacidad al indio, su vida, sus costumbres; lo comprende mal o en forma parcial. Como bien dice Carrillo :

> El indio es hermético -lo dice a menudo- y este hermetismo permaneció siempre inalterable para él. El observa al indio y encuentra ciertas relaciones de causa y efecto, ofensa y venganza, resquebrajadura de la ley de la comunidad y castigo colectivo, ensimismamiento ante el blanco, expansión entre los suyos; y la desconfianza, impasibilidad y crueldad individuales; y las costumbres religiosas, festivas, laborales, colectivas; pero no llega a explicar los resortes que dan vida a estos seres dolorosamente humanos. López Albújar se acerca al indio, toca al hombre, pero no penetra en el alma, en su mundo síquico. Ese es su acierto y ésta es su limitación. (16B).

Creemos, en verdad, que no se ha hecho todavía ningún intento serio de analizar al indio creado por López Albújar. Confieso que con frecuencia encuentro en él notas contradictorias y arbitrarias. En todo caso dista mucho de ser la suya una concepción simplista. Hay complejidad en su configuración del indio, aunque, repetimos, nunca abandona su percepción de él desde una situación riguro samente exterior. Técnicamente sus personajes tienen numerosos plieges, aristas, sinuosidades; no son personajes "planos". (17A).

La primera contribución de López Albújar es la de enfrentarse a la plasmación del indio como un "siervo", un ser sumiso que fué vencido por los españoles y que continuará dominado para siempre. La rebeldía es signo esencial de muchos de los más memorables personajes de Cuentos Andinos. López Albújar examina de preferencia no al indio que trabaja y vive como siervo del blanco, sino a aquel indio que no puede tolerar servidumbre alguna : Conce Maille "parecía la estatua de la rebeldía" (17B), y al ser expulsado de su comunidad, comenta el narrador omnisciente: "Se le deja solamente la vida para que vague con ella a cuestas por quebradas, cerros, punas y bosques, o para que baje a vivir en las ciudades bajo la férula del misti; lo que para un indio altivo y amante de las alturas es un suplicio y una verguenza. Y Conce Maille, dada su naturaleza rebelde y combativa, jamás podría resignarse a la expulsión....." (p.47). De otro personaje memorable, Ishaco, el "Cachorro de Tigre" se hace un comentario similar:

> ... ni yo me sentía inclinado a tomarle definitivamente a mi servicio, ni era él, por su origen y su raza, de los indios que se resignan a vivir uncidos al yugo de la servidumbre. El indio margosino, el indio chaulán, como el de todas las tierras andinas, crece respirando un aire de bravía independencia y, ya hombre, sabe, por la voz de la sangre y la tradición, que no hay envilecimiento mayor para un indio que el de servirle domésticamente el misti. (P.P. 104-105).

En casi todos los cuentos del volumen se encuentra la estampa de indios rebeldes, fieros, hombres que persiguen, implacables, a quien los ha ofendido, seres que combaten con vigor por lo que quieren. No hay lugar para la cobardía; quizás sí para un exceso de crueldad. La violencia y la rebeldía se imponen como nota distintiva de muchos personajes "claves": aparte de los mencionados pensemos en Liberato Tucto, Juan Jorge, el Licenciado Aponte. Señalemos, sin embargo, elementos contradictorios; ellos nacen no tanto de los actos o palabras de los personajes (es decir de lo que vemos y oímos directamente) cuanto de los "comentarios" del narrador omnisciente. Así, una glosa, contradictoria con el espíritu del libro, que intenta "interpretar" el "sentido último" de la manera de andar del habitante andino :

> A fuerza de marchar había adquirido cierta marcialidad, un andar acompasado y recto, todo lo contrario del trote menudo, leve, cauteloso, encorvado y tigresco del indio serrano, que parece responder, más que a las escabrosidades y alturas que vive ascendiendo y bajando constantemente, a un signo de sumisión y servilismo legendarios. (P. 70).

Esta apreciación, que resulta contradictoria en relación a las observaciones relativas a la "rebeldía" innata del indio, no es un caso aislado. A lo largo del libro se repiten "opiniones" y "comentarios" sobre el indio que coinciden sólo parcialmente con lo que el lector puede apreciar por sí mismo. Así, a través de las páginas de Cuentos Andinos, se multiplican estos "comentarios": "Pillco, el indio más viejo, más taimado, más supersticioso, más rebelde, en una palabra, más incaico de Llicua " (p. 10)/ "con tranquilidad, inexplicable en hombres de otra raza" (p. 29)/" con ese desprecio que sólo el rostro del indio es capaz de expresar" (p. 46)/ "con disimulo y tenacidad verdaderamente indio"(p. 48)/"Maille era demasiado receloso y astuto, como buen indio" (p.49)/ "pero conservando los resabios de superstición que en su alma ingenua y rústica alimentara la tradición, el ejemplo, las costumbres y la raza" (p. 70)/"ese gran espíritu de curiosidad que vive latente en su raza" (p. 73)/"Se encerró en un mutismo de esfinge, con esa fuerza de impenetrabilidad con que sabe guardar el indio un secreto cuando está de por medio su fe" (p 73)/"Es el gran defecto de la raza. La verdad que daña rara vez la confiesa el indio" (p. 104)/"con una franqueza y una minuciosidad inusitadas para los hombres de su raza" (p.109) /"sus ojos miraban firmemente, sin la esquivez ni el disimulo de los de la generalidad de su raza" (p. 112)/ "Y Marcelino, que, como buen indio, cuando más dulzura ve en el trato, más desconfianza siente" (p.119)/"la ambición, adormecida por lo general en el indio, sacude su letargo y se yergue combativa y ruidosa" (p.129).

Los personajes de Cuentos Andinos, insistimos, sólo confirman parcialmente estas "opiniones" de su creador. Los rasgos predominantes de ellos nos llevarían a hablar de un indio rebelde, fiero, con frecuencia exageradamente cruel, junto a otro tipo de indio de apariencia más humilde y hasta parcialmente sumiso, pero que esconde en el fondo de su alma la rebeldía detrás de una fachada inmutable y actitudes desconfiadas. Pero hay otros rasgos humanos en las cria-

turas de López Albújar. Hay atisbos de penetración psicológica, limitada tan sólo por lo riguroso de su "exterioridad"con relación al indio. Liberato Tucto, que con la ayuda de "El Campeón de la muerte" persigue implacablemente al raptor y feroz asesino de su hija, se había negado antes a dársela en matrimonio "regular" pues lo consideraba "un mostrenco, como castizamente llaman por estas tierras al hombre desocupado y vagabundo. Y para un indio honrado esta es la peor de las tachas que puede tener un pretendiente" (p. 29). LiberatoTucto es visto con frecuencia como un hombre de una venganza "sádica"; es también, dentro de la concepción de su autor, "un indio honrado". Igual matización existe en Conce Maille, otro personaje de ferocidad "monstruosa" ; arriesga su vida para poder pasar un momento junto con su madre; el implacable "campeón de la muerte", Juan Jorge, cumple al pie de la letra con el ritual de la lenta y penosa muerte que Liberato le ha encomendado, pero al final reconoce la valentía del rival por su mano exterminado; el "Cachorro de tigre" puede tener actitudes de crueldad animal e irreflexiva, pero al mismo tiempo se nos dice que era de una extraordinaria inteligencia y habilidad para granjearse simpatías.

La rebeldía innata del indígena de López Albújar puede verse vinculada con su terca insistencia en aferrarse a sus costumbres y creencias. Nuevamente aquí hay que distinguir la actuación misma de los personajes, del "comentario" del narrador omnisciente. En primer lugar, López Albújar nos da una muestra de la subsistencia de los mitos precolombinos en torno a la creación de las ciudades, poderes mágicos de los Jircas, etc., en "Los Tres Jircas", relato que por muchos motivos resulta un caso especial en el conjunto de la obra indigenista de López Albújar. Con la perspectiva especial que nos da la ironía con que el narrador "recibe" la versión de la leyenda por boca del indio Pillco, encontramos en verdad una recreación -en la cual López Albújar parece haber encontrado mayor "justificación" de preocupaciones estéticas y estilísticas que en el resto de sus cuentos- de los mitos que viven en el alma del indio contemporáneo. Es no poca la importancia que tiene este relato con el redescubrimiento moderno del estrato mítico del alma indígena.

En verdad el indio de López Albújar se muestra sumamente apegado no sólo a sus creencias mágico-religiosas sino a muchas leyes y costumbres ancestrales relacionadas con toda una "concepción del mundo" distinta y opuesta a la "occidental y cristiana". Sin embargo, el "comentario" del narrador omnisciente nos desconcierta:

> Mas lo que no lograron conmover ni menos descuajar de su espíritu las cuchufletas y los epítetos gruesos, ni los periódicos, ni las conversaciones del sargento de su compañía, fue la superstición, todo ese cúmulo de irracionales creencias con que parece venir el indio al mundo y a las que el ejemplo, la fe de sus mayores, los sortilegios y hechiceros, se encargan de alimentar desde la infancia. Las había guardado en lo más profundo de su alma, con un celo que no admitía profanación ni desahogos. Con nadie habló de ellas. Se encerró en un mutismo de esfinge, con esa

> fuerza de impenetrabilidad con que sabe guardar el indio un secreto cuando está de por medio su fe; mutismo que se reforzaba con la actitud de sus camaradas andinos, que parecían obedecer a una misma consigna. (p. 73).

Es decir, tenemos una primera descripción de cómo un habitante andino, llevado, contra su voluntad, a una ciudad costeña, conserva celosamente contra toda posible "profanación" la fe de sus mayores; y todos "sus camaradas andinos" se comportan en igual forma, "parecían obedecer a una misma consigna". Esta actitud del indio en la costa formará parte, desde este momento, de lo más selecto de la tradición indigenista (el Benito Castro de Alegría, el Demetrio Rendón Willka de Arguedas). Para López Albújar, sin embargo, esta actitud de celosa conservación de una concepción del mundo heredada de los mayores, no parece constituír un rasgo necesariamente positivo. Menciona, a continuación, cuáles son las creencias de ese tipo:

> ... había visto hacer cosas tan estupendas a las divinidades de su pueblo... Por ejemplo, había visto cierta vez, poco antes del servicio, cómo se le pudrío lentamente el índice de la diestra a un paisano y cómo se le fue cayendo a pedazos, sin que nadie se atreviese a curarle, hasta que halló un blanco compasivo, que, despreciando preocupaciones, le salvó de la muerte a que estaba destinado. El mozo, lleno de temor, había confesado que el dedo se le había puesto así, seguramente, porque había señalado con él el turmanya, el arco iris. Este hecho se grabó profundamente en la imaginación de Maille, quien, desde entonces, a cada aparición del fenómeno celeste, mirábalo con supersticioso temor y ocultando las manos debajo del poncho, para evitar la tentación de señalarle con ellas. (p. 73-74).

Pero López Albújar no encuentra en esta concepción mágico-religiosa del mundo y los fenómenos naturales las facetas poéticas que han sabido describir indigenistas posteriores, ni siquiera ve en ella una manera distinta pero igualmente válida de ver el mundo; López Albújar la condena: (18A).

> Y junto con esta superstición, había conservado incólume cien más; todas referentes al culto de los cerros, quebradas, manantiales y apachetas; todas las prácticas de una liturgia primitiva, mezcla de bellaquería, credulidad y libertinaje, inventadas como para gentes de apetitos bajos y fáciles y de imaginación infantil (p. 74).

Conviene aquí examinar un aspecto importante: la "opinión" del autor López Albújar referente a la necesidad de "integrar" al indio, de "civilizarlo", es decir, de "incorporarlo" a una concepción del mundo de corte "occidental y cristiana". Algunos de sus personajes "piensan" en igual forma: los "licenciados", que han trabado relación con el mundo "civilizado" en los cuarteles y en ciudades costeñas, aunque conserven (como en el caso de Juan Maille) sus creencias ancestrales, adoptan una actitud de aceptación del "progreso" que parcialmente significa una posición "integracionalista". Es decir, mientras indigenistas posteriores (Alegría y, sobre todo, Arguedas) conciben la "solución" al "problema " indio sobre la base de respetar al máximo las creencias que forman parte de su concepción del universo, y adoptar de la "civilización" solamente

los elementos indiscutiblemente positivos (y, consecuentemente, abandonar sólo las costumbres claramente negativas); en una palabra, una "solución" que respete y subraye los valores de la cultura y la concepción del mundo del indio, los indigenistas anteriores - y claramente este es el caso de López Albújar- propician una "integración" del indio al mundo "civilizado" mediante el abandono casi total de su mundo espiritual.

Quizás la contribución más valiosa de López Albújar al proceso de develamiento del mundo andino, fue darnos la primera descripción, vital y convincente, de una comunidad indígena, Chupán. En los logros de esta plasmación, y en sus mismas limitaciones, se puede observar la continuidad del movimiento indigenista, el proceso de contínua superación y de permanente utilización de conquistas anteriores. Pensamos que la formulación del "microcosmos" que es la comunidad de Rumi de El mundo es ancho y ajeno se apoya, en cierta medida, en las observaciones y las vivaces descripciones de la comunidad de Chupán.[1] López Albújar no alcanza a captar, como sí lo hace Alegría, la maravilla de la solidaridad humana entre los comuneros, la grandeza de la concepción comunal de los bienes de producción y el orgullo de las conquistas colectivas (que, por otra parte, pudieran estar levemente idealizadas en la comunidad de Rumi), pero gran cantidad de los hechos de la vida comunal de Chupan son vistos con asombroso acierto. Así, Chupán se impone al lector como un modelo de organiz. social donde se plasma, fundamentalmente, la terca conservación por parte del indio de sus costumbres ancestrales, y su vocación más profunda: el cultivo de la tierra.

Es sintomático que un "indianista encomendero" como el buen Ventura García Calderón nunca muestre a un indio trabajando la tierra ni nos hable de su vocación por el trabajo. López Albújar, por el contrario, descubre que el cultivar la tierra es la aspiración suprema del habitante andino. Hasta Juan Maille, "integrado" a la"civilización" en su calidad de cabo del ejército, concibe "el porvenir" (del cual le hablan siempre, como uno de los valores más positivos, sus jefes militares), el "futuro" al cual debe aspirar un hombre, como"un pedazo de tierra" que cultivar. La vocación más auténtica del indio de López Albújar es cultivar la tierra. Es cierto que en Chupán no existe, como en Rumi, el amor y orgullo por la tierra y los frutos comunales; es cierto que ni la jerarquización de las autoridades ni la organización socioeconómica de la comunidad están muy claras ni reciben mayor atención por parte del narrador. Pero alcanzamos a ver el respeto por la autoridad elegida democráticamente de acuerdo con costumbres milenarias, y las funciones, deberes y obligaciones inherentes a los diversos cargos. Vemos desfilar en vigorosas narraciones Alcaldes, Regidores ("Rucus", los salientes; "Moshos" los entrantes), "Campos", Decurio - nes o alguaciles, escribanos, capilleros, fiscales, sacristanes y, junto con ellos, los Mayordomos de las grandes fiestas, el cura explotador del pueblo, su "comadre" doña Santusa e incluso la figura del misti afincado definitivamente en

la comunidad (que será retomada por Alegría en su Porfirio Medrano). Vemos la valentía y la naciente emoción patriótica de las comunidades en "El hombre de la bandera" (basada, como muchas anécdotas de López Albújar (18B), en un hecho real), y la vida cotidiana del comunero, la forma como las autoridades administran justicia (una justicia estrictamente interna, separada y hasta en conflicto con la "justicia del estado") y los individuos se querellan entre si; vemos la avaricia y la explotación del cura del pueblo y contemplamos el regreso de los "licenciados" (nuevamente, un tópico que retomarán los indigenistas posteriores); vemos las festividades de los indios y las luchas de Chupán con el vecino pueblo de Obas. Es una vida abigarrada, plena de vitalidad en descripciones y narraciones; le falta, sin embargo, grandeza, humanidad, pero es un hito importante en el proceso de la narrativa indigenista.

La crítica ha coincidido en señalar una despreocupación formal y falta de pericia técnica en la mayoría de los relatos de López Albújar, y en ésto quizás no ha estado muy equivocada, aunque algo se puede argumentar en contrario, como lo haremos posteriormente.

> Es difícil encontrar -afirma Alberto Escobar- en los cuentos de López Albújar, excepto en "Los tres Jircas", huellas que revelen cuidado formal o preocupaciones estéticas. Ni su importancia, ni su buen suceso radican en ello. Quizás estén en la fuerza de los argumentos y la emoción gastada en describirlos, en el fondo documental de los hechos que ocasionó el hallazgo de una temática olvidada, y en el avizoramiento de una mentalidad de primitiva rudeza... Repara poco en la fluidez de la prosa y suele incurrir en períodos monótonos; sin embargo su valor en la literatura nacional es indudable y su mérito estriba en haber insistido en una realidad, brutal si se quiere, en contraste con la afición imperante por lo pintoresco. (19).

Esta podría ser en efecto una buena visión sintética del autor de Cuentos Andinos. Algunos críticos, recordando sin duda el comentario de Unamuno: "De cualquiera de los cuentos de usted se podría hacer, hinchándolo, una excelente novela pero prefiero esos extractos comprimidos y llenos de jugo"(20), han afirmado, como lo hace Augusto Tamayo Vargas:

> López Albújar no llegó a precisar exactamente - ni le importó tampoco- los límites entre el cuento y la novela; pues, a pesar de su titulación de "cuentos", presentó en ellos esa atmósfera, ese total de la novela, sin que, claro, no dejara de tener importancia el acontecimiento, el "golpe" del cuento....(21).

Esta observación tiene fundamento en relación a varios de los Cuentos Andinos . (22). Si dejamos de lado "La soberbia del piojo", "El caso Julio Zimens" y "Cómo habla la coca", relatos olvidables o disquisiciones filosófico-sociológicas sin validez narrativa, podríamos anotar la estructura dispersa que tienen "El hombre de la bandera", "El licenciado Aponte" y "La mula de Taita Ramun". El primer relato recrea un hecho histórico. Parece más bien el esbozo de una novela, por la variedad de escenas y secuencias narrativas, dentro de

las cuales destaca la reunión y el diálogo de los líderes comuneros. No se consigue el "tono" adecuado para recrear la epopeya histórica, en parte quizás porque los parlamentos de mayor "contenido patriótico" de Aparicio Pomares suenan huecos, inauténticos. "El licenciado Aponte" es un relato frustrado. Una buena primera parte (divisiones I y II y el primer párrafo del apartado III) nos muestra "el caso" de un licenciado que regresa a su tierra y es recibido con hostilidad. El impacto del "mundo costeño" en Juan Maille, lo que deja de lado y lo que conserva de su vida anterior, parecen preparar el lector para contemplar las consecuencias de su regreso a la tierra natal, el conflicto entre dos culturas, el tópico progreso-estancamiento. Pero el relato se desvía y muestra a Juan Maille, alejado de su Chupán natal que tan mal lo había recibido por el negativo ancestro familiar (su padre, Conce Maille, es el rebelde y fiero indígena a quien en otro relato le aplican el "Ushanan-Jampi"), convertirse en un contrabandista oscuro, y la anécdota se desenvuelve en el marco de una "aventura"de contrabandistas, incolora e insustancial, muy alejada del sugestivo y vital marco comunal de Chupán, escenario de otras historias muy logradas. El cuento del "licenciado" que regresa a su pueblo y quiere revolucionarlo tendrá que esperar diecisiete años, hasta la publicación de "El brindis de los Yayas" (uno de los Nuevos Cuentos Andinos, 1937), para alcanzar una más cabal realización, pero ya desde 1920 queda incorporado al arsenal de tópicos del indigenismo.

"La mula de taita Ramun" comienza siendo el estudio y la mostración de un "caso" caro a la tradición indigenista: el cura explotador de un pueblo. Los apartados I y II nos presentan a taita Ramun y un diálogo que sostiene con el nuevo Mayordomo para la fiesta del 2 de enero, diálogo salpicado de un fresco humor; en el apartado III se describe la fiesta del primero de enero, que incluye la juramentación de los nuevos concejales y el "alcalde pedáneo" (entrante); pero, cuando en la divisón IV se describe el inicio de la solemne catipa anual pública, el cuento se desvía al irrumpir violentamente los enemigos del pueblo, los temibles obasinos, y la anécdota se proyecta hacia esta invasión y la jocosa manera como el ingenioso taita Ramun ahuyenta a los obasinos. Lo que prometía ser un documento valiosísimo sobre la vida comunal de Chupán se diluye así en un acontecimiento que no guarda armonía con el cuerpo del relato.

Un comentario adicional a estos tres relatos nos llevaría a pensar que el protagonista de "El hombre de la bandera" nunca llega a cobrar consistencia real y por lo tanto la dimensión épica de su historia se nos escapa; en "El licenciado Aponte" hay, me parece, un rasgo gratuito en su configuración: nada hay en lo que vemos del personaje, verdaderamente tranquilo y mesurado, que justifique un hecho de su pasado que se nos da a conocer: cómo, por indicación de su padre, el temible Conce Maille, cortó la cabeza al cadáver de un vecino "cosido a puñaladas" por éste, y se la llevó, impasible, a su implacable progenitor. Este rasgo, en verdad, no guarda armonía con la psicología total del personaje (Juan Maille). En cuanto a taita Ramun,

la ironía y el distanciamiento con que el narrador presenta sus abusos, queda contrapesada por una innegable "simpatía" que emana del personaje, simpatía que aumenta (ante el lector, ante los mismos chupanes, probablemente, a quienes explota descaradamente) al presenciar el ingenio y la valentía con que efectúa el engaño que habrá de salvar a Chupán de ser incendiado por los obasinos. Taita Ramun se nos presenta, así, como un personaje vital, simpático y astuto, pero al mismo tiempo inconsistente, ambiguo y hasta contradictorio; en todo caso, no un personaje "plano", sino con aristas, matices, "esférico". (23A).

"Los tres Jircas", "El Campeón de la muerte", "ushanan-Jampi" y "Cachorro de tigre" se nos presentan como obras bien construídas, donde la anécdota evita disgresiones e interpolaciones inconvenientes y se presenta ceñida, económica. En "El Campeón" y "Cachorro" el "nucleo vital interno" (23B) es el cumplimiento de sendas venganzas, y esto produce una tensión narrativa que es hábilmente estimulada y desalentada mediante escenas, personajes y referencias al pasado de éstos, que completen y den marco a la venganza encuadrade en los relatos. Así, entre la ofensa que recibe Liberato Tucto y la culminación de su venganza con el despojo del cadáver del ofensor, se nos presentan el ambiente físico donde vive Juan Jorge, "el campeón de la muerte", la psicología del temible illpaco y los datos escenciales de su "carrera"; se nos narra la entrevista de la esposa del ofendido con Juan Jorge, en la que se pacta la muerte del ofensor, antes de mostrarnos específicamente la espeluznante cacería humana que termina con la muerte de Hilario Crispín, el ofensor.

En "Ushanan-Jampi" la anécdota que relata los dos castigos que infli - ge la comunidad de Chupán a un hijo indócil (el castigo legal (jitarishum): expulsión definitiva de la comunidad; el castigo físico ("Ushanan-jampi"): la muerte por arrastre del ofensor), da motivo a una documentada visión de la vida y las costumbres de la comunidad misma (24). Es un cuento con un gran poder "explosivo" (24A) : el acontecimiento que se selecciona para concentrar la anécdota tiene el poder de revelarnos un "microcosmos" mayor, posee la facultad de iluminar y hacer inteligibles hechos y realidades humanas más vastos y significativos, en este caso, el "mundo" de una comunidad indígena, Chupán.

En estos relatos, pues, no sobran incidentes, no encontramos disquisiciones innecesarias; hay la concisión, la concentración deseables para el tratamiento del cuento. Son, además, historias de gran vigor narrativo que presentan personajes quizás recargados en algunas notas psicológicas, pero con - vincentes, y que han conseguido, por primera vez en nuestras letras, "dar vida" al universo andino. Tamayo ha observado que "el lenguaje es con frecuencia directo y seco... a la vez, hay una adjetivación dura y sombría" (24B), y Estuardo Núñez ha hablado de "la desconcertante brusquedad del léxico" (25). López Albújar tiene especial habilidad para presentar súbita y sintéticamente personajes, acontecimientos, paisajes o "atmósferas":

> Se había puesto el sol y sobre la impresionante tristeza del pueblo comenzaba a asperjar la noche sus gotas de sombras. Liberato Tucto, en cuclillas a la puerta de su choza, chacchaba, obstinado en que su coca le dijera qué suerte había corrido su hija.....(p. 27).
>
> Me lo trajeron una mañana. Su aspecto inspiraba compasión. Por su estatura aparentaba doce años, pero por su vivacidad, por la chispa de malicia con que miraba todo y su manera de disimular cuando se veía sorprendido en sus observaciones, bien podría atribuírsele quince. (p. 95).
>
> La plaza de Chupán hervía de gente. (p. 41).
>
> Entre la falda de una montaña y el serpenteo atronador y tormentoso del Marañón yacen sobre el regazo fértil de un valle cien chozas desmedradas, rastreras y revueltas, como cien fichas de dominó sobre un tapete verde. Es Pampamarca (p. 29).

Las descripciones y narraciones de López Albújar, son, en efecto, sobrias y duras, sin notas intencionalmente "literarias"; maneja con gran acierto la narración y con frecuencia también el diálogo; sus descripciones - que muchas veces presentan caracteres netamente "naturalistas" - son a menudo abigarradas, para dar la sensación de vida múltiple y activa:

> Allí estaba el jornalero, poncho al hombro, sonriendo, con sonrisa idiota, ante las frases intencionadas de los corros; el pastor greñudo, de pantorrillas bronceadas y musculosas, serpenteadas de venas, como lianas en torno a un tronco; el viejo silencioso y taimado, mascador de coca sempiterno; la mozuela tímida y pulcra, de pies limpios y bruñidos como acero pavonado, y uñas deconchadas y roídas y faldas negras y esponjosas como repollo; la vieja regañona, haciendo perinolear al aire el huso mientras barbotea un rosario interminable de conjuros, y el chiquillo, con su clásico sombrero de falda gacha y copa cónica -sombrero de payaso- tiritando al abrigo de un ilusorio ponchito, que apenas le llega al vértice de los codos.
> Y por entre esa multitud, los perros, unos perros color ámbar sucio, hoscos, héticos, de cabezas angulosas y largas como cajas de violín, costillas transparentes, pelos hirsutos, miradas de lobo, cola de zorro y patas largas, nervudas y nudosas - verdaderas patas de arácnido- yendo y viniendo incesantemente, olfateando a las gentes con desconcaro, interrogándoles con miradas de ferocidad contenida, lanzando ladridos impacientes, de bestias que reclaman su pitanza. (pp. 41-42).

Al leer estas descripciones es que el lector peruano tuvo por primera vez ante su vista en forma convincente, con una sensación de vida que bullía nerviosamente entre las páginas del libro, al habitante andino y su mundo circundante. El vigor de las descripciones y narraciones se impone al lector.

Ya Mariátegui había visto esto con mucha lucidez en 1928. De él proce-

den todos los planteamientos (incluyendo el mío, que ocupa las últimas páginas del presente capítulo) que ven en López Albújar no un simple escritor más que emplea el tema del indio, sino el iniciador de una modalidad literaria nueva relacionada con dicha temática, que ha pasado a la historia cultural de nuestros pueblos con el nombre de "indigenismo". López Albújar es el primero en retratar al indio o recrear el mundo andino, de cierta manera, con ciertas características que las asociamos a una tradición, la "indigenista".

Decía Mariátegui :

> No es aventurada, por tanto, la hipótesis de que el indio en cuatro siglos ha cambiado poco espiritualmente. La servidumbre ha deprimido, sin duda, su psiquis y su carne. Le ha vuelto un poco más melancólico, un poco más nostálgico. Bajo el peso de estos cuatro siglos, el indio se ha encorvado moral y físicamente. Mas el fondo oscuro de su alma casi no ha mudado. En las sierras abruptas, en las quebradas lontanas, a donde no ha llegado la ley del blanco, el indio guarda aún su ley ancestral.
>
> El libro de Enrique López Albújar, escritor de la generación radical, Cuentos Andinos, es el primero que en nuestros tiempos explora estos caminos. Los "Cuentos Andinos" aprehenden, en sus secos y duros dibujos, emociones sustantivas de la vida de la sierra, y nos presentan algunos escorzos del alma del indio. (26).

López Albújar sería el primero en dar una imagen convincente o por lo menos aceptable, verosímil, de una realidad que siempre estuvo allí; el primer narrador que supo darnos "emociones sustantivas de la vida de la sierra" y " algunos escorzos del alma del indio ".
Estos son, en verdad, los aciertos iniciales y fundamentales de Cuentos Andinos, y las razones por las cuales, en mi concepto, es el libro con que se inicia, en el Perú, el indigenismo narrativo.

López Albújar acierta también, con frecuencia, en el "impacto final" de los relatos, aunque ellos puedan resultar excesivos y hasta "sádicos" para algunos lectores; en todo caso, se trata de una poética "naturalista":

Había tardado una hora este satánico ejercicio; una hora de horror, de ferocidad siniestra, de refi - namiento inquisitorial, que el viejo Tucto saboreó con fruicción y que fué para Juan Jorge la hazaña más grande de su vida de campeón de la muerte.

En seguida descendieron ambos hasta donde yacía destrozado por diez balas, como un andrajo humano, el infeliz Crispín. Tucto le volvió boca arriba de un puntapié, desenvainó su cuchillo y diestramente le sacó los ojos.

--Estos -dijo, guardando los ojos en el huallqui - para que no me persigan; y ésta -dándole una feroz tarascada a la lengua- para que no avise.

-- Y para mí el corazón - añadió Juan Jorge-. Sácalo bien. Quiero comérmelo porque es de un cholo muy valiente. ("El campeón de la muerte").

Cuando los arrastradores llegaron al fondo de la quebrada, a las orillas del Chillán, sólo quedaba de Conce Maille la cabeza y un trozo de espina dorsal. Lo demás quedóse entre los cactus, las puntas de las rocas y las quijadas insaciables de los perros.

Seis meses después, todavía podía verse sobre el dintel de la puerta de la abandonada y siniestra casa de los Maille, unos colgajos secos, retorcidos, amari - llentos, grasosos, a manera de guirnaldas: eran los intestinos de Conce Maille, puestos allí por mandato de la justicia implacable de los yayas.
("Ushanan-Jampi").

Di un salto, miré atentamente y, después de cerciorarme de que lo que el indio tenía en la mano eran realmente dos ojos, le pregunté, lleno de horror:

--¿De quién son esos ojos, canalla ?
--De Valerio, taita. Se los saqué para que no me persiguiera la justicia.
Y aquellos dos pedazos de carne globular, gelatinosos y lívidos, como bolsas de tarántula, eran, efectivamente, dos ojos humanos, que parecían mirar y sugerir el horror de cien tragedias.
("Cachorro de tigre").

Prescindiendo de la discusión en torno al "tremendismo" de estos finales, es indudable la pericia técnica con que emplea López Albújar el "impacto final", recurso específico del relato corto, y la eficacia que sabe conferirle en el contexto total del cuento, en la unidad total de un "mundo artístico" (el cuento) que contribuye a formar.

Las calas interpretativas de la obra de López Albújar recién están por realizarse (27). Mientras no se analicen con profundidad sus textos no se contará con un acopio científico para intentar un "balance" más riguroso de su importante y significativa obra literaria. Nos parece haber argumentado con cierto fundamento cómo, pese a opiniones aparentemente coincidentes de la crítica, la "impericia técnica" y el "descuido formal" de López Albújar son formulaciones que requieren un debate más amplio. En todo caso, estas objeciones críticas me parecen válidas para un sector de su obra; de ninguna manera para todos los cuentos. "Los tres jircas", por ejemplo, significa la demostración de la extraordinaria habilidad de López Albújar no sólo para la recreación de las creencias mitológicas del mundo andino, sino también para la descripción interpretativa del paisaje de la sierra, y la vital resurrección de "personajes" que yacen en el fondo de los tiempos. Como distorsión estructural ideológica más perjudicial para el "mundo" de Cuentos Andinos señalo las ya vistas intromisiones del autor (sea en su condición de "narrador omnisciente o "narrador-testigo"), en las cuales hace "observaciones" y formula "opiniones" acerca del indio, que no solamente pecan de ser sociológicamente inconsistentes, superficiales por su "exterioridad" o simplemente equivocadas, sino que presentan el contrasentido adicional de ser más producto de los conceptos y preconceptos, de los juicios y prejuicios del narrador, antes que observaciones y conclusiones que coincidan con el mundo espiritual del indio que efectivamente vemos en las páginas del libro, un indio que no sin frecuencia contradice las "opiniones" que sobre él tiene su autor. (Y don Enrique, siempre independiente y hasta intransigente, formula estas"opiniones" con un tono muy personal, "sin pelos en la lengua"; ¿será esta actitud la que le ha granjeado las antipatías de quienes equivocadamente han creído ver en él una actitud peyorativa hacia el indio?). (28).

Un último problema a considerar en la configuración del peculiar universo andino de López Albújar es el relativo a la "protesta social", o la concepción de la estructura social vigente en la sierra. La opresión del indio no ocupa lugar importante en las intenciones y logros del libro.

> No son las fuerzas de la naturaleza, ni la opresión del indio, las que aparecen primordialmente en estos cuentos- ha afirmado Tamayo Vargas-, sino la psicología de personajes especiales y la vida misma en instantes trágicos...Cuadros plásticos que sirvieron para que otros manifestaran -siguiendo su estilo- la protesta social o la angustiada visión de una realidad que aplasta al individuo. (29).

Carrillo coincide con estas apreciaciones. Para él López Albújar está dotado especialmente para la observación de la realidad, en la que incluso alcanza aciertos en la configuración psicológica de los personajes, pero fracasa cuando intenta la denuncia social, o cuando el sustrato esencial del cuento es la imaginación pura:

> Igualmente se ha afirmado e, incluso, analizado la preocupación social de López Albújar en los cuentos andinos. En verdad, López Albújar se acerca al indio y lo descubre en su miseria humana, en sus ritos ancestrales levemente tocados por la civilización occidental, pero esta

> miseria es relativa al punto de calificación del lector, a sus prejuicios. Justamente nos asombra el mundo humano de López Albújar porque lo desconocemos, porque no lo comprendemos. Pero sus conflictos tienen solución dentro de sus círculos culturales y la intromisión de la cultura occidental -recordemos al indio Ponciano Culqui de "El brindis de los Yayas" quien se esfuerza por cambiar las costumbres de la comunidad- es la que rompe el equilibrio preexistente. Sus cuentos andinos, sus legítimos cuentos andinos, se hallan libres de intención social. "Huayna-Pishtanag", de Nuevos Cuentos Andinos, constituye la excepción (30).

Anota también Carrillo, en relación a lo anterior, la significativa ausencia del indio siervo, el indio explotado por excelencia de la obra narrativa de López Albújar:

> El indio siervo, el de las mayorías, el que constituye básicamente el problema social del Perú, permanece en la penumbra para él. El problema que exasperó a Clorinda Matto y que exaltó a González Prada para López Albújar una visión parcial y prejuiciada de la lucha (31).

Lo cual lo lleva a insistir en que "en conclusión, (es) logrado artísticamente el mundo sociológico de sus cuentos andinos mientras siguen la línea de observación fría y realista. Fracasa cuando ingresa en la moda social" (32). Con relación a la preferencia de la veta imaginativa sobre la "observación fría y realista" que es la actitud que más le acomoda como narrador, Carrillo acertadamente comenta:

> Su genio de escritor se agudiza cuando observa con paciencia y frialdad características del juez... Y decae notablemente cuando se deja llevar por algún entusiasmo que rebasa su ecuánime capacidad de observación. La invención y la imaginación puras disminuyen la calidad de su narrativa...López Albújar es narrador veraz, acertado, de lo que observa o experimenta: fallido en lo que su imaginación aborda, en la invención de fábulas (33).

Esta afirmación, en esencia atinada, podría calificarse un tanto; López Albújar también acierta cuando su capacidad de fabulación va dirigida a la recreación de una leyenda y la concepción mítica de la naturaleza ("Los tres Jircas"), o cuando está al servicio de relatos que se centran precisamente en lo documental, es decir, cuando la imaginación busca completar una fábula que se centra en hechos y personajes sustentados muy ceñidamente en una realidad andina concreta (El Campeón de la Muerte", "Ushanan-Jampi", "Cachorro de Tigre").

En cuanto a la ausencia de conflictos sociales, es muy cierto que ellos no interesan mayormente a López Albújar, sea porque es ajeno a su vocación narrativa (como parece pensar Tamayo Vargas) o por lo que fuere, el conflicto social no aparece como ingrediente de importancia en Cuentos Andinos (34). Pero lo que no se puede inferir de esta afirmación es que exista un escamoteo de la realidad social. Hay notas muy concretas en Cuentos Andinos, muchas veces en forma de los famosos "comentarios" u "opiniones" del narrador, que nos hablan de la explotación de los mistis al indio y de los abusos del clero ("El hombre de la bandera",

"Usanan-Jampi", "El Licenciado Aponte", "La mula de Taita Ramun", "Cómo habla la coca"), aunque dichas alusiones nunca constituyan materiales principales de los diversos relatos sino más bien elementos tangenciales. Sin embargo, estas notas contribuyen a reforzar la atmósfera en que vive el indio, completan el marco de referencias del mundo novelado. Si bien ningún relato en particular emplea la denuncia social como intención sustancial, no puede afirmarse que el autor no se refiera a la estructura social andina o que permanezca frío, "imparcial" frente a dicha estructura. No debemos olvidar algo que ha subrayado en su libro R.E., Cornejo; el magisterio que ejerció en la vida y en la obra de López Albújar la prédica cívica, incluso la encendida defensa del indio, de don Manuel González Prada (35). Castro Arenas subraya dicho magisterio:

> La adolescencia de López Albújar fue sacudida por las admoniciones violentas de González Prada, del que llegó a sentirse heredero espiritual. En efecto: el afecto al indígena, la repulsa por el caciquismo y el feudalismo, el anticonformismo, y particularmente el antimilitarismo de López Albújar proceden del autor de Páginas Libres (36).

Queda, finalmente, por establecerse el lugar que ocupa en nuestra narrativa Cuentos Andinos, especialmente en relación al "indigenismo". Una primera opción sería vincular su visión del mundo andino con la de los realistas de fines de siglo diecinueve (Narciso Aréstegui y Clorinda Matto) por un lado, y con la de indigenistas posteriores, de otro lado. López Albújar sería así un "autor puente" para todo el proceso indigenista. Así piensa Carrillo:

> Su indigenismo es el punto preciso que une la violencia indigenista de la generación del 85 que no analizó al indio, con el indigenismo de Ciro Alegría y José María Arguedas, quienes logran sucesivas penetraciones del mundo externo e interno del indio peruano. En este sentido, López Albújar orienta con hondura el proceso del indigenismo en la literatura peruana. (37)

Mario Castro elabora esta idea más extensamente, y con mayor vehemencia:

> En Cuentos Andinos, López Albújar retomó, en verdad, el hilo de la narración indigenista iniciada el pasado siglo por Narciso Aréstegui y Clorinda Matto de Turner; a diferencia de los autores fineseculares no sólo se mostraba atento a la pintura del escenario y la condición social del campesino, sino que penetraba en las oscuras galerías espirituales de aquellos hombres andinos. Antes que un modernismo de proyecciones sociales, López Albújar propone en Cuentos Andinos un nuevo naturalismo afinado por la indagación psicologista. Su obra marca, por esto, una solución de continuidad respecto de nuestros primeros realistas, y de los realistas indigenistas que insurgieron después de él. Si observamos la narrativa peruana, desligándola de modas y escuelas pasajeras, advertimos que existe una línea que parte de Aréstegui, reaparece con la señora Matto de Turner, vuelve a columbrarse con nuevos bríos en López Albújar, se orquesta con tonos líricos con Alegría, y se prolonga en nuestros días con Arguedas. Es la línea del realismo indigenista. (38)

Para arremeter, a renglón seguido, contra la generalizada tendencia a considerar que no existe secuencia o continuidad en nuestra historia literaria, que se manifiesta, entre otras cosas, en negar que exista un proceso en nuestro indigenismo narrativo:

> Yerran quienes fraccionan en períodos aislados, inconexos, la línea realista, por presbicia literaria que les impide observar en perspectiva la evolución narrativa, Pueden variar los matices de estilo; pueden variar la índole de la intención; pero sea en Aréstegui, sea en López Albújar, sea en Alegría, la ambición de reproducir la realidad cotidiana de los núcleos indígenas sustancialmente es la misma. (39)

Concediendo que ésta es una posición razonable, quisiera señalar algunas atingencias y proponer una alternativa que ya ha sido fundamentada en el primer capítulo,y también en el capítulo II (39A). En primer lugar, el narrador finesecular "sólo se mostraba atento a la pintura del escenario y la condición social del campesino", como bien observa Castro Arenas; no intenta penetrar en el mundo espiritual del indígena. De otro lado, si bien la intención, "la ambición de reproducir la realidad cotidiana de los núcleos indígenas (es) sustancialmente la misma", otra cosa sucede con los logros efectivos, las plasmaciones literarias. Para mí, Clorinda Matto (de Narciso Aréstegui casi no es necesario ocuparse), con toda la importancia que tiene Aves sin nido, se queda en la periferia, no penetra en una realidad - el contorno andino más el hombre que vive en él- de la cual López Albújar supo darnos las primeras manifestaciones convincentes. En las palabras certeras de Alegría: supo darnos por primera vez "un indio de carne y hueso", un ente viviente, o, como dice Mariátegui "nos presenta algunos escorzos del alma del indio. El mismo Castro Arenas señala las diferencias que separan a López Albújar de Aréstegui y Matto de Turner:

> Los indios laterales y borrosos de Aréstegui y los indios quejumbrosos idealizados por el humanitarismo sentimental de la Matto de Turner reaparecían en las agrias viñetas de López Albújar como seres de alma torturada por la furia, la ira, la humillación. Dejaron de ser personajes de psicología plana, sin aristas, armados de una misma pieza espiritual. (40)

Es en atención a estas diferencias, y en atención a que si bien existe una comunidad de propósitos, no la hay de realizaciones literarias; en razón, en suma, a ser López Albújar - hago mía la frase de Alegría- el primero en mostrar a "un indio de carne y hueso", que propongo la alternativa de considerar a López Albújar no el continuador sino el iniciador del indigenismo narrativo entre nosotros. Esto no supone negar los aportes de la presencia del indio en la literatura anterior, sino considerarlos "fuentes", "antecedentes" del movimiento literario que con caracteres propios y, sobre todo, mediante una presentación convincente del indio y su universo andino, se ha venido a llamar "indigenismo", en su rama narrativa. Prefiero, pues, considerar a Aves sin nido el "antecedente" del indigenismo (el antecedente más importante); rechazo, por tanto, se hable de esta novela y de El Padre Morán como"primeras novelas indigenistas". Y para mejor visualizar el deslinde, sería preferible utilizar el término "indianistas" para ellas. Así, el "indianismo realista", fuertemente impregnado

todavía por idealizaciones de fondo romántico, (por lo que propuesto el uso del término "indianismo romántico-realista-idealista" para él) sería el "antecedente" literario de nuestro moderno "indigenismo", corriente que, con modificaciones y en continuo proceso evolutivo y de refinación artística, puede considerarse vigente casi hasta nuestros días (41).

"Tengo pues, algunos motivos fundados para perseverar en la obra que me he propuesto: la de hacer literatura netamente peruana", decía don Enrique en 1922, y su obra posterior ratifica sus palabras y gratifica su perseverancia. Hacer una "literatura netamente nacional", como lo hizo con acierto él,en 1920, con sus Cuentos Andinos, quedará, para siempre en la historia de nuestra cultura, y de nuestras letras, como una de sus grandes contribuciones.

> La aparición de su libro Cuentos Andinos -ha afirmado Estuardo Núñez- hace época en los anales literarios del Perú. La extraña fuerza que emerge de esos relatos, la desconcertante brusquedad del léxico, la misma falta de refinamiento estético en la expresión, el hondo dramatismo del contenido, definen a este libro como portador de un impulso hacia la ruta, segura y firme, que toma la literatura narrativa, transida de emoción nativista (42).

Y así es, en efecto. Cuentos Andinos señala una ruta y deviene el libro iniciador de una de las corrientes de mayor trascendencia en nuestras letras. La importancia de López Albújar no podrá nunca negarse, mal que pese a ciertos paladares exageradamente refinados y a ciertos críticos exclusivistas y casi siempre superficiales y desatentos. Pasado medio siglo de Cuentos Andinos saludo con veneración pero sin beaterías a este moderno "clásico" insertado para siempre en nuestra historia cultural.

---

(1) Raúl Estuardo Cornejo: López Albújar, Narrador de América. Trayectoria vital. Madrid, Anaya, 1961 (A base del contenido de su Tesis de Bachiller en Letras "López Albújar: frente y perfil", presentada en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en 1960) y "López Albújar (De Miniaturas a Cuentos Andinos)", Tesis de Doctor en Letras, Universidad de San Marcos,Lima, 1962 (inédita). La publicación de su tesis de Bachiller constituye el único libro que existe sobre don Enrique López Albújar. El mismo Cornejo nos informa, en una extensa "Bibliografía General de López Albújar", apéndice de su tesis doctoral, que se publicó en 1963, en el volumen de Memorias de don Enrique, sobre otros trabajos de tesis universitarias sobre López Albújar: Samuel Alexander Meyer (University of Texas-Austin, Texas, 1947); Francisco Carrillo (University of Washington, 1954) y Elisabeth Portugal (Universidad de San Agustín - Arequipa, 1957).

(2) Mario Vargas Llosa: "José María Arguedas descubre al indio auténtico".En "Visión del Perú". Año I, N° 1. Lima, Agosto de 1964, p.3 (También en "Casa de las Américas". Año IV, N° 26. La Habana, octubre-noviembre de 1964).

(3) José Miguel Oviedo: "Presentación" al No. 13-14 de la"Revista Peruana de Cultura" (Homenaje a José María Arguedas). Lima, Casa de la Cultura del Perú, diciembre de 1970, p.5.

(4) Ciro Alegría: "A manera de prólogo", en Memorias de Enrique López Albújar, Lima. (Talleres Gráficos P.L. Villanueva) 1963, pp.7-8.

(5) Los cuentos que integran El caballero Carmelo se habían venido publicando ya desde 1913 (el que le da título al volumen apareció por primera vez el 13 de noviembre de ese año), pero el impacto mayor de Valdelomar en el medio cultural de Lima se efectúa a raíz de la publicación del libro, en 1918.

(6) Me remito para una argumentación general del problema al capítulo I, especialmente pp 12-13 y 15-16, Sobre los motivos para no considerar "indigenista" a Aves sin nido se ha discutido extensamente en el capítulo anterior, en donde también se ha documentado, abundantemente, la filiación "romántica" de la novela (o, en todo caso, la supervivencia en ella de numerosos rasgos románticos).

(7) C.F. Intervenciones en el Encuentro de Narradores realizado en Arequipa en 1965, en: Primer Encuentro de Narradores Peruanos. Arequipa, 1965. Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1969, p. 41 y p. 243. También en "José María Arguedas cree en el porvenir literario de la lengua quechua" (Entrevista por Hugo Goldsack). En "Zig-Zag". Año 57, No. 2965. Santiago de Chile, 2 de Febrero de 1962; y "Arguedas y la literatura peruana. Conferencia ofrecida en la Casa de las Américas". En "Bohemia". Año 62, No. 18. La Habana, 1 de Marzo de 1970, p. 11 (recopilada luego en Varios: Panorama de la actual literatura latinoamericana. La Habana, Casa de las Américas, 1970). Repárese no obstante: "Es para salvar dos olvidos: mi veneración y respeto por López Albújar, quien me enseñó a pesar de todos sus errores, o quizá por lo mismo que cometió errores, palabras de Arguedas en Encuentro..., p. 243.

(8A) José Carlos Mariátegui: "El proceso de la literatura" En: 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana. Cito por la tercera edición: Lima, Biblioteca Amauta, 1952, p. 359. C.F. Cap. I, nota 15 y pp. 14-16.

(8B) C.F. Cap. I, nota 15 y pp. 14-16.

(9) Mario Castro Arenas: La novela peruana y la evolución social. Lima, Ediciones Cultura y Libertad, s.a. (1964) p. 159.

(10A) Enrique López Albújar: "Una defensa a mi generación" En: Memoria, p. 116.

(10B) Enrique López Albújar: "Cómo entré en la carrera judicial y cómo me mantuve en ella". En: Memorias, ..., p. 89.

(11) Mario Castro Arenas: La novela peruana..., p. 157.

(12) Ezequiel S. Ayllón: "Prólogo" a Cuentos Andinos. Lima, Imprenta La Opinión Nacional, 1920, p. I.

(13) Enrique López Albújar: Nuevos cuentos andinos. Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1937, p. 126).

(13A) Mario Vargas Llosa, por ejemplo, cree descubrir que ha sido Arguedas, en Yawar Fiesta, quien ha configurado, por primera vez, ese fingimiento, esa suerte de double standard del indio, que se enuncia claramente en la cita anterior de López Albújar. C.F. "José María Arguedas descubre...", p.7.

(14) Francisco Carrillo: "Los aciertos indigenistas de Enrique López Albújar" En: "Revista Peruana de Cultura" No. 11-12. Lima, Casa de la Cultura del Perú, enero-junio 1967, p. 149.

(15) Luis Alberto Sánchez: La Literatura Peruana. Derrotero para una Historia Cultural del Perú. Segunda edición. Lima, Ediciones de Ediventas, Tomo IV, pp. 12-16-17.

(15B) Aída Cometta Manzoni: El indio en la novela de América. Buenos Aires, Editorial Futuro (Colección Eurindia), 1960, p.22.

(16A) C.F. Cap. I, pp. 13 y 15-16

(16B) Francisco Carrillo : "Los aciertos....", p. 147

(17A) C.F. nota (23A).

(17B) Citamos por : Cuentos Andinos. Cuarta edición. Lima, Librería Editorial Juan Mejía Baca, (impreso en la Argentina), 1965, p. 43.

(18A) C.F. Cap. I

(18B) C.F. Ezequiel S. Ayllón: "Prólogo" a Cuentos Andinos. Lima, Imprenta La Opinión Nacional, 1920 (Este prólogo fué incluído en la segunda edición, Lima, Imprenta Lux, 1924; referencia a Pomares, "el hombre de la bandera", pp. 20-23; se omite, en cambio, en la tercera (1950), cuarta (1965) y quinta (1970) ediciones.

(19) Alberto Escobar : La narración en el Perú (Estudio preliminar, antología y notas por A.E.) Lima, Editorial Letras Peruanas, s.a. (1956), p. XIX. Segunda edición: Lima, Librería-Editorial Juan Mejía Baca, 1970. p. XXVIII.

(20) C.F. "Juicios de algunos escritores sobre este libro...." : Cuentos Andinos. Segunda edición, Lima, Imprenta Lux 1924; juicio de Unamuno, p. 286.

(21) Augusto Tamayo Vargas, Literatura Peruana. Segunda edición. Lima, U.N.M. S.M., 1965 (2 tomos), Tomo II, página 739.

(22) Ver, por ejemplo, la opinión de Mariátegui: "Los Tres Jircas" y "Como habla la coca" son a mi juicio,las páginas mejor escritas de Cuentos Andinos. Pero ni "Los tres Jircas" ni "Como habla la coca" se clasifican propiamente como cuentos. "Ushanan-Jampi", en cambio, tiene una vigorosa contextura de relato. "En: "El proceso de la literatura"....p. 362.

(23A) La terminología, desde luego es la de E.M. Forster (Aspects of the Novel. London, 1927)

(23B) En el sentido de "centro vital interno" de Leo Sptizer. C.F. su Linguística e historia literaria. Madrid, Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 2nda. edición, 1961, pp. 30, 32, 33 y 36, y, en general, pp. 25-42.

(24) Sobre el valor documental de este cuento comenta Mariátegui: "Ushanan-Jampi, en cambio, tiene una vigorosa contextura de relato. Y a este mérito une "Ushanan-Jampi" el de ser un precioso documento del comunismo indígena. Este relato nos entera de la forma como funciona en los pueblecitos indígenas, a donde no arriba casi la ley de la República, la justicia popular. Nos encontramos aquí ante una institución sobreviviente del régimen autóctono. Ante una institución que declara categóricamente a favor de la tesis de que la organización inkaica fué una organización comunista. " En : "El proceso de la literatura"..., p. 362

(24A) C.F. Julio Cortázar: "Algunos aspectos del cuento" En :"Casa de las Américas No. 15-16. La Habana, Nov. 1962 - Feb. 1963, p. 7.

(24B) Augusto Tamayo Vargas: La Literatura Peruana...., p. 736

(25) Estuardo Nuñez: La literatura peruana en el siglo XX. México, Editorial Pormaca, 1965, p. 80.

(26) José Carlos Mariátegui: "El proceso de la literatura"..., p. 360.

(27) En los cincuenta años que han pasado desde Cuentos Andinos solo se ha publicado un libro sobre López Albújar, amén de unas pocas Tesis Universitarias. C.F. nota 1. Son contados, asimismo, los artículos de valor sobre este autor. No se ha publicado nunca, por ejemplo, un análisis textual de ninguno de sus relatos. ¡Y es un "clásico" peruano!

(28) Notamos, sin embargo, que creadores desde Alegría hasta Vargas Vicuña, y críticos y luchadores sociales desde Mariátegui hasta Hugo Blanco se han referido con respeto a don Enrique. C.F. Citas 4, para Alegría; citas 22, 23 y 26 para Mariátegui; Vargas Vicuña ha manifestado: "...una de las cosas que me ha favorecido a mi ha sido la falsedad con que el señor Ventura García Calderón contaba estas cosas. Igualmente, una de las cosas fundamentales para mi ha sido la manera con que el señor López Albújar trata estos temas y obedeciendo a una manera que me encantaba por su fuerza y vigor del desarrollo del tema, pero no su lenguaje." (En : Primer Encuentro..p. 187). Hugo Blanco, "parte interesada" en la lucha contra la explotación del indio, "crítico" literario eventual, y sui-generis, resulta una voz respetuosa hacia don Enrique, que contrasta con las acusaciones de críticos presuntamente pro-indigenistas pero fundamentalmente esteticistas: "Pero desde antes, desde mi infancia, respeto a los señores mistis cuando escribían en favor del indio. Por eso, aunque son mistis, mucho respeto a esos señores: Clorinda Matto, Ciro Alegría, Jorge Icaza, Enrique López Albújar." (En "Correspondencia entre Hugo Blanco y José María Arguedas", publicada primero en hojas mimeografiadas y luego en "Amaru", No. 11. Lima, U.N.I., Diciembre de 1969, p. 15)

(29) Augusto Tamayo Vargas : Literatura Peruana...., p. 737

(30) Francisco Carrillo : "Los aciertos....", p. 147

(31) Francisco Carrillo: "Los aciertos...", p. 148

(32) Francisco Carrillo : "Los aciertos..." , p. 151

(33) Francisco Carrillo : "Los aciertos...", p. 150

(34) La opresión social si aparece como ingrediente escencial de "huayna-Pishtanag", unos de los Nuevos Cuentos Andinos (1937). Como argumento en un estudio dedicado a ese libro, hay en él, en general, una presencia más clara de elementos de conflicto social en el ande, pero el hecho de que el conflicto aparezca con mayor fuerza en "Huayna-Pishtanag" se debe a que es el único cuento de López Albújar en que presenta como personaje a un indio de hacienda, y por lo tanto, inmerso en una situación de servidumbre.

(35) C.F. Raúl Estuardo Cornejo: López Albújar, Narrador de América..., p.p. 87-89 Cornejo afirma -aunque no documenta su fuente; posiblemente una declaración del propio don Enrique- que López Albújar (al igual que Clorinda Matto y probablemente también Mercedes Cabello) fué uno de los asistentes al famoso "Discurso en el Politeama" del 28 de julio de 1888, verdadero "credo" inicial del ideario pro-indígena: "González-Prada fué en realidad, el gran mentor y guía de toda la generación a la que perteneció López(Albújar).. influyó notoriamente sobre él, aunque ello ocurriera al comienzo, de modo indirecto. López Albújar, pese a que lo conoció ocasionalmente en 1888 - precisamente en la noche del famoso "discurso del "Politeama" - no fué frecuente lector suyo sino hasta muchos años después..."Idem. Ibid., p. 88

(36) Mario Castro Arenas: La novela peruana..., p. 157

(37) Francisco Carrillo: "Los aciertos...", p. 151

(38) Mario Castro Arenas: La novela peruana..., p. 160

(39) Idem., ibid., p. 16 Mario Castro Arenas: La novela peruana.., p. 160

(39A) C.F. Nota 4.

(40) Mario Castro Arenas: La novela peruana..., p. 161. Si cotejamos estas apreciaciones con mi esquema general del capítulo I, quedará claro que tales indios pertenecen a lo que llamo el "indianismo romántico-realista-idealista."

(41) Pienso, asimismo, que sería conveniente distinguir, en el "indigenismo", dos momentos; un "indigenismo ortodoxo" o tradicional inicial, y un "neo-indigenismo", al cual habría accedido José María Arguedas en obras como Los Ríos Profundos y "La Agonía de Rasu Ñiti" (1962). He discutido estas dos posibles instancias del indigenismo en un reciente estudio. C.F. "Meditación preliminar en torno a José María Arguedas y el indigenismo". En : "Revista Peruana de Cultura" No. 13-14. Lima, Casa de la Cultura, diciembre de 1970, que, sin variantes, constituye el último capítulo de esta Tesis. Este "neo-indigenismo" abarcaría, en contraste con el copioso "indigenismo ortodoxo", muy pocos nombres: el "segundo" Arguedas, Eleodoro Vargas Vicuña (Nahuín, 1953; Taita Cristo, 1964), Carlos Eduardo Zavaleta (en libros como La batalla, 1954; "El Cristo Villenas", 1955 y Los Ingar, 1955) y algún autor menos importante. Me remito, en todo caso, al primer capítulo de esta Tesis, en donde se encontrará la argumentación demorada y de tipo general de todos estos puntos.

(42) Estuardo Nuñez : La literatura peruana..., p. 80

CAPITULO V

NUEVOS CUENTOS ANDINOS Y LA ESCUELA INDIGENISTA

Nuevos Cuentos Andinos continúa la ruta abierta por los importantísimos Cuentos Andinos de Enrique López Albújar. En el capítulo anterior nos hemos detenido en señalar la trascendencia de este libro, que conmocionó la literatura peruana en 1920 (1). En él intenté subrayar el significado de Cuentos Andinos como iniciador (que no como continuador) de nuestro moderno indigenismo narrativo, y señalar sus aciertos y limitaciones, tratando de desvirtuar la equivocada y superficial valoración del indio recreado por López Albújar -"monstruo patético, robot de sus instintos atávicos", al decir de un crítico influyente- que todavía propone un sector minoritario de la crítica; fundamentando a la par la existencia en Cuentos Andinos de un indígena y un mundo andino ciertamente vistos todavía muy exteriormente y algo recargados por un exceso de violencia, pero de ninguna manera seres desprovistos de cierta complejidad psicológica; no personajes "planos" sino "con relieves", con aristas; no el indio visto exclusivamente como criminal sino el indio visto en una gama variada de actitudes y facetas humanas; en suna, al decir de Alegría, el primer "indio de carne y hueso" de nuestra narrativa indigenista.

Me interesa, ahora, señalar la relación de los Nuevos Cuentos Andinos (2) con sus antecesores y, sobre todo, con el proceso de la narrativa indigenista que aquéllos iniciaran. Diecisiete largos años median entre ambos libros -de 1920 a 1937-; entretanto López Albújar había continuado en la tarea de "hacer literatura netamente peruana" que se había propuesto al escribir sus Cuentos Andinos; así, en 1924 publicó De mi casona (un poco de historia peruana a través de la biografía del autor), un libro admirablemente bien escrito (el mejor escrito de López Albújar que no el más importante), suerte de primer tomo de sus memorias, y uno de los mejores textos autobiográficos -presentado con ténicas propias de la ficción narrativa- que se haya publicado en el Perú; un libro que ostensiblemente parecierandesconocer quienes niegan valores estilísticos y cuidado formal en López Albújar. Había publicado también Matalaché (1928), libro que inicia o participa de la fundación de otra de las corrientes o modalidades (aunque quizás sería preferible decir:"preocupaciones temáticas") de la

literatura peruana, la mal llamada "literatura mulata", negroide. En todo caso, este libro audaz, de aciertos técnicos quizás intuitivos pero reveladores de un "narrador de raza", desigual, excesivo o tremendista a ratos, pero siempre sugestivo, vital y convincente, constituye, al igual que Cuentos Andinos aunque sin la enorme trascendencia de éste, un hito de importancia en la literatura nacional, el "descubrimiento", o por lo menos la primera presentación literariamente válida, de un "personaje", el mulato, ausente hasta ese momento de la literatura nacional -personaje que será retomado, ya en una ambientación contemporánea y con muchas facetas y sutilezas nuevas, por Diez-Canseco con sus Estampas Mulatas, dos años después-, al mismo tiempo que indagaba Matalaché por primera vez con veroimilitud y eficacia en nuestro pasado de nación esclavista.

La primera diferencia de estos "nuevos" cuentos andinos con relación a los primigenios está en la diversificación del marco ambiental y el "tono" de los relatos, lo cual se nos presenta,por lo menos en relación a los resultados obtenidos, como un desacierto, un inconveniente. Todos los relatos de Cuentos Andinos proponen como marco geográfico y espiritual la ciudad de Huánuco y la cercana comunidad de Chupán. Aun en los relatos olvidables del conjunto ("La soberbia del piojo", "El caso Julio Zimens" y "Cómo habla la coca") en que habla el escritor mismo sin disimulo ni mixtificaciones, el narrador-juez-lópez-albújar-residente-en-huánuco se apoya en historias de la región, o los diálogos y meditaciones del narrador guardan relación con personajes o "presencias anímicas" (la coca) vinculados con el mundo andino. De los otros relatos, "Los tres Jircas" recrean el nacimiento mítico de la ciudad de Huánuco ("¡Huáñucuy!" (muérete) le dijo el gran Pachacámac a la bella Cori-Huayta), y los demás se encuadran en Chupán y escenarios vecinos, como el pueblo de Pampamarca,cuna de los feroces illpacos de donde proviene "El campeón de la muerte". "Cachorro de Tigre" se desarrolla en Huánuco.

Este escenario, marco no solamente físico sino social y espiritual, pierde su unidad en Nuevos Cuentos Andinos, en donde solamente tres relatos -y no por coincidencia, sin duda los más valiosos- tienen que ver con la comunidad de Chupán. Vemos a un guerrillero "benelista" ser derrotado y tramar venganza de amores por tierras de Cajamarca ("Juan Rabines no perdona"); vemos a un abogado limeño viajar por la sierra hasta Abancay, donde, como sub-prefecto, le sucederá una anécdota "galante" perfectamente banal ("El blanco"); contemplamos al "occidentalizado" y domesti-

cado indio Carmelo Maquera, de Tarata, cerca a Tacna, conseguir la reparación de su honor agraviado "a la manera civilizada", en metálico ("El Trompiezo"). En todos estos relatos se ha perdido la honda compenetración de un habitante con su contorno (físico, cultural, social, psicológico, espiritual) que significan las recias y documentadas estampas que López Albújar fabula en torno a su comunidad de Chupán, o ambientes equivalentes.

Se resiente el volumen, también, de un mayor empleo de la imaginación narrativa en vez de la observación de una realidad, con relación a Cuentos Andinos, y esto podría explicar la existencia proporcionalmente menor de cuentos logrados en Nuevos Cuentos Andinos.

> Su genio de escritor -ha afirmado Francisco Carrillo- se agudiza cuando observa con paciencia y frialdad características del juez....Y decae notablemente cuando se deja llevar por algún entusiasmo que rebasa su ecuánime capacidad de observación. La invención y la imaginación puras disminuyen la calidad de su narrativa. Por ejemplo, "Juan Rabines no perdona" y "Una posesión judicial", aunque basados en hechos reales, han sufrido excesiva elaboración de parte del autor, excesiva intervención de elementos románticos en uno, y una no sutil integración del terror de Poe en el otro; sufren en calidad y concluyen inexprevisos. (3)

Efectivamente, en este segundo relato, el horror (4) no resulta convincente, y a pesar de tratarse de un antiguo caballero huanuqueño, nada nos dice el cuento sobre la región. El personaje mismo pudo ser utilizado para una ficción que nos hablara del odio entre dos gamonales serranos (5), con toda la ampliada percepción del mundo andino que ello hubiera significado, pero tal como quedó no nos dice nada. Tanto en "Juan Rabines no perdona" como en "El blanco" hay una notoria falla en la estructura narrativa que atenta contra el obtenimiento de una pieza literaria unitaria. En efecto, las anécdotas que constituyen los núcleos narrativos de los relatos, aparte de ser bastante intrascendentes, poco tienen que ver con los ambientes y acontecimientos que les sirven de prólogo. Se nota una dispersión, una falta de síntesis y concisión, un desarrollo de incidentes innecesarios al todo del relato, que ha llevado a opinar a algunos autores que López Albújar no siempre "distingue el cuento de la novela". La anécdota amorosa de Juan Rabines poco tiene que ver con su condición de gue-

rrillero benelista -saga que sí tiene posibilidades novelísticas- y se nos presenta como una "segunda parte", totalmente heterogénea con relación a la primera, y con evidentes rezagos de un romanticismo demasiado sentimental y "efectista". "El blanco", de otro lado, pudo ser -en ésa su segunda parte, tan desconectada de la primera: el viaje del nuevo subprefecto hasta Abancay, donde comienza a familiarizarse con su cargo- un valioso "estudio" de un gamonal serrano , un adentramiento en la psicología de un terrateniente andino "educado" en la Universidad y conocedor cercano del mundo andino, pero que "regresa a los orígenes" y añade a la brutalidad y prepotencia del hacendado "local" una suerte de cinismo producto de su formación "civilizada" y "occidental". Pero todo esto apenas se vislumbra como breves chispazos en el cuento; en vez, se nos presenta una larga escena, romántico-costumbrista, frívola, de un almuerzo "pantagruélico", con damas, licores, frases galantes, desafíos velados y ejercicios de tiro en una hacienda abancayina. El final es antitético; no cobra fuerza de "revelación de un mundo" el descubrimiento del narrador (López Albújar disfrazado de subprefecto) de que el último "blanco" al cual disparan es la cabeza deformada de un ser humano. El narrador, asqueado, abandona la hacienda y la ciudad, es cierto, pero el lector poco es lo que ha podido adentrarse en el mundo de violencia y arbitrariedad de los gamonales serranos.

"El Trompiezo" es un cuento en el cual se realiza una especie de caricatura de aquel otro "juzgamiento", terrible y lleno de fuerza, del relato "ushanan-Jampi" de diecisiete años atrás. La terrible justicia de los yayas de Chupán: la expulsión de la comunidad de Conce Maille y su ulterior castigo ("Ushanan-Jampi", "el remedio último") consistente en arrastrar al ofensor hasta despedazarlo, se convierten en "El Trompiezo" en un divertido juicio en que un "consejo de vecinos" dictamina el pago de una jugosa suma de dinero por parte del culpable de haber "trompezado" con la mujer del ofendido. A pesar de que el narrador omnisciente "dice" que este "consejo" perseguía "cumplir con los preceptos del ayllo", y que constituye una forma de justicia previa, distinta de la "justicia oficial" de los jueces de la república, poca relación se puede ver entre esta justicia y la de los yayas. En primer lugar, se trata de un indio "civilizado", contaminado por el mundo occidental; un indio "domesticado". Uno de los "valores" del mundo occidental -tal como él lo conoce en Tacna- que

Carmelo ha adoptado es el afán de "pleitiar"; por eso, a pesar de que su reacción primera hace recordar a sus temibles medio-hermanos de Chupán:

> Una colera fría le apagó la llama que por un momento hiciera brillar su dignidad de hombre y de marido, y después de mirar furtivamente el desmesurado cuchillo que colgaba en la quincha, se resolvió a decir:
> ----¿Con qué el marido de mi hermana ha sido el ladrón? Peor entonces; tendré que ensuciar en él mi cuchillo dos veces; darle dos golpes en el corazón a ese tramposo. (pp.125-26)

luego "la mezquina imaginación de Carmelo Maquera" comenzará a urdir una compesación más "civilizada": "pleitiar" ante el juez o ante un "consejo" de vecinos una retribución económica a la ofensa recibida. Y mientras los yayas de Chupán administran justicia honestamente y con solemnidad, el "consejo" es "manejado amañadamente" por un solo hombre, Callata, "padrino" de Maquera;los dos hombres se han puesto de acuerdo antes del "juicio" y, al final de todo, no falta la consabida "tajada" para el "padrino" (dentro de un típico contexto de "criollada" del mundo integrado, civilizado, no-andino) y el comentario irónico-cínico de los esposos víctimas del trompiezo y beneficiados con la multa.

El cuento está escrito con agilidad, la estructura es eficaz, y como innovación tenemos la presencia del humor; pero no hay duda que el mundo no-integrado, menos civilizado, más salvaje, si se quiere, de los indios de la comunidad de Chupán, en Huánuco, es infinitamente más vital y convincente. Me imagino que los mismos detractores de la violencia lopezalbujariana convendrán en la superioridad literaria de los fieros e implacables Mailles de la comunidad de Chupán, frente a este "domesticado" indio Carmelo Maquera . "El Trompiezo" -con los relativos méritos que tiene- resulta así una pálida reactualización de un "juicio" indígena, una verdadera caricatura del memorable "Ushanan-Jampi".

"Cómo se hizo pishtaco Calixtro" retoma el ya conocido escenario de la comunidad de Chupán. El relato se salva, a pesar de su estructura suelta, en donde la venganza del pishtaco (nuevo nombre para un oficio conocido, illpaco) Aureliano Calixtro , bastante similar a la venganza del Liberato Tucto (y su illpaco contratado, Juan Jorge) en el relato "El Campeón de la Muerte" de Cuentos Andinos, es antecedida por una suerte de prólogo, una estampa comunal de la fiesta del 2 de enero (similar a la misma fiesta que vemos en "La mula de taita Ramun" de la colección anterior). A pesar de que la estructuración narrativa de este cuento nos revela dos partes o segmentos unidos forzadamente entre sí,

y a pesar de un interés ligeramente distorsionador de hacer de esta segunda parte una "narración de aventuras", el cuento, repetimos, se salva. Y se salva por la fuerza dramática y el documento humano vital que significa esta nueva incursión en la comunidad de Chupán , esta nueva "estampa" de la vida colectiva de un núcleo humano andino. En este énfasis de López Albújar en mostrar y adentrarse en el "mundo" de una comunidad indígena (que se repetirá, con mayores logros en "El brindis de los Yayas"), el autor de Nuevos Cuentos Andinos señalará reiteramente uno de los "tópicos" que irá adoptando la narrativa indigenista, "tópico" que alcanzará su plasmación más efectiva en la epopeya definitiva de la interpretación total del "universo" andino y de los conflictos sociales del indígena que es El mundo es ancho y ajeno.

"Cómo se hizo pishtaco Calixtro" retoma varias escenas y acontecimientos ya mostrados en diversos relatos de Cuentos Andinos pero sin llegar a armonizarlos en una unidad mayor. Se inicia con "el inventario" comunal del 2 de enero que ya habíamos visto en "La mula de taita Ramun"; continúa con un racconto del aprendizaje del pishtaco: las enseñanzas de su padre son muy semejantes a las lecciones que recibiera el illpaco Juan Jorge de su maestro Cerefino Huaylas en "El campeón de la muerte"; la cacería humana misma es similar, incluso en el hecho de que el vengador vaya acompañado; el final del cuento, con la euforia popular ante los despojos del enemigo muerto y la exposición final del sangriento trofeo (la cabeza del ofensor, Puma Jauni, que se clavará en un poste del pueblo), recuerda el final "tremendo" de "Ushanan-Jampi". ¿Es todo esto, según piensan algunos comentaristas, signo de agotamiento de López Albújar en el tratamiento de la realidad andina? Pudiera ser, aunque no me parece prueba definitiva . Más negativa me parece a mí la dispersión que examinaremos páginas atrás, que lleva al autor de Nuevos Cuentos Andinos a fabular en contornos físico-espirituales sin raíces, donde los personajes no llegan a cobrar real vida. En cuanto al presente relato, quisiera señalar simplemente algunas contribuciones parciales. El cuadro de la vida comunal (división "I" del cuento) está bien logrado. En la conversación del futuro

pishtaco con el alcalde pedáneo (entrante) inmediata (división II), alcanzamos a ver a un alcalde comunal de mayor dignidad que todos los anteriores de López Albújar, a quien el joven Aureliano Calixtro se dirige con gran respeto; es un verdadero alcalde indio. Por otro lado el ofensor resulta ser enemigo también de la comunidad, y la peligrosa aventura en que se embarca Calixtro deviene entonces en servicio comunal. No me resisto a considerar la existencia, en esta escena, de un primer antecedente del monumental alcalde comunero de la tradición indigenista, don Rosendo Maqui de la comunidad de Rumi; incluso, la escena que comentamos guarda cierto parecido con la entrevista entre Rosendo y su nieto Augusto, que va a realizar, también, un peligroso servicio a su comunidad (espiar la hacienda enemiga de Umay donde se está planeando un ataque a la comunidad). Para Augusto Maqui, al igual que para Aureliano Calixtro, la hazaña tendrá también como recompensa a una linda mocita, y el recuerdo de su Marguicha le infundirá valor en su empresa. Aureliano Calixtro, siendo un muchacho de gran valentía y sangre fría en el peligro, teniendo gran semejanza con los Mailles y con el Juan Jorge (incluso en el hecho de tener parte de sangre blanca) de los relatos anteriores, es un personaje más justiciero que sanguinario, más valiente que feroz, y, en relación a sus antecesores, la diferencia más saltante es que ahora estamos frente a un personaje comunal, más cercano a los comuneros de El mundo es ancho y ajeno. En verdad, tanto "Cómo se hizo pishtaco Calixtro" y "El brindis de los yayas" están más cerca del ambiente espiritual de Rumi; contribuyen, pues, en manera distinta que los relatos de Cuentos Andinos a cimentar una tradición, a participar en un proceso de una tendencia narrativa, el indigenismo. En esta línea, anoto que un relato indigenista muy posterior, "Tifus", de Porfirio Meneses (perteneciente a su libro El hombrecillo oscuro y otros cuentos, que es de 1954,)guarda una relación evidente con la escena comunal inicial de "Cómo se hizo pishtaco Calixtro".

"El brindis de los yayas", quizás el relato más valioso del volumen, es, al mismo tiempo que un relato muy bien organizado en secuencias que se unifican en una anécdota central que desemboca en eficaz "impacto final", el relato de López Albújar donde se muestra con mayor fuerza y vitalidad la vida comunal de Chupán.

La anécdota propone un "tópico" de la tradición indigenista ya insinuado en la colección anterior: la figura del "licenciado", el comunero que ha estado en las ciudades costeñas haciendo el servicio militar y que luego regresa a su pueblo. Este licenciado aglutina en torno a él a los jóvenes y elementos progresistas de la comunidad. El choque -conflicto cultural a la vez que generacional- se produce con los yayas del pueblo, derrotados en las elecciones de alcalde y regidores, por el licenciado Ponciano Culqui y sus seguidores. Las diversas secuencias y escenas de la historia -la conversación de Ponciano con un "misti" afincado en la comunidad (parte I), las festividades de Navidad y del Año Nuevo en donde se luce el joven alcalce recién electo (parte II), las posteriores fiestas del jitanacuy (carnavales) y la reunión donde los yayas envidiosos se conjuran a matar a Ponciano (parte III), la escena inmediata del "amistamiento" público entre los yayas, y Ponciano y sus sequidores, que termina cuando los yayas se ven obligados a tomar, impasibles, la chicha envenenada con que pensaban liquidar a Ponciano (parte IV), están muy bien trabadas entre sí, muy bien estructuradas; todo confluye al terrible brindis final y el impasible suicidio de los yayas.

En ningún relato como en éste se nos da una visión tan completa, tan variada y eficaz, de la vida comunal de Chupán. En otros cuentos se nos había dado a conocer, por ejemplo, la fiesta del 2 de enero ("La mula de taita Ramun", de Cuentos Andinos; "Cómo se hizo pishtaco Calixtro" del mismo Nuevos Cuentos Andinos); ahora tenemos una visión de varias fiestas desde Navidad hasta el 2 de enero, y también las fiestas del jitanacuy; en las diversas celebraciones y actos rituales se insertan la actuación y las palabras de Ponciano Culqui, en su condición de nuevo alcalde; contemplamos la actividad febril y el regocijo del pueblo en calles y plazas, en el cabildo y la iglesia; vemos todo tipo de decorados, desde el religioso, hasta al alegre, abigarrado y multicolor del carnaval; contemplamos grupos de bailarines y tipos de danzas; escuchamos las palabras rituales de los actos oficiales, la mezcla de elementos de religión nativa y cristiana, las solemnes promesas y juramentos del nuevo alcalde y las muestras de "justicia inmediata" y pública para asuntos pequeños. Es un verdadero retablo, vital, colorido, abigarrado, con conjuntos y figuras individuales; con escenas religiosas y de festividades; alcaldes, curas, regidores, campesinos, bailarines, y la masa: el pueblo indígena.

La visión de las costumbres del pueblo se completa en el diálogo inicial de Ponciano con el misti Leoncio.

En este relato, López Albújar ha avanzado en el camino que conduce de sus iniciales Cuentos Andinos a narraciones posteriores del indigenismo. Me resulta especialmente evidente la mayor proximidad de cuentos como el presente, en donde López Albújar efectúa su mayor inmersión en el "mundo" de una comunidad indígena, Chupán , con la novela de la recreación más plena de una comunidad que ha dado dicha tradición("indigenismo ortodoxo", en mi terminología), El mundo es ancho y ajeno, en donde, en verdad, se plantea toda una interpretación del hombre y el mundo andinos a partir de la célula agrícola, económica y espiritual de la comunidad indígena . Es verdad que los "yayas" del relato de López Albújar resultan seres exageradamente mezquinos si se les compara con el venerable Rosendo Maqui y los demás "mayores" de la comunidad de Rumi. Al excacerbar el choque generacional entre los conservadores "yayas" y Ponciano y sus seguidores "progresitas", el autor de Nuevos Cuentos Andinos ha dañado en forma permanente la imagen de la comunidad de Chupán. Es cierto, por otro lado, que existen, a pesar de la similitud funcional, tajantes diferencias entre Ponciano Culqui y Benito Castro, su contraparte en la saga de Rumi. En efecto, mientras Benito, a través de su larga (16 años) ausencia de Rumi, durante la cual recorre una vasta porción del país, incluyendo Lima, se repite constantemente "mi comunidad es mejor", Ponciano Culqui se nos aparece como un personaje -siguiendo la ideología de su creador- "integracionista"; sobrevalora los elementos del "progreso" que ha conocido en su estancia en Lima, y a menudo parece querer "cambiar" los usos y costumbres de su comunidad sin prestar demasiada importancia a valores de la cultura andina que pudieran (y debieran) permanecer. Por momentos Ponciano parece pensar que basta adoptar los patrones de vida del mundo "civilizado" para hacer progresar a su comunidad; se nos presenta, en suma, más amante del "progreso" que de los valores de su comunidad y de su cultura que merecen subsistir. De todas maneras, el paralelo entre Ponciano Culqui y Benito Castro tiene fundamento. Al igual que Ponciano, Benito se aproxima a un "misti" afincado en la comunidad en busca de consejo y apoyo, aunque los resultados sean diversos . Es evidente

que Ponciano trae una mayor lucidez, una mayor asimilación del mundo "civilizado" que pone al servicio de su comunidad, que todos los demás personajes de López Albújar. Es interesante recordar que el "tema" del licenciado ya había sido abordado por el autor de Cuentos Andinos en "El licenciado Aponte", pero en esa oportunidad no llegó a plasmar las evidentes posibilidades de este tópico; simplemente las esboza. Diecisiete años después, con este relato, "El brindis de los yayas" sí consigue sacar partido de la idea; y así, vemos ingresar en la tradición indigenista la figura del licenciado que vuelve a su pueblo dispuesto a emplear todos los conocimientos adquiridos en la ciudad para el progreso y la superación de su comunidad.

Ponciano Culqui, con todo el fervor que demuestra por los elementos del "progreso", se considera un hombre de su comunidad:

> ....Se lo dice Ponciano Culqui, acabado de llegar de Lima.
> ---Entonces,¿a qué has venido acá? ¿Por qué no te has quedado allá abajo, sirviendo a los mistis?
> ---Porque yo soy un buen chupán y no he nacido para pongo de nadie, ¡carache! Yo soy un chupán de los nuevos..... (p. 16)

Paralelamente este personaje tiene una mayor dosis de conciencia política que sus congéneres lopezalbujarinos. En esto también, con relación al libro anterior, la tónica de Nuevos Cuentos Andinos se aproxima más a los rubros que va a tomar el movimiento indigenista. Ya elegido alcalde, Ponciano, en palabras que junto con esta mayor toma de conciencia social, revelan la peculiar asimilación de la religión cristiana en contextos propios por parte de los habitantes indígenas, dice lo siguiente, al pueblo reunido en el Cabildo:

> Nuestra madre fue la primera que descubrió la coca: mascándola encontró el consuelo.Sus cinco dientecitos están estampados en cada hoja recién cogida; ella nos enseñó a chacchar. Por medio de esto conocemos el bien y nos apartamos del mal. Nosotros somos fieles a tus doctrinas y tus ejemplos que no olvidamos. Los mistis son los que idearon la cruz para hacernos jurar. Ellos son los que te hicieron cargar con ella, los que te estiraron,te clavaron y te lancearon. Esos shapras no han creído en taita Santiago, en taita San Pedro y taita San Francisco, ni en mamá Santa Rosa, en mama Natividad, en mamahuilla Santa Ana. Esos shapras mataban gente, la quemaban, la hacían comer de los pumas y otorongos. Nosotros somos

> buenos, sencillos y de corazón grande;por eso, el misti, cicatero, nos odia, nos quita nuestras chacras y nos vende. Hasta los curas,que también son mistis, nos hacen pagar contribución, nos quitan nuestras tierras y sólo nos la devuelven por plata. Con perjuicio y escándalo roban nuestras crías y lo que guardamos en nuestras chocitas.

Finalmente, hay algo en este relato que parece negar toda la concepción del indio como un ser hermético a cuyo interior es difícil acceder , idea que campea en casi toda la obra indigenista del mismo López Albújar. ¿El indio es hermético , o simplemente nosotros (incluido el novelista) no sabemos "leer en el rostro de esos hombres"?:

> En vano un psicólogo habría pretendido leer en el rostro de esos hombres, acostumbrados a impasibilizarse, no sólo por temperamento sino por hábito. Sobre todo, en los momentos solemnes.
> Ante el dolor, ante la amenaza, ante el peligro, ante la muerte, el rostro debe permanecer velado de mutismo e impasibilidad, sin soltar lo que la boca pugna por decir ni descubrir el pensamiento. Pero un indigenista habría sonreído ante esa actitud, que a través de ella habría visto que los ojos de esos hombres dialogaban. Particularmente los del viejo Huaylas. Fluían de ellos consejos, advertencias, recomendaciones.....

Si recordamos que el mismo Ciro Alegría, gran admirador y exégeta de la obra de López Albújar ha manifestado "exactamente, don Enrique no era lo que se llama un indigenista", podríamos concluir que él mismo vislumbró una manera más profunda de "leer en el rostro" del indio, que en justicia creemos que consiguieron los indigenistas posteriores, singularmente el mismo Alegría y José María Arguedas.(5A)

En "Huayna-Pishtanag" Enrique López Albújar hace su primera y única incursión en el ambiente de una hacienda. No es fortuito, por tanto, que sea éste de todos sus "cuentos andinos", el que tenga mayor dosis de " tema social ", el relato donde aparece más claramente el "sentimiento de reivindicación social". Por primera vez se examina la vida de un indio en sus relaciones con un gamonal. No creo que sea totalmente exacta la afirmación de Francisco Carrillo de que "el cuento carece de fuerza comunicativa, se ve trabado con elementos de moda (el libro fue publicado en 1937 cuando el indigenismo social dominaba el mundo literario peruano)". (6) Creo que lo principal, en este aspecto, es el hecho de que por primera vez se adentra López Albújar en el mundo de una hacienda, y lo secundario -y consecuencia lógica e inevitable de lo anterior- el interés social; y no al revés. Por lo demás, hemos visto cómo en otros relatos de Nuevos Cuentos Andinos hay personajes que han cobrado mayor conciencia de la realidad social, en comparación con las anteriores creaturas

de López Albújar (todo ello inserta a este segundo volumen, con mayor claridad, en el concepto de "indigenismo ortodoxo" que hemos elaborado en el capítulo inicial).

El relato carece de concisión pues si bien no hay incidentes laterales, el narrador se detiene con exceso entre escena y escena y discurre con demasiada extensión acerca de los derechos feudales del hacendado, y también son quizás demasiado largos los diálogos entre Aureliano y el mayordomo del cocal. Creo, en suma, que una mayor economía de medios expresivos hubiera beneficiado a "Huayna-Pishtanag". Junto con descripciones de corte netamente naturalista, frecuentes en los cuentos anteriores, como:

> Detrás, labriegos con lampas al hombro y mujeres ligeramente encorvadas por el peso inevitable de sus críos, colgados a la espalda, todas ellas gimoteantes, lacrimosas, hiperbólicas en su dolor, y seguidos de chiquillos astrosos y de perros babeantes, que eruptaban acedidos, teñidas en sangre las remangadas narices y en un incesante vaivén de fieras insaciadas. (p.60)

encontramos algunas instancias en que la intención estética es palpable, lo cual es la excepción y no la regla en la "poética" de la presentación dura y descarnada de la realidad y la sobriedad y fuerza con que se narran los acontecimientos, que informa la obra indigenista de López Albújar. Presenciemos el inicio del relato, con la llegada violenta de un jinete:

> Un jinete de poncho listado y hongo negro, hundido hasta las cejas, desembocó, a toda rienda, en el patio del caserón de Coribamba, describiendo una elegante y cerrada curva. Sofrenó a dos manos al poderoso bruto y se desmontó de un salto, mientras una multicolor bandada de palomas caseras, espantadas por la brusca aparición, estallaba en vuelos estrepitosos, tejiendo fugaces y concéntricos giros por encima del sucio bermellón de los tejados. (p.33)

Estamos frente a una calidad de prosa que hace recordar y combina las excelencias de las instancias iniciales de cuentos como "El Alfiler" de Ventura García Calderón y "El Caballero Carmelo" de Valdelomar.

Es interesante, en este relato, la imagen de un cocal, lugar que estaba concebido como una verdadera prisión, a donde va a parar el Aureliano del cuento por el "delito" de pretender a una muchacha en la que el lujurioso patrón estaba interesado. Así, la presentación de un gamonal cruel y prepotente, interés primordial de "Huayna-Pishtanag", se amplia hacia la mostración de los diversos escenarios donde hace efectivo su omnímodo poder: la hacienda y el cocal. Muy bien pudiera haberse inspirado Ciro Alegría en este cocal de Chinchao para escribir el capítulo X, "Goces y penas de la coca" de <u>El Mundo</u>

es ancho y Ajeno;/ un escenario más donde acontece el drama cotidiano del indio ha entrado al repertorio del indigenismo.

"Huayna-Pishtanag" es el estudio del típico gamonal de la tradición indigenista, "señor de honras y vidas". La anécdota enfrenta, en un conflicto amoroso, a don Miguel Berrospi, "dueño y señor de esa especie de feudo enclavado en el estrecho valle del Huallaga, a unos cuatro kilómetros de Huánuco" que es la hacienda de Coribamba; con Aureliano, peón de la misma, que ha ganado el corazón de Avelina, una muchacha al servicio de la casa-hacienda a quien el patrón de Patibamba pretende. Pero al lado de esto se dan las notas que permiten percibir la estructura social imperante, a la cual no es ajena la actividad de la Iglesia y el clero. Hay, en la primera instancia del relato, una explicación excesiva del "derecho de pernada" de que goza un gamonal andino como don Miguel, junto con los habituales "comentarios" del autor omnisciente sobre la condición espiritual y las costumbres del indígena (7). El último párrafo de esta primera división del relato sintetiza el "estado de cosas" en el cual se inserta la anécdota misma:

> Era dentro de este estado de cosas, de este superviviente feudalismo, que el señor de Coribamba, encastillado ahí desde hacía veinte años, explotaba sus tierras, disponiendo de la suerte de un rebaño de siervos, analfabetos y sumisos, y cobrando, entre asaltos y estupramientos, sus derechos de pernada.(p.36)

El cuento tiene ribetes anticlericales más agudos que cualquier otro de los relatos andinos de López Albújar:

> Un amo así, que podía pasar sobre ellas, roturando la pureza y frescura de sus vírgenes carnes y ante el cual toda resistencia habría de resultar, a la larga, tanto o más calamitosa que los elementos de la naturaleza contra los que siquiera hay la esperanza de evitarlos, por lo mismo que embisten ciegamente; había que soportarlo con resignación, en silencio, tal como les decía, al predicarles, el taita cura en la capilla de la hacienda, que habían de recibir los males inevitables.(p.35)

Estos elementos se fusionan con una visión descarnada de la injusticia de la estructura social, que por lo general se convierte en una tajante actitud "anti-misti":

> ---No, taita; si me saca de aquí no vuelvo a cortar caña. Me voy al Cerro,que allí pagan bien los gringos.
> ---Pero a los ocho o diez años no servirán ya para nada. La mina es como la tarántula; al que lo empuña no lo suelta hasta que se lo ha chupado todo.(p.44)

---Cierto, pero los patrones de acá son como el trapiche, que lo sueltan a uno cuando ya es bagazo. En el Cerro nos acabamos más pronto, verdad, pero los gringos no nos tocan a nuestras mujeres ni a nuestras hijas; pagan cuatro o cinco veces más, y no permiten fiestas ni curas que se lleven todo lo que ganamos.
---Sí, sí, casi tienes razón, Aureliano; pero esos ragrapachos nos desprecian profundamente y nos miran con asco, ni más ni menos que nosotros al anax, y esto no lo puede sufrir el que se siente hombre.
---También los mistis nos asquean, ¿qué te crees?, y disponen de nosotros peor que si fueramos mulos. Y si no ¿por qué estoy yo aquí? (p.44)

Es cierto que el Aureliano de este diálogo es un indio un tanto excepcional, perteneciente a la estirpe de esos indios fieramente rebeldes que abundan en los cuentos de López Albújar: "Aureliano no era de esos indios medrosos y que miraban de soslayo ante las amenazas del patrón. No, Aureliano era de los que miraban de frente a los mistis." Un personaje que se niega a "agradecer" al patrón la poca educación que ha recibido en la escuela de la hacienda:

---Sí, una escuela donde el preceptor enseña mentiras que sólo a ti te sirven, ni más ni menos que las del cura que viene todos los domingos a decir su misa y a comerse después tu comida y beberse tu vino. ¿Qué te crees tú que Aureliano no le ha dado vueltas a todas esas mentiras? ¿Hasta cuándo vamos a estar consintiendo que nos quites todo, hasta las mujeres? ¿Por qué has de andar detrás de las que no te quieren? ¿No tienes bastante con la tuya? (pp.57-58)

Pero más interesante aún que el acentuamiento de las notas anticlericales y antigamonales, junto con toda una visión de la injusticia de la estructura social del Ande, es la concepción que emerge del relato de lo que Ventura García Calderón -con su peculiar cinismo clasista- llamaría "Amor Indígena". Oigamos al narrador omnisciente de "Huayna-Pishtanag":

Los derechos del amo no iban, pues, hasta los misteriosos y sagrados dominios del corazón. Un hermetismo inconmovible le cerraba el paso a todo intento violatorio. Lo único que podían dar era su cuerpo. El alma, para los otros, para los suyos, para sus iguales, para esos que, al amparo de la choza, entre el calor del fogón mortecino y el abrigo de las pieles ovejunas, saben, solo con la quejumbre monótona de un casto primitivo, unas cuantas copas de chacta y una persecusión tenaz y acechadora, hacer vibrar en sus corazones la oculta cuerda del amor. (p.35)

Qué distinta esta concepción del "amor indígena" de la de García Calderón, quien en un cuento precisamente de ese título, luego de narrar, regocijado, la violación de una indiecita ("Y cuando harté mi deseo, salí."), supone que la única respuesta posible de la agraviada

es seguir, como quien sigue a una divinidad, la huella del caballo del hombre blanco que la ha violentado:

> Pero me miró con tan desamparada súplica de esclava, que sentí un vuelco de orgullo en el corazón. ¿Quién iba a quererme así, pisando las huellas de mi caballo, en busca del Amado por los caminos, como en el excelso cantar de Salomón? ¿Cuál otra me perseguiría también, desmelenada, olvidando a los suyos y entregándose para toda la vida? Resucitaban en mi sangre los abuelos magníficos, y obedecí a su atavismo. Acerqué entonces mi caballo, levanté en vilo a mi serrana, y hundiendo las espuelas nazarenas eché a galopar con un orgullo de otra edad. ¡El orgullo de aquellos semidioses de la conquista peruana que robaban mujeres despavoridas en la grupa de su corcel de guerra!

¡Con ayuda de la Biblia y todo! El simple cotejo de los dos textos hacen inútil todo comentario; quede como una muestra de lo que los críticos deben releer antes de pretender equipar la concepción del indio en López Albújar y en García Calderón.(8)

Vistos en su conjunto los Nuevos Cuentos Andinos se nos aparecen como menos logrados que los anteriores Cuentos Andinos, pero completan la visión del mundo andino de López Albújar. Hay, sin embargo, características nuevas o más marcadas que en la primera colección: acentuamiento de una visión crítica de la estructura social en la sierra, con su secuela de una actitud más anticlerical y "antimisti", con todo lo cual López Albújar continúa contribuyendo a formar y enriquecer la tradición de la narrativa indigenista. Cuando aparecieron, en 1937, los Nuevos Cuentos Andinos, ya había publicado Vallejo sus narraciones indigenistas y, poco antes, habían aparecido Agua (1935) de Arguedas y La serpiente de oro (1935) de Alegría . López Albújar se inserta más, en su nuevo libro "andino", en la tradición indigenista que se está formando, especialmente a través de un mayor ahondamiento en el estudio de su comunidad indígena de Chupán, la que tiene no pocos parecidos con la posterior comunidad de Rumi que fabulara Ciro Alegría. Nuevos Cuentos Andinos cierra el ciclo "indigenista" de López Albújar, ampliándolo y enriqueciéndolo, a pesar de sus vacilaciones y relatos sin importancia, y contribuye lo suyo a la tarea que su autor se propuso y logró: "hacer literatura netamente peruana". Por haber conseguido ese objetivo es que Enrique López Albújar ocupará siempre un lugar de privilegio en la literatura nacional.

* * *

NOTAS

(1) C. F., además, el cap. I, especialmente pp. 12 - 13, 16 y 39; asimismo, las referencias al punto en el cap. II.

(2) Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1937. ((Cito por esta edición)

(3) "Los aciertos indigenistas de Enrique López Albújar". En "Revista Peruana de Cultura". Nº 11 - 12 . Lima, Casa de la Cultura, enero-junio 1967.

(4) Creo que está por probarse todavía si el "horror" de este relato tiene mucho que ver con Poe. Si acaso fuera así -yo lo pongo en duda- sería, en todo caso, la única instancia de la obra de López Albújar donde se podría encontrar dicha "huella". Como sucede con casi todos los autores peruanos, se señalan simplemente las supuestas "influencias" sin que se hayan hecho estudios al respecto.

(5) Arguedas, por ejemplo, supo otorgarle al odio entre dos hermanos que son a la vez poderosos amos del Ande -don Fermín y don Bruno de Todas las sangres- un hálito de tragedia antigua, con reminiscencias de "maldición" bíblica, dentro de la coherencia de su propio contexto: el cuadro social del Ande Peruano.

(5A) C.F. Cap. I pp. 13-16

(6) Art. cit., p. 143

(7) He señalado los inconvenientes de tales intromisiones y el desacuerdo frecuente entre el "comentario" del autor-omnisciente y el comportamiento efectivo del personaje, en Cuentos Andinos. C.F. Nota 1. En Nuevos Cuentos Andinos se abusa menos de este procedimiento.

(8) C.F. Capítulo I, nota 21
(En el artículo de Vargas Llosa a que se refiere la nota, el autor de La casa verde efectúa un paralelo de este tipo, que juzgo, como he expuesto, equivocado ~~e injusto.~~)

CAPITULO VI

VALLEJO, LA NOVELA SOCIAL, EL INDIGENISMO Y EL TUNGSTENO



El propósito de las siguientes páginas es examinar "El Tungsteno", la "novela proletaria" que publicara César Vallejo en 1931, en sí misma y en relación con el "indigenismo" narrativo peruano.

Ciertamente es necesaria una indagación o planteamiento hasta cierto punto preliminar. Cuando Vallejo escribe la novela, en unas pocas semanas de comienzos de 1931, agobiado por urgentes problemas económicos, está viviendo una etapa de intensa actividad política. Su "novela proletaria" tiene una clara finalidad didáctica: intenta "enseñar una lección" de "utilidad" a un público vasto. Según el testimonio de Georgette de Vallejo, César se inscribe, por esa época, en el Partido Comunista Español (1). Son, en fin, las mismas semanas en que Vallejo trabaja febrilmente en lo que terminaría siendo Rusia en 1931 (Reflexiones al pie del Kremlin). Dicho esto, y subrayada la intención evidente de Vallejo de inscribir su libro dentro de un propósito general de contribuir, desde su ladera, a la "lucha de clases" y subrayado, asimismo, el carácter didáctico de la novela, hemos, sin embargo, de juzgarla precisamente como eso, una novela, y no por ejemplo, como un "reportaje", término que hubiera satisfecho a su autor, según informa el prólogo de los editores de El Tungsteno (2). Se hace necesario, sin embargo, recordar ahora algunas precisiones de la crítica Vallejiana en torno a la naturaleza, fines, cronología y génesis de la novela.

Génesis y fecha de composición.

La aparición de Novelas y cuentos completos de César Vallejo en 1967 suscitó, entre otros, un comentario de André Coyné que pronto se convirtió en una ardorosa polémica entre el citado crítico y la viuda del poeta. Esta polémica, por encima de sus aspectos personales, de su tono vehemente y de sus elementos episódicos, constituye, sin embargo, un hito de singular importancia de la crítica vallejiana relativa a El Tungsteno. Al detenerme detalladamente en algunos aspectos importantes de la polémica, quisiera exorcizar esa suerte de "maldición" que pareciera haber recaído en todo aquel que se permita indagar en algún aspecto de la obra de Vallejo, y que se materializa en una especie de necesidad de combatir y negar lo que otro estudioso de Vallejo haya afirmado, muy por encima de las naturales discrepancias de interpretación. Me niego, pues, a incorporarme a esa especie de juego de "todos contra todos"; me interesan tan sólo las opiniones de los críticos de Vallejo que me puedan ayudar a mejor comprender su obra, en este caso El Tungsteno y algunos otros textos narrativos.

El origen de todo está en dos testimonios contrarios en torno al origen de la novela; aquellos de Georgette de Vallejo y de Juan Larrea.

> Estoy convencido -afirma Coyné-, como lo han de estar también muchos "vallejistas", que sólo existen dos testigos de peso de los años europeos de Vallejo: son ellos Larrea y Georgette. Ahora bien, por razones que únicamente a ambos atañen, Larrea y Georgette se niegan mutuamente en la forma más sistemática, y ninguno de los dos admite que haya una pizca de verdad en lo que el segundo (sic) o la segunda afirma, envolviendo luego a los terceros en el odio apasionado que recíprocamente se dedican: a nosotros -los terceros- no nos queda más remedio que recibir golpes, ora de un lado, ora de otro, y tratar de ver claro en el laberinto, sin importarnos los golpes ni sus consecuencias (3).

La polémica -o mejor dicho, la continuación de la polémica- se produce cuando

Coyné se permite pronunciarse en favor de la tesis de Larrea, es decir, que ET fue "rehecha" sobre la base de unos apuntes que con el nombre de Código Civil tenía Vallejo (y "Sabiduría" sería una suerte de "adelanto" de esa novela en gestación), rechazando así la tesis de Georgette: ET no se basó en información escrita de ninguna especie. En el comentario que desencadenó la pequeña tormenta decía Coyné:

> ... la noticia que encabeza Novelas y cuentos completos omite toda referencia a un problema relacionado con la creación de El Tungsteno, problema que, sin embargo, la simple lectura de los textos actualiza. En el libro César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón, publicado por la Universidad de Córdoba (Argentina) en 1957, va incluído, a continuación del texto de la conferencia que da su título al volumen, "un ensayo cronológico", obra de varios discípulos de Larrea, y que ha de recoger, por lo tanto, sobre todo en lo que atañe a los años europeos de la biografía de Vallejo, datos proporcionados por el mismo Larrea. Para 1931, dicho "ensayo" indica: "(Vallejo) publica su novela El Tungsteno. Esta obra la rehizo sobre una serie de apuntes que con el título de Código Civil guardaba inéditos, excepto aquel capítulo intitulado Sabiduría, anticipado en Amauta".
>
> Es de pensar que Larrea conocía la existencia de Código Civil, novela empezada entre 1926 y 1927 y que nunca se llegaría a concluir; de ahí que nos sorprenda la advertencia de la Noticia de la edición Moncloa respecto a Sabiduría, calificada como trozo de una obra "de la que nada se sabe". Visiblemente, los editores de 1967 se han dejado convencer por las afirmaciones de Georgette Vallejo, en sus Apuntes biográficos de César Vallejo (L. H. N., Lima, Editora Perú Nuevo, 1960) (4), donde la autora ironiza sobre los "apuntes" señalados por Larrea ... (5)

La tal "noticia" de la edición de 1967 verdaderamente contribuía a la confusión, tal como lo señalaron otros comentaristas del libro (6). Y ello es aún más incomprensible si recordamos que ya Luis Monguió, en su libro publicado en los Estados Unidos en 1952 y reimpreso en el Perú en 1960 -el libro crítico sobre Vallejo de mayor difusión que existe-, había señalado con claridad y precisión la relación de Sabiduría con ET:

> Durante las primeras semanas de su estancia en Madrid, en una humilde casa de la calle del Acuerdo escribió Vallejo su novela El Tungsteno (*). O por lo menos le dió forma final, porque creo que debía de estarla preparando desde tiempo atrás como lo demuestra el hecho de que su primer capítulo sea una elaboración de "Sabiduría" (Capítulo de una novela inédita que había publicado en Amauta de Lima, en mil novecientos veintisiete (**). Publicóle El Tungsteno, acabado de imprimir el siete de marzo de mil novecientos treinta y uno, la Editorial Cenit ... (7)

La publicación de "Sabiduría" en la edición de 1967 como capítulo de una novela "de la que nada se sabe" fue, pues, una falla inconcebible que es rectificada en la segunda edición del volumen, de 1970, en la cual la "Noticia" rectifica el error: Sabiduría se publicó en "Amauta" (N° 8, Lima 1927, páginas 17-18) como "capítulo de una novela inédita; con importantes cambios, esas páginas se insertaron en el "Tungsteno" (sic)" (8). La propia Georgette Vallejo ha reconocido la equivocación:

> ... no tengo el más mínimo motivo e inconveniente en decir que no sólo no había leído "Sabiduría" sino que ignoraba hasta su existencia, y lo manifesté sin disimulo a Moncloa Editores, descuidándose ellos, a falta de leerlo, sometérmelo entonces y a tiempo, descuido que perjudicará quién sabe su edición (9), pero no rescata en absoluto el testimonio perfectamente erróneo de Larrea, pues no se trata, repetimos, de la "doble" (10) existencia de "Sabiduría" en "NOVELAS Y CUENTOS COMPLETOS", sino de la pretendida "serie de apuntes" que hubieran encerrado CODIGO CIVIL, y en que Vallejo hubiera "rehecho" "EL TUNGSTENO" (11).

Reconocida y aclarada la falla editorial, queda entonces examinar el problema principal: ¿existió Código Civil en su calidad de "serie de apuntes" en base a los cuales Vallejo "rehizo" El Tungsteno ? Georgette Vallejo lo niega. En 1959 "ironizaba" sobre los "apuntes" que Larrea llamaba Código Civil:

> Los habrá tenido Vallejo en su memoria, porque mientras él escribía esta obra -que yo copiaba directamente en la máquina de escribir- no vi nunca otra cosa que su mano y el papel (12).

Ocho años después, ante la evidencia de que el texto de "Sabiduría" con importantes variantes había de hecho sido incorporado en El Tungsteno, G.V. prefiere suponer que Vallejo utiliza "el recorte" de la publicación en "Amauta" y no "apuntes" de especie alguna. Rectifica, pues, su aseveración anterior de que en el proceso de la elaboración de ET no vio "nunca otra cosa que su mano y el papel". Es evidente que Vallejo no se sabía de memoria el texto de "Sabiduría". Sin embargo, la existencia de importantes variantes entre el texto mismo de "Sabiduría" y la versión del fragmento efectivamente incorporado en El Tungsteno hacen sospechar que, o Vallejo tenía efectivamente "apuntes", uno de ellos la "nueva versión" del texto publicado en "Amauta" con el nombre de "Sabiduría", o que, incorporado el texto en su forma inicial, la de "Amauta", sufrió modificaciones posteriores ya como parte de una novela titulada El Tungsteno. Esta última posibilidad queda en pie ya que la diferencia principal entre las dos versiones -como examinaremos después- está constituída por supresiones en la redacción definitiva con relación al texto "Sabiduría". El testimonio de Georgette Vallejo desgraciadamente no aclara este problema; en parte por la rotundidad con que había afirmado inicialmente la inexistencia de "apunte" alguno, aseveración que la mera existencia de "Sabiduría" invalida. Pero lo que hace aún más confuso el panorama es que a partir de 1967, G.V. habla, por primera vez de Código Civil (13), pero para afirmar que se trata de algo totalmente distinto de lo que piensa Larrea:

> "EL TUNGSTENO" no fue "rehecho"; y menos sobre lo que llama el Sr. Larrea "la serie de apuntes" de "CODIGO CIVIL", y no podía serlo por la sencilla razón de que CODIGO CIVIL no encerraba una "serie de apuntes", sino tres obras, cada una independiente de las otras, y las tres totalmente ajenas al tema tratado en "EL TUNGSTENO".
>
> La primera: "Hacia el Reino de los Sciris" (1924-1928), según fecha del propio autor.
>
> La segunda: Unos poemas en prosa intitulados más tarde "POEMAS EN PROSA", publicados en 1939 con "POEMAS HUMANOS" y "ESPAÑA, APARTA DE MI ESTE CALIZ", en un solo volumen.
>
> La tercera: "Contra el secreto profesional" hasta hoy inédita (14).

Para reafirmar su punto de vista, Georgette Vallejo inserta en su respuesta al artículo de Coyné (publicados ambos en agosto de 1967, en el N° 2 de "Visión del Perú") un texto redactado anteriormente: "Ahora, me permitiré reproducir una nota de "Aclaración sobre "POEMAS EN PROSA" y "POEMAS HUMANOS", que he redactado para la edición de la obra poética completa de César Vallejo por Moncloa Editores, y a quienes la entregué en marzo o abril del año en curso" (15), y efectivamente la nota aparece como la número 8, con ligeras variantes, al año siguiente en un texto que en definitiva se llamara no "Aclaración sobre ..." sino Apuntes biográficos sobre "Poemas en Prosa" y "Poemas Humanos" (16). Lo que no advierte G.V. es que existe una gran contradicción (o por lo menos, una extrema confusión) entre una afirmación de esa nota 8 (de la "aclaración" que luego se convertirá en "apuntes") insertada en el artículo de "Visión del Perú" N° 2 (y redactada antes del artículo mismo), y dos afirmaciones formuladas a continuación en el mismo texto. Veamos:

El informe del señor Larrea según el cual Vallejo hubiera "rehecho" "EL TUNGSTENO" sobre "una serie de Apuntes" de CODIGO CIVIL es, como se ve, totalmente erróneo. Vallejo escribe "EL TUNGSTENO" en Madrid (1931), de un trecho, en menos de un mes, sin que yo viera entonces que acudiera a apuntes que sean.
Insistiendo en su error, el Sr. Larrea añade: "Seguramente Vallejo no tenía en Madrid el texto a mano, pero lo tenía in mente. En los años 1926/27, me había hablado de él en varias ocasiones. Ello no quiere decir que no existan en "EL TUNGSTENO" nuevos aportes de acuerdo con la posición política adoptada por Vallejo en ese mismo año de 1931 en que escribió dicha novela".
En el informe del Sr. Larrea hay tres errores que corregir:
a) En Madrid, Vallejo tenía a mano "CODIGO CIVIL", pues es impensable que, al ser expulsado de Francia, pudiera Vallejo haberse ido a vivir a otro país y por un tiempo indeterminado además, sin llevarse sus manuscritos, o sea tres obras prácticamente terminadas, como acabamos de verlo (17).

El informe del señor Larrea, según el cual "Código Civil" habría encerrado apuntes "escritos" sobre "El Tungsteno" es, como se ve, evidentemente erróneo. El título "Código Civil" encerraba otras obras. En 1931, Vallejo escribía "El Tungsteno" en Madrid, de un tirón, sin que yo viera en ningún momento que acudiera a ningún apunte.
Insistiendo en su error, el Sr. Larrea añade:

"Seguramente Vallejo no tenía en Madrid el texto a mano, pero lo tenía in mente. En los años 1926/27, me había hablado de él en varias ocasiones. Ello no quiere decir que no existan en "El Tungsteno" nuevos aportes de acuerdo con la posición política adoptada por Vallejo en ese mismo año de 1931 en que escribió dicha novela".

Ante todo, no vemos bien cómo Vallejo iba a recordar y reproducir de memoria en "El Tungsteno" apuntes "escritos" en 1926/27.
En Madrid, Vallejo tenía a mano "Código Civil", pues es impensable que, al ser expulsado de Francia, pudiera Vallejo vivir en otro país, y por un tiempo indeterminado, además, sin sus manuscritos -tres obras ya por entonces prácticamente terminadas, como ya he dicho (18).

La opinión de Larrea -o "información", si se prefiere- es, pues, la siguiente: Vallejo pudo no tener "a mano" "el texto" titulado Código Civil, que contendría "apuntes" relativos a El Tungsteno, pero en todo caso lo tenía "in mente". Lo que sí debió tener a la mano es el "texto" o "recorte" de "Sabiduría", tal como, respondiendo a los Apuntes de 1959 de Georgette Vallejo, reafirma:

> Es un hecho, sin embargo, que las páginas 44 a 58 de la edición original de El Tungsteno donde se relatan la enfermedad y la visión de Benítez, su protagonista (19), son un trasunto fiel, con muchos de sus párrafos repetidos al pie de la letra del texto que había publicado en el N° 6 de Amauta, en abril de 1927 bajo el título de Sabiduría (Capítulo de una novela inédita, cuyo protagonista es el mismo Benítez y donde figuran Marino, las minas de quivilca y la "Mining Societed" (sic). El debate se

> cierra por sí solo. Otro tanto, insisto, ocurrió con otros apuntes de esa su novela Código Civil de que me habló varias veces en 1926 y 1927, título que naturalmente no he inventado, y que trataba de la explotación de que, como en El Tungsteno, son objeto los indígenas (20).

Para dar mayor autoridad a su punto de vista, Larrea acude al testimonio coincidente de Armando Bazán, aunque en alguna oportunidad anterior había puesto reparos al libro de Bazán, César Vallejo, dolor y poesía (21), calificándolo de "biografía novelada" y poniendo en tela de juicio, o simplemente calificando de erróneas, muchas de las apuntaciones de carácter biográfico que tal libro contiene (22).

Pero si el testimonio de Larrea, o la suma de las informaciones aportadas por él y Bazán no alcanzan a iluminar en forma suficiente la génesis de El Tungsteno, ya que no prueban la existencia de un manuscrito-base para la redacción de El Tungsteno, el testimonio de Georgette Vallejo, resulta menos esclarecedor. Comparemos los conceptos contenidos en las dos versiones de la nota 8 arriba transcritas ("En Madrid" (en 1931), cuando Vallejo escribe El Tungsteno "de un trecho, en menos de un mes", "de un tirón", Vallejo tenía a mano "Código Civil", "pues es impensable que, al ser expulsado de Francia, pudiera Vallejo vivir en otro país, y por un tiempo indeterminado, además, sin sus manuscritos, tres obras ya por entonces prácticamente terminadas ..."), con las siguientes afirmaciones, provenientes, repito, del mismo artículo:

> Pese a André Coyné, la publicación, en 1927, de "Sabiduría" en "Amauta", no hace ni hará que tres obras que existían encerradas en CODIGO CIVIL (cuyos originales en su mismo estado de entonces, hasta hoy existen) SEAN "una serie de apuntes" que nunca existieron (23).

lo que no impide que cuatro líneas más abajo diga:

> Por otra parte, no es sin importancia añadir que a nuestra llegada a Madrid, como lo pude constatar, (y posiblemente ya desde 1929 ...) ya no figuraba entre los manuscritos y originales de Vallejo, ni CODIGO CIVIL, ni "Sabiduría", hecho que no deja lugar a ninguna otra explicación que la de admitir que Vallejo, al escribir "EL TUNGSTENO" no poseía manuscrito u original que fuese de "Sabiduría", pero sí, el recorte que, a su publicación, había sacado de "Amauta" y colocado entre unos cuantos otros recortes que él observaba (24).

contradicción que no deja de ser observada por Coyné en su réplica (25).

Todo ello nos hace regresar al punto de partida. La existencia -digamos que por lo menos "probable"- de un manuscrito, apuntes o notas que haya servido de base o de ayuda, en alguna forma, para la redacción de El Tungsteno, aunque probable -es lo menos que se puede reconocer-, no ha sido comprobada. No existen manuscritos ni de la novela en su texto final, ni de posibles redacciones anteriores o fragmentos utilizados luego para la novela. Todo estudio de El Tungsteno a este respecto debe, por el momento limitarse a una comparación de "Sabiduría", tal como fue publicada en 1927, y las páginas equivalentes de la incorporación, con variantes y supresiones, de dicho texto en el cuerpo de El Tungsteno.

De otro lado, todos los críticos vallejianos han aceptado la información de Georgette, según la cual El Tungsteno fue redactada "en menos de un mes". Ello coincide con lo aseverado en la "Nota bio-bibliográfica" de Raúl

Porras Barrenechea publicada en la primera edición de Poemas Humanos. Nadie ha sugerido, hasta el momento, que El Tungsteno pueda haber sido redactada (me refiero, desde luego, a la "versión final" de la novela) en París, y por otro lado se ha publicado prueba documental de que la orden de expulsión fue de fecha 2 de diciembre de 1930, notificada al interesado el día 17 (26). Los Vallejo salieron de París el 29 de diciembre, pasaron el año nuevo en Madrid (27). Y, como hemos visto, El Tungsteno ya estaba publicada el 9 de marzo de 1931 (28). Vallejo, para esa época, había ya traducido tres libros para la misma Editorial Cenit (29).

Borradores o no borradores, El Tungsteno, novela bastante breve, es cierto, fue escrita (versión final) muy rápidamente; digamos "en tres semanas", si la memoria no le es infiel a Georgette. Novela escrita a la carrera, coincide asimismo con una de las épocas "más politizadas" de Vallejo. Necesidades económicas, redacción apresurada, politización resultante en un afán "didáctico"; novela frustrada, asimismo, en nuestro juicio. Sin embargo, aclaremos que no encontramos una fácil relación de causa-efecto entre "novela frustrada" y "afán didáctico y/o político"; por lo menos, pensamos que ello debe examinarse con más detenimiento. Por el momento, nos limitamos a lo factual.

Pequeña polémica: "Roma" contra "Quiruvilca"

Georgette Vallejo y André Coyné han polemizado, asimismo, acerca de la fuente vivencial de la cual se nutre El Tungsteno. Georgette: Roma, hacienda azucarera donde trabajó Vallejo como auxiliar de contabilidad. Coyné: Quivilca, asiento minero entre Santiago de Chuco, donde habría trabajado Vallejo. Ciertamente la energía con que discrepan en este punto parecería digna de una cuestión de mayor importancia. Lo único valioso de toda esta indagación es comprobar que Vallejo es un narrador que parte de experiencias o "atmósferas" conocidas, vividas. Luis Monguió ha afirmado:

> En la prosa de El Tungsteno puede verse también, como ya se vió en su obra anterior, la forma que Vallejo tiene de arrancar en su labor literaria de alguna realidad que le es familiar. En efecto, según Izquierdo Ríos, aunque las minas de tungsteno en que se desarrolla la mayor parte de la novela las sitúa el autor en la región del Cuzco, él conoció personalmente unas minas de ese mineral, las de Tamboras, en su provincia natal; el mismo nombre de Quivilca que Vallejo da a las presuntas minas cuzqueñas recuerda el de Quiruvilca, de unas minas de cobre y plata, cerca de Santiago de Chuco. Finalmente, al describir a uno de los propietarios que figuran en El Tungsteno Vallejo cita, aplicándosela, una copla popular de Santiago de Chuco y que se refería a un hacendado local que todos allí conocían (*) (30) (*) Izquierdo, Vallejo, páginas 15-16 y 46.

En sus iniciales "Apuntes biográficos de César Vallejo" de 1949 Coyné había informado: "El adolescente pasa unos meses en la hacienda azucarera de Roma ayudando al cajero (31) y, poco después pasa un año en Lima como estudiante de Medicina, después de lo cual pasa como ocho meses en una hacienda del Departamento de Huánuco, ejerciendo de preceptor de los hijos del hacendado" (32). En su comentario de 1967 anotaría el crítico francés:

> Huelga advertir que Quivilca, aunque situado en la zona del Cuzco, evoca Quiruvilca, el sitio minero que se levanta entre Santiago de Chuco y Huamachuco, donde Vallejo pasó probablemente en varias oportunidades y hasta es posible que trabajó en un tiempo en

> 1910; (...) Georgette Vallejo (en los Apuntes I) relaciona la elección del tema de ET con "el oscuro recuerdo de la Hacienda Roma", hacienda azucarera de la cercanía de Trujillo, en la que Vallejo se empleó de ayudante de cajero en 1912; el error es patente. En ET la única escena que procede de Roma es la que sucede "en una hacienda de azúcar de los valles de Lima " (notemos de paso, el cambio de lugar: los valles de Lima en vez de los valles de Trujillo, lo mismo que Quivilca está cerca del Cuzco mientras Quiruvilca pertenece al Departamento de La Libertad). Dicha escena no pertenece a la acción misma de la novela ... (33).

y agregaba que al principio (1926, antes de la "redacción final" de ET) se trataba de "una novela de la miseria humana, en un ambiente determinado, que él conocía y cuyo recuerdo le obsesionaría" (34).

La réplica de Georgette Vallejo, a este respecto, amplía lo anotado en sus "Apuntes I", en que afirmaba:

> 1909-1912 *
> Vallejo entra en el servicio de contabilidad de la Hacienda azucarera Roma, donde trabaja cerca de dos años. Por más que gane un buen sueldo y goce de un trato especial, saldrá impresionado, dolorido por el sufrimiento y las horrendas condiciones de trabajo de los peones.
> Con la intención de ser médico, Vallejo se va a Lima; ingresa a la Universidad; al año, renuncia a la carrera.
> Lo encontramos luego en una hacienda del departamento de Huánuco, ejerciendo de preceptor de los hijos del hacendado.
> * Los apuntes relativos a los años 1909-1927, se basan -con algunas breves rectificaciones- en los trabajos de André Coyne (35).

deteniéndose en subrayar la importancia de los recuerdos de su experiencia en la Hacienda Roma para Vallejo, y, sobre todo, en negar que éste haya trabajado en asiento minero alguno:

> Si insisto en esta suposición gratuita de Coyné, es porque me recuerda por analogía que han negado que "EL TUNGSTENO" haya tenido su punto de partida en la Hacienda Roma. Que Vallejo haya cambiado en su novela los lugares, la naturaleza del trabajo y varias otras circunstancias más, no anula lo que afirmo. Se encuentra en "EL TUNGSTENO" todo lo que Vallejo me relataba, y no sin obsesión, repito, sobre su estancia en la Hacienda Roma y no en otra parte. Relatar lo que le han contado a uno y relatar lo que uno ha visto, oído y vivido, son dos cosas distintas. Sostengo y repito qie la emoción germinal -por lo demás obsesiva- que llevó a Vallejo a escribir "EL TUNGSTENO" tiene su raíz indestructible en la Hacienda Roma. Y no lo llevó a escribir sólo "EL TUNGSTENO"; escribirá además un reportaje sobre el Perú publicado en París, y "COLACHO HERMANOS", cuyo tema es idéntico al de su novela. Lo que no descarta que Vallejo haya podido fusionar, con su experiencia personal, hechos análogos que le relataba su hermano Manuel que, según afirman, trabajó, él sí, en un centro minero (36).

En su réplica, Coyné afirma no dudar de que Vallejo relatara "frecuentemente y no sin obsesión" sus recuerdos en la Hacienda Roma, pero añade:

> Nosotros aceptamos que Vallejo le haya hablado repetidas veces a su mujer de la explotación que sufrían los peones de los latifundios azucareros del litoral pacífico. Pero lo cierto es que cuando, primero en

> 1926, luego en 1931, el poeta de Trilce quiso novelar la cruda realidad de su tierra, no apeló a un ambiente costeño, sino a un ambiente serrano (37).

Reitera la poca importancia que tiene la única escena "costeña" de la novela (encerrada en el "recuerdo" de Benítez, no un elemento activo de la trama), y agrega:

> Quivilca, por lo tanto, no es Roma, es Quiruvilca, el asiento minero sito entre Santiago de Chuco y Huamachuco; un Quiruvilca desplazado hacia el sur hasta las serranías del Cuzco, pero sin que resulte alterado el cuadro complejo de una mina de altura, con los intereses sórdidos y desalmados que en torno a ella se mueven (38).

Añade Coyné, con razón, que "el lapso 1910-1912 es el más oscuro de la biografía vallejiana . Forzoso nos ha sido acudir a testimonios orales"; añadiendo que la posibilidad de que haya trabajado Vallejo en la administración de Quiruvilca se basa en testimonios, recogidos en 1949, de Néstor y Jesús, dos hermanos de César; supone que Georgette se basa en testimonios similares cuando afirma que fue Manuel y no César Vallejo quien trabajó en Quiruvilca, lo cual deja ambas interrogantes en pié de igualdad. Añade, finalmente, que aunque Vallejo no hubiese trabajado en Quiruvilca, ciertamente conoció dicho centro minero, pues era lugar obligado de tránsito entre Santiago de Chuco y Huamachuco, mencionando las numerosas oportunidades en que Vallejo tuvo que pasar por Quiruvilca, antes de concluir:

> Aún en el caso de que nunca permaneciera algún tiempo en Quiruvilca, éste fue el sitio, antes que cualquier otro, donde se le reveló la explotación del hombre por el hombre. (...) (y en numerosas oportunidades) tanto de ida como de vuelta, obligatoriamente pasaba por el lugar de las minas, donde pudo acopiar sobrados motivos de angustia, que más tarde, llegada la hora de la denuncia, fácilmente volcó en su novela proletaria (39).

Hasta aquí la mini-polémica. Me interesa, en esta instancia ampliar un tanto los temas tocados y, lo que es más importante, sus implicancias en la indagación de la personal manera con que un César Vallejo narrador re-crea la realidad. Muchos críticos y biógrafos de Vallejo han mencionado, como al paso, el hecho de que en la época más nebulosa de la vida del poeta (1910-1912), haya trabajado éste como preceptor de los hijos de un hacendado en la región de Huánuco (40). En verdad, casi todos los autores (Georgette Vallejo, Monguió, Bazán, Larrea y colaboradores) parecen haberse basado, para tal información, en los "Apuntes biográficos de C.V." publicados por Coyné en 1949, y así lo reconocen, en mayor o menor grado (41), debiendo quizá agregarse el informe coincidente de Espejo Asturrízaga (42). Pero, salvo una mención al paso (43), no se ha asociado esta experiencia vital con un texto narrativo con el cual su relación es evidente, mayor aun que la relación Roma-Quiruvilca con Quivilca-El Tungsteno. Me refiero, desde luego, a "Paco Yunque". La primera vez que un crítico ha examinado con seriedad este relato (44) -la prosa narrativa más valiosa de Vallejo, en nuestra opinión- se ha detenido en subrayar la "estructura bimembre" del relato: explotador-explotado, riqueza-pobreza, colegial con privilegios (Humberto Grieve)-colegial con desventajas (Paco Yunque). Nos preguntamos, ¿no habrán sido sus experiencias como preceptor de "los hijos de un hacendado de Huánuco" lo fundamental para escribir, veinte años después, un cuento que contrasta la dolorida

figura de un escolar, hijo de una sirviente doméstica, con el retrato del hijo del patrón ? Nada sabemos de esta pequeña época de la vida de Vallejo, salvo que enseñó a los hijos del "patrón de una hacienda". Recordemos la cita de Monguió: "la forma que Vallejo tiene de arrancar en su labor literaria de alguna realidad que le es familiar". Si me detengo aquí es porque nada se sabe hasta ahora del fondo vivencial que dio, seguramente, origen a la mejor narración de Vallejo, mientras que no poca tinta y energía se ha gastado, como acabamos de comprobar, en la indagación de "el origen verdadero de El Tungsteno", como dice Georgette Vallejo.

Es, sin embargo, Armando Bazán, en las páginas de su "biografía novelada", (que, por lo demás, declara haberse servido de los trabajos de Coyné, Monguió y Ernesto More), quien, sin pretender ofrecer prueba o respaldo de lo que informa y afirma, pueda haber escrito las líneas más significativas, acerca "del origen verdadero" de la prosa narrativa del Vallejo europeo y maduro:

> ... se contempla a sí mismo hecho un estudiante provinciano de veinte años, que ya contaba con rudas experiencias; la peor: aquella de haber trabajado, para ganarse el sustento, bajo la férula de un patrón abusivo en la hacienda Roma (45), del Departamento de La Libertad. (pp.7-8)
>
> Por lo pronto emprendió el (camino) que conduce a las serranías de Huánuco, contratado para enseñar lecciones de cosas a los hijos de un ricacho en una hacienda minera, que para él llevara siempre el nombre de Quivilca. Cerca de un año duró aquella nueva experiencia, entre autoridades abusivas, contratistas crueles y mineros desdichados, la mayoría de estos últimos aborígenes que, como en los tiempos de la Colonia vivían una corta existencia de parias. Allí más que enseñar aprendió a ver nuevos aspectos, a veces escalofriantes, de la realidad de su pueblo. Sus recuerdos, almacenados durante largos años, le han dado elementos para la trama de una novela cuyo manuscrito yace en aquel instante en el fondo de su maleta. De aquella hacienda retornó en el año 1912 a Trujillo, pasando rápidamente por Lima. (pp. 8-9)
>
> Esboza poemas en prosa que formarán más tarde Escalas Melografiadas; planea cuentos, una novela, con los elementos que recogiera en Quivilca y que retocada más tarde se publicara en España con el título de Tungsteno(sic.); construye y reconstruye esqueléticas arquitecturas literarias; talla y pulimenta extraños minerales de los que manará la vida misteriosa de poemas inmortales que irán formando la columna vertebral de Trilce. (pp. 19-20)
>
> Vallejo, que fue expulsado de Francia cuando se encontraba escribiendo febrilmente acerca de sus impresiones y experiencias en la Unión Soviética, terminó su libro en Madrid y poco después fue publicado allí. Simultáneamente, se abocó a retocar la novela que ya trajera desde Lima, acentuando, como es natural, la intención revolucionaria y definiendo mejor el carácter de los personajes. Poco después, la novela, fue también publicada por la Editorial Cenit. Es ella un documento acusatorio contra la barbarie de los patronos, que tenían hasta hace pocos años, derecho de vida y muerte -no se diga ya sobre el honor- de hombres, mujeres, indios y mestizos, en las serranías del Perú. (pp. 141-142)

El lenguaje es impresionista, el tono bordea lo melodramático, lo factual está desvirtuado o mezclado; todo ello es cierto. Pero estas citas nos ayudarán, posteriormente, a preguntarnos cuál es la relación que existe verdaderamente entre Vallejo-narrador y el indigenismo narrativo. Al estar por las citas de Bazán, esta relación es íntima; en efecto, la novela (El Tungsteno), expresaría los mismos móviles y encerraría los mismos asuntos, desarrollaría los mismos tópicos de nuestro indigenismo narrativo. Sobre ello nos extenderemos después. De otro lado, la última cita transcrita nos enfrenta con otro "problema" de la novela.

La ideología de Vallejo y la "ideología" de El Tungsteno

Queremos aquí examinar varios "problemas": (a) Vallejo era militante comunista cuando escribió El Tungsteno; (b) Al autor le interesaba poco que su obra tuviese acogida como "literatura"; persigue un fin político-didáctico; (c) La novela está inserta dentro de los lineamientos del "realismo socialista" (o, según otros, del "realismo crítico"); (d) Existe o no una relación de causa-efecto entre lo comprendido por los puntos anteriores y "el fracaso", "la frustración" de El Tungsteno como una novela, es decir, como una obra de arte ? En fin, hay alguna relación (y en caso positivo, de qué índole) entre la "ideología" de El Tungsteno y el "fracaso" del libro como novela ?

Desde luego, no pretendemos examinar los aspectos más generales de estas interrogantes y de esta vasta problemática. En gran parte, los enunciados más abstractos de la misma, corresponden a aspectos de un debate contínuo y antíguo a la vez, a una milenaria discusión de "arte puro" versus "arte comprometido", en sus innumerables variantes y actualizaciones, en sus incontables más caras y escenarios. Me limitaré tan sólo a formular algunos comentarios específicamente relacionados con El Tungsteno. No importa si para ello tenga que emplear como "verdades" personales, comprobaciones a las que he llegado luego de lento y detenido análisis, que no es del caso puntualizar ahora. Mi primera "verdad personal" es que la "ideología" presente en una obra narrativa como ET no es lo que pueda "hacerla fracasar"; en todo caso, el "fracaso" de una obra se debería a la manera como se emplea dicha"ideología" en la estructura del texto; y ello, desde luego, pertenece al espectro de las elecciones (o, en todo caso, limitaciones) personales de un autor.

No establezco, pues, una cerrada relación causa-efecto. Con la misma ideología que subyace en el texto de El Tungsteno Vallejo pudo haber compuesto, a mi manera de ver las cosas, una novela distinta; pudo acertar en entregarnos un mundo novelado con coherencia, que se nos imponga por su poder de persuasión y "espectáculo" de valor estético.

Discutimos, pues, de quienes quieren ver en la "ideología" de El Tungsteno (sea que consideren a la novela "realismo crítico" o "realismo socialista") la razón del "fracaso" del libro.

De otro lado, no tomar a El Tungsteno como novela, sino como un ejercicio de didáctica política, es equivocar las cosas, y, para algunos críticos, ésta parece ser una buena"salida"para un problema que les resulta de difícil solución.

CAPITULO VII

LOS PRINCIPIOS ESTRUCTURADORES DE EL MUNDO ES ANCHO Y AJENO



Se ha hablado y escrito mucho sobre las fallas estructurales de El mundo es ancho y ajeno. Se ha afirmado que es una novela deficientemente construída, que el novelista no consigue organizar sus materiales en una unidad mayor efizaz, y que es frecuente la interpolación, en el vasto cuerpo de la novela, de historias marginales o simplemente desconectadas de la intriga principal que constituyen digresiones que atentan en definitiva contra una adecuada estructuración novelística.

Una apreciación típica a este respecto -proveniente de un crítico que aprecia El mundo es ancho y ajeno- es la formulada por Fernando Alegría:

> El ritmo fundamental se rompe a menudo en El mundo es ancho y ajeno para dar entrada a personajes secundarios y permitir que el autor intercale episodios sin relación directa con la trama principal. En general, la novela muestra una superabundancia de caracteres, no todos debidamente individualizados, y un recargo de material narrativo que no siempre ayuda a mantener la atención del lector. Este ímpetu narrativo de Ciro Alegría, aun dentro de su desorganización, crea, a la larga, un curioso efecto dramático y da a la novela un peso de masa en movimiento que complementa la trascendencia del mensaje (1).

Sin negar deficiencias de construcción, creo firmemente que El mundo es ancho y ajeno es una novela mejor estructurada que lo que piensan la gran mayoría de los críticos de la novela hispanoamericana. Debemos recordar, de otro lado, que la novela fue escrita apresuradamente y que no sufrió correcciones posteriores; ha quedado tal como la redactó originalmente Ciro Alegría: en una desesperada lucha contra el tiempo, pugnando por alcanzar entregar el manuscrito dentro del plazo fijado por el jurado chileno del famoso concurso Farrar & Reinhart: Alegría terminó su novela apenas un día antes que venciera el plazo de entrega (2). Si debió corregir posteriormente la novela (o si hubiera podido efectivamente corregir muchas de sus "deficiencias estructurales") es otro asunto totalmente distinto, que no nos concierne.

Postulo, sin embargo, que, pese a dichas circunstancias tan desfavorables, la novela tiene dos "principios esen-

ciales" que organizan con sabiduría y eficacia sus estructuras narrativas y que, si bien los recursos "técnicos" que se emplean en ella son evidentemente tradicionales, son, al mismo tiempo, utilizados con suma coherencia y devienen, a la postre, eficaces.

* * *

El primer elemento cohesionado de El mundo es ancho y ajeno podría sintetizarse en el enunciado "La comunidad es el único lugar habitable" (para el hombre andino). Se ha visto, es cierto, esta formulación emergente de la épica novela de Alegría, pero no se ha estudiado hasta qué punto ella determina la estructura de la novela, y cómo este formulado escencial determina, a la larga, una gran cantidad de episodios habitualmente considerados "digresivos", desconectados con una idea central organizadora de la novela (3).

La idea en sí es sencilla: Alegría postula que una comunidad indígena -en El mundo es ancho y ajeno, Rumi- es el único lugar en el mundo andino donde el campesino pueda vivir feliz; el único lugar en este vasto universo novelado donde el hombre puede realizarse con dignidad y alegría: el resto del mundo "es ancho y ajeno". Para mejor demostrar su tesis Ciro Alegría recurre a técnicas similares a las de Los perros hambrientos, tal como han sido explicadas por Antonio Cornejo Polar: "la antitesis y el retardamiento del desarrollo de la acción" (4), con las variantes y adiciones que explicaremos.

La estrategia es la siguiente: para mostrar la diferencia, casi siempre abismal, que existe entre el ámbito, espiritual y material, de la comunidad, con otros lugares -haciendas de diversos tipos, la ciudad de Lima, asientos mineros, cocales, plantaciones de caucho- Alegría inventa capítulos en donde los comuneros más jóvenes, luego del primer despojo de las mejores tierras de la comunidad que aparentemente terminaría con la posibilidad de seguir alcanzando una relativa bonanza en la vida comunal, buscan nuevos horizontes, atraídos por diversos eldorados o simplemente empujados por la desesperación. El objetivo es mostrar el contraste, que en algunos casos deviene en antítesis, entre la vida en la comunidad y la vida en otros lugares. Esta voluntad de contraste y antítesis se cumple también mediante dos términos de comparación geográficamente colindantes con la comunidad: la vida mezquina en el vecino pueblo de Muncha (donde impera el individualismo egoísta y la ociosidad, en contraste con la hermosa solidaridad colectiva y la laboriosidad de los comuneros de Rumi), y la existen-

cia que sobrellevan los pobres indios siervos de la hacienda de Umay, que limita con las tierras de la comunidad. El contraste se complementa, finalmente, con la documentación de la vida en diversas y múltiples regiones, que se nos muestra como parte de las "historias" de dos personajes importantes, con experiencias y vidas autónomas, independientes de la vida comunitaria, que al final identifican y unimisman sus existencias con el destino y la vida mismos de la comunidad: Benito Castro y el "Fiero " Vásquez. Aquella parte de sus historias que muestra cómo vivían una existencia incompleta, árida y llena de frustraciones, complementa la tarea del novelista a este respecto: demostrar, mediante el contraste, la superioridad de la vida en el seno de la comunidad. Es -como se repite constantemente a sí mismo Benito Castro durante su largo destierro de la comunidad, a tal punto que estas palabras se convierten en el "leit motiv" de su vida de exilado- la convicción de que "mi comunidad es mejor". Rumi, microcosmos ligeramente idealizado (5), significa la grandeza de la fraternidad humana, "un pequeño lugar en el mundo" (6) donde el hombre, en módulos de vida colectiva, puede realizarse a sí mismo: es libre, feliz, tiene un razonable bienestar económico y aspira superarse (símbolo de la obstinada construcción de la escuela).

El "éxodo" de los comuneros tras el primer despojo, y las "historias paralelas" a la comunidad, de Benito Castro y el "Fiero" Vásquez, constituyen una suerte de tres grandes corrientes narrativas que se mezclan con la de por sí vasta y compleja fábula de la comunidad: la historia de Rumi y de la expoliación de sus tierras que termina con la existencia misma de la comunidad. Esto es lo que ha preocupado -y confundido- con frecuencia a los críticos. Porque la majestuosa epopeya de Rumi ya es de por sí un fresco gigantesco y abigarrado, donde se muestra, a lo largo de varios años, la vida comunal, innumerables personajes, diversos paisajes e incontables acontecimientos; desde el nacimiento de una ternera, la terca y simbólica construcción de la escuela, la inicial muerte de la vieja Pascuala, esposa del venerable alcalde Rosendo Maqui, hasta todas las peripecias vinculadas con el nudo dramático de la acción: el despojo, amparado por la ley, de las tierras de la comunidad, que realiza el temible vecino, el hacendado de Umay. Solamente esta abigarrada vida y peripecia comunales pareciera ya abrumar a muchos críticos. Pero lo que definitivamente parecen estimar excesivo es la presencia, junto a este fresco verdaderamente monumental, de las "historias" del "Fiero" Vásquez y Benito Castro -que ocupan numerosas páginas cada una-, de las variadas aventuras y peripecias de los "comuneros emi-

grados", y de innumerables anécdotas o personajes que se incorporan a la novela como parte de lo que algún personaje importante -Rosendo, Benito, el Fiero, uno que otro comunero "emigrado"- escuha, presencia o conoce de alguna manera. Todo ello parecería contribuir a una "dispersión" inconveniente y gratuita de los materiales temáticos y narrativos. No es así, sin embargo, como hemos visto; pues tanto las instancias que muestran las vidas del Fiero y de Benito en diversos escenarios geográficos, como las "historias" de los "comuneros emigrados", y las anécdotas o "historias marginales" cumplen la función superior de contraste y antítesis entre la vida, invariablemente triste y miserable, en diversos escenarios -físicos y espirituales- del mundo andino, y la vida humana y digna en la Comunidad de Rumi, -la misma función que persiguen las descripciones del pueblo de Muncha (contraste), y de los indios oprimidos y miserables -colonos, pastores, pongos- de la hacienda de Umay (antítesis). La conclusión lógica de este contraste y esta antítesis es la gran imagen totalizadora, la idea central que vive a lo largo de la novela: "la comunidad es el único lugar habitable" (de todo el mundo andino representado en el cosmos novelístico) para el campesino andino.

* * *

Examinemos ahora el segundo "principio esencial" de la novela. La manera en que Alegría distribuye y dispone, a lo largo de la novela, estos materiales narrativos -las diversas "historias" y episodios cuyo sentido unitario acabamos de analizar-, es similar a la forma en que lo hace en su anterior novela, Los perros hambrientos: buscando el suspenso narrativo mediante "el retardamiento del desarrollo de la acción". En esta novela, según explica correctamente Cornejo Polar (7), el drama de la sequía, que amenaza destrozar el mundo andino, y que constituye el núcleo argumental de la misma, es interrumpido constantemente mediante la "interpolación" de historias que detienen la acción, en una suerte de tregua, que sin embargo aumenta el interés del lector por la continuación del conflicto: "El retardamiento de la acción importa (...) el acrecentamiento de la tensión narrativa" (8). El drama de la sequía se insinúa, primero, luego se diluye, dando lugar a la esperanza de que la sequía quizás finalmente no llegue; en seguida se intercalan dos capítulos de una "historia marginal", la de los bandoleros Celedón; se muestra a continuación el comienzo de la sequía; nueva interrupción: se narra el final de la historia de los Celedón, a lo cual sigue un capítulo, "La nueva siembra",

en el que se nos informa de las nuevas esperanzas de los campesinos de tener un año bueno, con lluvias, luego de que el año anterior había resultado "malo" (pero no había sido de ninguna manera "año de sequía"):

> Han sido felices días esos en los cuales después de haberse perdido casi todas las cosechas el año pasado, se ha visto llover de nuevo, se ha arado de nuevo, se ha sembrado de nuevo (8).

Recién entonces llegará verdaderamente la sequía, y desde el siguiente capítulo ("XII: Virgen santísima, socórrenos") hasta el final mismo de la novela, ella ocupará el centro de la acción narrativa.

En <u>El mundo es ancho y ajeno</u> "el retardamiento del desarrollo de la acción" sigue siendo un recurso predominante. Teniendo en cuenta que "la acción" fundamental es el relato del despojo de las tierras de la comunidad, la novela se organiza en dos grandes ciclos narrativos. El primero comprende ocho capítulos y concluye con la culminación del primer despojo, que los comuneros, luego de debatir ampliamente, deciden aceptar. Hay quienes opinan por oponerse mediante la fuerza, y a último momento, con la llegada del <u>Fiero</u>, resurge esta posibilidad. Pero los comuneros determinan finalmente irse a las tierras "altas" de la comunidad. El segundo ciclo narrativo comienza mostrándonos la vida de la comunidad en las alturas de Yanañahui, tierras llenas de pedregales y de clima inhóspito (Cap. IX: "Tormenta", que cumple así una función similar a la del primer capítulo de la novela), y nos lleva hasta el último capítulo, en que la comunidad, ahora bajo la dirección de Benito Castro, se opone con las armas al segundo despojo, es reprimida brutalmente y es aniquilada, dispersándose sus miembros (Cap. XXIV: "¿Adónde? ¿Adónde?").

La narración de estos dos despojos es interrumpida constantemente mediante las "historias interpoladas" que ocasionan "el retardamiento del desarrollo de la acción". En la primera parte (Caps. I - VIII) se interpolan "la historia del <u>Fiero</u>" (Cap. IV), que el bandolero cuenta directamente a Rosendo Maqui en una visita que hace a la comunidad, pero que es "traducida" para los lectores por el narrador omnisciente, y la "primera parte" de la "historia de Benito Castro" que relata sus peripecias desde que abandona, desterrado, muy a pesar suyo, la comunidad; mostrándonoslo vagando sin mayor suerte por diversas haciendas de la sierra norte (La Libertad, el Callejón de Huaylas), a lo largo de varios años: es la narración de sus tristes experiencias como peón de haciendas (Cap. VI: "El ausen-

te").

En la segunda parte de la novela (Caps. IX - XXIV) las "historias" del Fiero y de Benito comienzan a mezclarse, a unimismarse con la "historia de la comunidad". Sin embargo, conservan su valor de interpolación que resulta en el "retardamiento del desarrollo de la acción". También cumplen esta función la narración de las peripecias de los diversos comuneros que abandonan Rumi luego del primer despojo. Hemos señalado ya que la presencia de estas "historias" tiene un sentido, cumple una función: demostrar, por el contraste y la antítesis, cómo "la comunidad es mejor", cómo "la comunidad es el único lugar habitable" para el campesino andino. No constituyen, pues, anécdotas tajantemente aisladas, sin relación con una idea orgánica unitaria. Pero, además de ello, estas "historias" cumplen otra función, pues la manera y el lugar en que se insertan en el cuerpo de la novela, cumple la tarea constructiva de "retardar el desarrollo de la acción", de interrumpir los acontecimientos principales, relacionados ahora con el segundo y definitivo despojo de las tierras comunales, reactivando así el interés del lector por conocer la culminación del conflicto. Estos segmentos narrativos se concretan, curiosamente, siguiendo movimientos contrarios: mientras el curso que siguen las vidas del Fiero y de Benito tiende a identificarse con el drama colectivo de Rumi, las "historias" de los antiguos comuneros emigrados se alejan totalmente del conflicto argumental central.

Así, la "acción principal", en esta segunda parte se mezcla o se interrumpe con las diversas "historias" secundarias. Al capítulo inicial de este segundo ciclo narrativo, que nos muestra los nuevos módulos de la vida comunal en Yanañahui (Cap. IX "Tormenta"), sigue la narración de lo que acontece a Amadeo Illas en una hacienda de coca (Cap. X: "Goces y penas de la coca"); el capítulo siguiente muestra a Rosendo Maqui en la cárcel; el que sigue relata la incorporación de un miembro de la banda del Fiero en el seno de la comunidad (Cap. XII: "Valencio, en Yanañahui"); nueva interpolación: vida y muerte de Calixto Páucar en el asiento minero de Navilca (Cap. XIII: "Historias y lances de minería"); el capítulo siguiente es el reverso del XII: ahora es un comunero el que se une a la banda del Fiero, y los destinos de las historias de Rumi y del Fiero continuan identificándose, no solamente por la presencia de comuneros en su banda, sino por el hecho de que el propósito de dicha incorporación es precisamente convertirse en vengadores de la comunidad, de suerte que las aventuras de estos bandoleros ya no son "interpolaciones" sino que forman parte de la intriga central: relatan los castigos que ejecutan los bandidos-

comuneros contra quienes han intervenido en el primer despojo de la comunidad: el tinterillo Bismarck y su amante Melba Cortez; Zenobio García y su familia; el mercachifle apodado el Médico. El capítulo XV nos aleja nuevamente del nudo narrativo, pues, relata las vicisitudes de otro "emigrado": en la triste historia de Augusto Raqui, nieto del alcalde, que atraído por el espejismo del caucho se interna en la selva (Sangre de caucherías" El capítulo siguiente trata de la "Muerte de Rosendo Maqui", y nos presenta a Rosendo reunido en la cárcel con el Piero Vásquez que también ha sido apresado. El bandolero ha adoptado la causa de la comunidad de Rumi a tal punto que ha realizado un ataque a la hacienda Chay. Intenta vanamente convencer al viejo Rosendo a que lo acompañe en fugarse de la prisión. Rosendo se niega y muere a consecuencia de golpes que recibe de los carceleros. En seguida (Cap. XVII: "Lorenzo Medina y otros amigos") nos trasladamos a Lima, donde se relata lenta y detalladamente la "segunda parte" del exilio de Benito Castro. La suerte de la comunidad de Rumi se mantiene en suspenso largamente, pues a continuación, tras un bravo capítulo presenta el misterio que rodea a la muerte del Piero (Cap. XVIII: "La cabeza del Piero Vásquez"), se interpolan luego dos "historias" más de comuneros "emigrados" Juan Medrano y su mujer cultivando la tierra en Solma (Cap. XIX: "El nuevo encuentro"), y el músico Demetrio Tunallacta encontrándose en un pueblo serrano con unos intelectuales y artistas "indigenistas" (Cap. XX: "Tunallacta y unos futres raros"). Con el siguiente capítulo, "Regreso de Benito Castro"? la "historia"de Benito pierde autonomía: su vida será, en los sucesivo, la vida de la comunidad; su destino, el destino de Rumi. Este capítulo y los tres siguientes (Caps. XXI-XXIV) estarán destinados a contar, ahora sí, el final de la larga historia del despojo de la comunidad.

Al examinar estos últimos cuatro capítulos, en donde la historia de Rumi se relata sin interrupciones ni aventuras interpoladas, podemos observar otro procedimiento técnico ya empleado antes, que ahora se podra comentar con mayor provecho.

Alegría ha utilizado, como hemos visto, el retardamiento del desarrollo de la acción para dosificar la narración de su historia central, interrumpiéndola y provocando así "el acrecentamiento del interés del lector"; se trata, en suma, de un recurso para provocar uno de los afectos más buscados en el arte de narrar: el suspenso narrativo. La interpolación de los capítulos relativos a las andanzas de dos personajes principales (Benito y el Piero) y de las "historias" de los comuneros "emigrados", interrumpen constantemente la narración de la"historia" central. Pero hay otra manera de provocar el suspenso, de detener la narración de la larga lucha de los comuneros de Rumi con-

tra el hacendado de Umay, que tiene a su lado ley, autoridades y poder. La poderosa fuerza del temible gamonal, y su consecuencia, el despojo, cada vez más completo, de las tierras y bienes de la comunidad, ceden también ante instancias en que se presentan acontecimientos, grandes o pequeños, que permiten seguir abrigando esperanzas de sobrevivir; o, simplemente, a la narración de hechos que hacen predecir que el poder del terrateteniente caerá finalmente sobre los comuneros con toda su fuerza devastadora, se suceden, en nueva serie contrapuntística, escenas de la vida comunal o estados de ánimo de los comuneros que hacen suponer que, pese a los malos augurios, la comunidad, como siempre, permanecerá, se salvará.

En efecto, al regresar Benito, el nuevo alcalde le informa de todo lo relativo a la comunidad, incluyendo el estado en que se encuentra el juicio con Amenábar, que pretende ahora despojarlos también de las tierras "altas" de Yanañahui. Páginas más adelante, sin embargo, contemplamos a Benito regresando al pueblo con una buena noticia: la Comunidad ha ganado el juicio en la Corte Superior. Renace entonces la esperanza; Benito, con ayuda de los elementos progresistas de la comunidad concibe la tarea de desaguar la laguna y con ello ganar buenas tierras de cultivo. Así lo hace, y el capítulo siguiente, "Nuevas tareas comunales" permite la esperanza con más fuerza que nunca: pareciera que Rumi, aun en los pedregales de Yanañahui podrá alcanzar el "bienestar" de que gozaba en las tierras "bajas":

> De veras, después de dos años de tenaz labor, el pueblecito se levantó alla, fuerte y cómodo, y la pampa estuvo llena de hermosas siembras. (p. 928)

No obstante, el tono optimista con que termina este penúltimo capítulo: "Una nueva vida brotaba, como las siembras, de la tierra feroz (p. 929), se rompe bruscamente con la súbita presencia de la última fase del conflicto, la resistencia armada:

> Los machetes y los rejones relumbraban al sol, treinta fusiles tronaron rabiosamente y Artemio Chauqui levantaba un hacha como quien enarbola una bandera de acero (p. 929).

La tensión que provoca el desenvolvimiento del conflicto legal que amenaza la vida de la comunidad, se distiende, pues, de dos maneras. No es sólo la interpolación de historias digresivas o confluyentes lo que provoca la distensión; también puede provocarse ésta mediante la presencia de signos positivos, alentadores, de pequeños hechos favorables o escenas que muestran al pueblo optimista, a la vida comunal renaciente, pujante; que permiten, en una palabra, la esperanza.

Este procedimiento es, nuevamente, característico en Alegría. En Los Perros hambrientos la distensión de la carga tensiva que produce la amenaza de la sequía es lograda con frecuencia (aparte de las "historias interpoladas") por signos esperanzadores que provienen de un cielo que empieza a nublarse, o simplemente por el optimismo que embarga a los campesinos; no es infrecuente la presencia, cumpliendo esta función, de elementos humorísticos representados por "cuentos populares" de contenido festivo, que parecieran esgrimirse como amuletos mágicos contra la sequía.

Si revisamos la primera parte de El mundo es ancho y ajeno (Caps. I - VIII), comprobaremos también este procedimiento: el primer indicio del peligroso juicio que amenaza a la comunidad nos lo da la visita a Rumi del hacendado Amenábar que recuerda a Rosendo (e informa a los lectores) acerca del conflicto de linderos entre la hacienda y la comunidad. En escenas sucesivas vemos una cabalgata encabezada por Rosendo visitando los mojones que marcan el linde de las tierras comunales con las del voraz terrateniente de Umay, y luego oímos la conversación del alcalde con unos amedrentados y tristes siervos de Amenábar, que pastorean en las alturas su innumerable ganado. La comitiva llega finalmente al pueblo y se entrevista con Bismarck Ruiz, el "defensor" de la comunidad en el juicio. La entrevista con el tinterillo, sin embargo, es favorable; los intereses de la comunidad marchan bien, les dice. Sigue una escena en que retozan dos jóvenes de la comunidad, Augusto Maqui y la Marguicha, a lo cual continúa una breve entrevista entre Nasha Suro y Rosendo, en la que la curandera le manifiesta muy compungida al alcalde sus presagios negativos acerca del futuro de la comunidad. Estos negros vaticinios se diluyen, sin embargo, primero con el jocoso relato de la visita anual del mercachifle el Mágico a la comunidad (a lo cual se agregan diversas historias del pasado de este personaje), luego con una breve imagen del flautista Sumallacta, su música y las aves de la comunidad y, finalmente, con la presencia del Fiero en Rumi, lo que provoca una larga interrupción, mientras se interpola, extensa y morosamente, la "historia" del Fiero Vásquez. Es recién al final de este largo capítulo (IV), que el bandolero hace saber al alcalde sus informes acerca de las intrigas de Amenábar con relación al juicio. El comienzo del capítulo siguiente muestra un preocupado consejo de regidores en donde el alcalde informa acerca de las últimas novedades con relación al juicio: las respuestas de Bismarck, los presagios de Nasha Suro, los inquietantes informes del Fiero Vasquez. Pero cuando regresa uno de los regidores comisionado a informar al defensor las sospechas del Fiero, trae nuevas pa-

labras de tranquilidad de parte del tinterillo: no hay peligro. Y para reafirmalo, las veinte páginas que siguen son un canto alegre y optimista a las faenas colectivas agrícolas de la comunidad: el campesino comulga, ebrio de felicidad, con la naturaleza y sus frutos. A esta atmósfera optimista sigue la segunda larga interpolación que interrumpe este relato del primer despojo: el destierro de Benito Castro y su deambular por diversas haciendas de la sierra norte. Solo entonces se presenta, con toda su fuerza destructora, el conflicto, y los dos capítulos que siguen (VII: "Juicio de linderos" y VIII: "El despojo") culminan la narración de la primera expoliación que sufre la comunidad.

Tanto la técnica del "retardamiento del desarrollo de la acción" mediante la "interpolación" de diversas historias, en grado diverso vinculadas con el conflicto central de la novela, como la "distensión" de la carga intensiva implicada en dicho conflicto, mediante la inclusión de escenas o elementos narrativos esperanzadores, se pueden remitir a un propósito (más que una técnica) narrativo, tradicional es cierto, pero eficaz: el suspenso narrativo.

Una última estrategia importante -que podría ser vista con mayor provecho si se examina la "función" y la "poética" del narrador omnisciente- que es conveniente comentar en esta instancia, es lo que podría denominarse el propósito de una "narración total". En El mundo es ancho y ajeno se cruzan y se confunden muchas vidas, muchos destinos individuales "paralelos" o confluyentes con el destino colectivo de Rumi. Para la narración de estas distintas existencias y acontecimientos, el autor omnisciente adopta deliberada y desembozadamente una posición concreta: se narrará todo; todo lo sustancial y significativo. No se dejarán "hilos sueltos" ni misterios u obscuridades inconvenientes. Pero, desde luego, este propósito de "información total" recargaría enormemente el curso de la novela si se diera de una sola vez. El narrador adopta, por lo tanto, el principio de la información fragmentada. La vida del bandolero Valencio, por ejemplo, será contada unas veces por el Fiero, otras por Casiana, su hermana, por Doroteo Quispe, por el Manco, aparte de lo que sabemos de él directamente al presenciar sus actos o escuchar sus palabras. Y si algo sustancial faltara, allí está el narrador omnisciente para informarnos él mismo. De todas estas instancias recomponemos una imagen total de Valencio, pero el mismo hecho de que las diversas partes del rompecabezas se presenten en distintos momentos, constituye una nueva manera de utilizar el suspenso

como "técnica" o mecanismo psicológico fundamental para capturar el interés del lector, mediante una organización conveniente de los materiales narrativos. La intervención del narrador omnisciente adopta con frecuencia la estrategia de lo que llamaríamos "el relleno": contar solamente lo que el lector no sabe todavía:

> Por nuestro lado, oyéndolo, podemos enterarnos de cuanto no conocemos todavía (p. 902)
>
> En fin, Benito -dijo el alcalde terminando su relación, de la cual, como se habrá entendido, anotamos solamente los detalles que no conocíamos- esto es lo que ha pasao... (p. 911)

* * *

La estrategia narrativa básica de El mundo es ancho y ajeno podría terminar de explicarse, a un nivel introductorio, con un comentario acerca del manejo del tiempo por parte del novelista, y la peculiar fragmentación de algunos capítulos. Con respecto al tiempo, se trata, fundamentalmente, de una narración lineal con frecuentes raccontos que permiten "contar" la historia de diversos personajes, dar su background. Es, en lo sustancial, la historia de la comunidad de Rumi de mediados de 1912 a fines de 1928. El capítulo VI, "El ausente", se retrotrae a 1910, el momento en que Benito tiene que desterrarse de la comunidad, y luego sus peripecias, a lo largo de varios años, se narran linealmente, y posteriormente se enlazarán con sus andanzas en Lima (Cap. XVII: "Lorenzo Medina y otros amigos"). La técnica principal para contar las "historias" de personajes que se mezclan con la acción y escenarios principales es el racconto. Así se nos informa, por ejemplo, del pasado del Fiero o del Mágico: ellos han llegado a la Comunidad, los vemos accionar, los oímos hablar, pero el novelista considera necesario informar quiénes son, cuáles son sus pasados, y entonces emplea el racconto para ello. Este recurso técnico también se emplea cuando algún personaje importante conoce a seres desconectados de la historia central: Rosendo, en la cárcel, escucha las miserias de diversos presos (con lo cual, de paso, se produce un nuevo contraste entre la vida en Rumi y la existencia en otros lugares del orbe andino); Benito, en sus andanzas, oye atentamente la relación de diversas vidas miserables de peones de hacienda y, como culminación o síntesis de todo ello, escucha la "historia" de Atusparia; los comuneros "emigrados" escuchan el relato de numerosas vi-

das, invariablemente tristes y oprimidos, de otros habitantes andinos. Todo ello contribuye a ampliar nuestra percepción del mundo novelado; la idea de que "la comunidad es mejor" siempre rodea y explica la presencia de estas historias: casi nunca están desprovistas de un sentido o significación dentro del contexto global de la novela; no son historias "aisladas", desconectadas de la suma novelística, injertadas artificialmente en el vasto horizonte de El mundo es ancho y ajeno (9)

Esta estrategia de narración lineal sufre necesariamente variantes en la segunda parte de la novela. El ideal que pareciera presidir el tiempo novelístico de la historias interpoladas de los comuneros "emigrados", pareciera ser la simultaneidad, aunque no hay referencias temporales muy concretas.

Muchos de los capítulos de la novela aparecen constantemente fragmentados por asteriscos. Cuando Alegría ha conseguido insuflar vida a numerosos personajes e interés a una apreciable cantidad de acontecimientos paralelos, considera conveniente mezclar, dentro de un mismo capítulo, acontecimientos y personajes vinculados o paralelos. Esta fragmentación es evidentemente un acierto: le permite al novelista alternar, en ágil contrapunto diversas ocurrencias diferentemente conectadas entre sí, con lo cual la trama se desenvuelve con mayor fluidez, y los escenarios se alternan con mayor rapidez; así, personajes ya configurados y acontecimientos ya conocidos se alternan y desenvuelven, en un mismo capítulo, los diversos escenarios igualmente familiares: la Comunidad de Rumi, el cercano "pueblo", la hacienda Umay, etc.

Una típica configuración fragmentada es la del capítulo VII: "Juicio de linderos". Veamos: "Don Alvaro Amenábar... bufó cuando un propio le llevó la noticia del alegato de Bismarck Ruiz" (en Umay) / "Don Alvaro era hijo de don Gonzalo" (breve historia de la pugna de los Amenábar con los Córdova) / "El hacendado desmontó a la puerta de la casa del tinterillo Iñiguez" (en el Pueblo; divagación sobre el "papel sellado", diálogo con Iñiguez) / "En Rumi, los animales seguían conviviendo con los hombres" / "Laurita Pimentel, después de azaroza noche de baile, llegó derramando curvas..." (en el Pueblo) / "Augusto Maqui, nutrido de triunfadora confianza, sacó a las alturas un potro recién domado." (Campiña de Rumi) / "Mardoqueo era un indio simple como su trabajo" (Rumi) / "Melba Cortez mimaba al tinterillo con palabras melosas y trajes escotados" (en el Pueblo) / "El mocetón se presentó ante don Alvaro Amenábar lleno de temores y dudas. Cuando entró al

escritorio, le pareció entrar a la guarida de un puma. No sabía precisamente Ramón Briceño de qué se trataba" (en Umay: la "fabricación" de un nuevo capataz) / "Mardoqueo, después de dar una vuelta por los alrededores sonsacando a los colonos, llegó en esos momentos a la casa-hacienda, arreando su burro cargado de esteras" / "Iñiguez respondió al alegato de Bismarck Ruiz en la forma que se deduce de su conversación con don Alvaro Amenábar" (en el pueblo: textos de tres declaraciones de testigos falsos) / "Nasha Suro usaba también ropas negras" (antecedentes de Nasha; racconto: episodio de la curación que hiciera a don Gonzálo Amenábar su padre, Abel Suro; habilidades de Nasha, su encuentro con don Alvaro, sus intentos infructuosos de hacer "daño" al gamonal) /-"Nos iremos a la costa, amor. Sólo por un tiempo, a pasear...- seguía diciendo Melba" (en el Pueblo) / "Rosendo Maqui declaró hablando con fervorosa sencillez del derecho de la comunidad deRumi, de sus títulos..." (en el juzgado del Pueblo) / "La capilla fue abierta y San Isidro reverenciado de día con luces y rezos" (en Rumi) / "Rosendo y sus ayudantes fueron a buscar testigos por los distritos de Muncha y Uyumi" (en el Pueblo encuentra a su testigo: el herrero Jacinto Prieto; incidente de Prieto con un provocador, el Zurdo) / "No hubo quien declarara en favor de la comunidad" (idas y vueltas de Rosendo, de Rumi al Pueblo, en trámites judiciales) / "La comunidad hacía por vivir su existencia cotidiana, a despecho de penas" (breves pinceladas de la vida comunal) / "Un piquete de gendarmes azuleó por el caserío" (Rumi) / "La sombra negra del bandido cruzó al día siguiente por el caserío y se detuvo ante la casa de su amigo. Salió Casiana." (en Rumi) / "Un día amaneció la novedad de que una mujer vieja había pasado por la Calle Real, a medianoche, llorando." (estado de ánimo en Rumi). (pp. 536 - 579)

Como se ha podido comprobar, el inicio de cada fragmento está casi invariablemente encabezado por el nombre del personaje del que va a tratar (o un sustantivo que indique su oficio o condición); cuando no es así, se indica de inmediato el lugar o el acontecimiento del fragmento, que rápidamente podemos identificar, pues se refieren a hechos ya conocidos o que suceden en el mismo capítulo. Sólo en una instancia el fragmento se inicia con un diaÍogo, pero antes de leer el nombre de quien habla, ya hemos identificado al personaje, por lo obvio del contexto. Esta estructura fragmentada de muchos capítulos se nos aparece como especialmente eficaz si pensamos en la inmensa "masa narrativa" de El mundo es ancho y ajeno: este procedimiento permite la presentación simultánea o en rápida sucesión de diversos acontecimientos relacionados entre sí; el

contrapunto agiliza la narración, le da variedad e interés: evita el tedio o el cansancio del lector frente a un mundo novelado de vastas proporciones. Me limito a señalar en esta oportunidad, la evidente deuda de este recurso técnico con el famoso Pointcounterpoint de A. Huxley (10).

* * *

El recorrido de estas páginas introductorias a El mundo es ancho y ajeno nos permite ya formular un enunciado crítico en torno a la novela, o, si se prefiere, formular una hipótesis fundamental: El mundo es ancho y ajeno se estructura y cohesiona mediante dos principios esenciales, de diverso signo y valor, cuya interacción o suma proporciona la descripción de las estructuras de la novela, y explica la casi totalidad de los mecanismos mediante los cuales se construye y organiza el cosmos narrativo, las leyes que gobiernan el ordenamiento de sus diversos segmentos y justifican, asimismo, su presencia y necesidad. Estos principios nos hablan de un mundo novelado que posee una lógica y coherencia internas a la vez que un funcionamiento eficaz; hablan, en suma, emitiendo ya un juicio valorativo de signo positivo.

Debe subrayarse que estos dos "principios" tienen diversas naturalezas, distintas características y funciones, aunque éstas sean de valor complementario o confluyente hacia el mismo logro de un cosmos narrativo coherente, sugestivo y eficaz. La idea central (la significación, el sentido esenciales) de la novela, que hemos enunciado como "la comunidad, único lugar habitable", explica la presencia, es decir, justifica la existencia, de grandes parcelas narrativas de la novela. Las "historias paralelas" (Benito Castro, el Fiero Vásquez); las "historias de comuneros emigrados"; las numerosas"historias" de acontecimientos o personajes "marginales"; la mostración de la vida en el pueblo de Muncha y la hacienda de Umay; tienen su explicación y cobran un sentido al constituirse en un vasto mecanismo de contraste y antítesis que moldea, ilumina y reitera una idea central, un principio cohesionador de la novela: "la comunidad, único lugar habitable" para el campesino andino.

Pero si la "técnica" o mecanismo del contraste y antítesis es secundario, a pesar de su importancia, pues está totalmente al servicio de una idea central de la novela, no ocurre así con el suspenso narrativo, que organiza y estructura la mayoría de los recursos y elementos de composición de la misma. Las historias cuya presencia se debía a la necesidad de formu-

lar una idea central de la novela, se distribuyen y organizan siguiendo una estrategia narrativa fundamental que busca el suspenso como mecanismo principal para provocar interés, para lograr un juego de tensión y distensión del desarrollo argumental. Es decir, si "la comunidad, único lugar habitable" es la idea central que explica, decide y justifica la presencia, la misma existencia de las "historias" del Fiero y de Benito, de los "comuneros emigrados" y de tantas vidas e historias "marginales; todos estos segmentos narrativos y parcelas temáticas adquieren el valor de "interpolación", es decir, son organizados y distribuidos en tal o cual lugar de la novela, buscando un "retardamiento del desarrollo de la acción" que persigue conseguir el suspenso. Y, además de ello, el suspenso narrativo (sea que lo consideremos una "técnica tradicional", sea que lo veamos como mecanismo psicológico o estrategia narrativa), explica y confiere un sentido general y unitario a diversas "técnicas", "procedimientos formales" o actitudes narrativas secundarios de la novela: la técnica de la "pista falsa"; el empleo de signos esperanzadores que apuntan hacia una disolución de la tensión narrativa (similar al efecto provocado mediante la organización "interpolada" de las historias marginales, secundarias o "paralelas", que interrumpen la narración de la peripecia argumental primordial, es decir, que detienen la relación de la historia del despojo de las tierras de la Comunidad de Rumi); e incluso recursos técnicos tan secundarios como la configuración "fragmentada" de personajes importantes. Todas estas técnicas, recursos y procedimientos buscan el suspenso como estrategia narrativa fundamental o principio estructurador de la novela.

Sobre estos dos principios, pues, se cohesiona y estructura el cosmos narrativo; ellos configuran la casi totalidad de los elementos formales, técnicos y temáticos de El mundo es ancho y ajeno. Son sin duda "principios" o "herramientas de trabajo" de un novelista bastante tradicional, pero que destacan por su extrema eficacia. Sin ánimo de ampliar el debate, diré que no pienso que el arsenal técnico de un narrador, por el solo hecho de ser convencional, pueda anular la vigéncia de su obra literaria. Dicho sea por única vez y en forma incidental, no soy de los que niega la eficacia de las depuradas técnicas de la novelística del siglo veinte para la novela hispanoamericana. Creo, eso sí, que existen muchas novelas "actuales" que bajo o detrás de un elaborado andamiaje técnico y virtuosismo de construcción esconden la más absoluta vacuidad. El caso de Ciro Alegría no es el contrario. El mundo es ancho y ajeno no es una novela invalidada por impericia o deficiencia técnicas; es una epopeya lograda con eficacia mediante recursos no-

velísticos tradicionales, que es algo muy distinto. Y dentro del convencionalismo de su andamiaje constructivo, el novelista utiliza sus recursos con sutileza, una buena dosis de complejidad y enormes aciertos; la crítica hispanoamericanista, en mi opinión, no se había percatado de ello (11).

Estas páginas introductorias nos permiten ya proponer una "nueva lectura" de El mundo es ancho y ajeno. Este replanteo crítico, reiteramos, supondría examinar dos "principios esenciales" mediante los cuales se estructura y cohesiona la novela:

a) "La comunidad,único lugar habitable" es la idea central, el elemento cohesionador del vasto orbe novelístico. Este postulado explica y justifica, como hemos visto, tanto el relato de dos "vidas paralelas" a la comunidad (las de Benito y el Fiero, que ocupan unas cien páginas de la novela), cuanto las peripecias de los comuneros "exilados" luego del primer despojo que sufre Rumi (que constituyen no menos de cinco capítulos íntegros), y las numerosas historias de seres desvalidos que escuchan algunos personajes principales de la novela. La mostración de la vida en innumerables escenarios (físicos y espirituales) de la novela, que habitualmente es considerada una "dispersión" de elementos narrativos y temáticos, puede contemplarse ahora bajo una nueva luz; considerarse un amplio mecanismo de contraste y antítesis mediante el cual cobra realidad la idea central: "la comunidad es el único lugar habitable" para el campesino andino. Al mismo tiempo, estos escenarios e historias múltiples nos brinda el marco total, la imagen global del mundo recreado, del cual la comunidad de Rumi resulta entonces no otra cosa que un punto concreto visto en primer plano. Y este amplio cuadro social se ensancha sincrónicamente aun más con una "lectura" del diario "La Autonomía" (12), que nos informa sobre la vastedad del ámbito geográfico donde sucede el drama del indio peruano. De otro lado, se insertan dos historias que nos dan idea de la dimensión diacrónica de dicha tragedia: la historia de la rebelión de Atusparia (la sierra), y el relato de una famosa "expedición punitiva" encabezada por el Gobernador de Iquitos Arana (la selva) (13).

b) El segundo "principio esencial" postula que tanto la distribución y organización de las "historias interpoladas", como los procedimientos o técnicas de la "disolución de la tensión narrativa" mediante acontecimientos o signos de esperanza, y las técnicas de la "pista falsa" y la "narración fragmentada", se remiten a un mismo mecanismo psicológico para capturar la atención del lector: el suspenso narrativo. Los dos procedimien-

tos primeros son de muy parecida función: detienen el avance de la desgracia legal que amenaza a Rumi. El temible juicio que sigue el terrateniente Amenábar a la comunidad de Rumi, con la carga tensiva que implica como desgracia total para los comuneros, se interrumpe mediante la "interpolación" de diversas historias (produciendo "el retardamiento del desarrollo de la acción"). Estas historias cumplen así una doble función, pues, como ya hemos visto, sirven también al propósito de plasmar mediante el contraste y la antítesis la idea central de la novela ("la comunidad, único lugar habitable"); no puede aceptarse, por tanto, que sean historias "innecesarias", "inconvenientes", "digresivas", "sin relación con la trama principal", como siempre ha propuesto la crítica de la literatura hispanoamericana.

Pero el fantasma del despojo también se interrumpe, o, más bien, se diluye, mediante las escenas, hechos simbólicos, cuadros de optimismo colectivo o simplemente acontecimientos favorables que, al instaurar el signo reiterado de la esperanza, inducen al lector a pensar que, pese a todas las poderosas amenazas que acechan a Rumi, la Comunidad, que viene "de muy antiguo", cuando "todo era comunidad" (14), se salvará.

Estas dos estrategias constructivas interrumpen el desarrollo de la acción principal (el despojo de Rumi) o la diluyen, la distienden, pero, pasada la pausa, el drama de Rumi resurgirá con más fuerza que nunca, la tensión narrativa provocada por la amenaza de la disolución de la Comunidad, resurgirá con mayor eficacia y fuerza que antes. El novelista ha acertado en organizar sus materiales, logrando una construcción que, mediante el uso del tradicional suspenso narrativo, mantiene al lector interesado y a su historia siempre vital. También se provoca el suspenso, como hemos anotado, mediante el reiterado uso de la técnica de la "pista falsa" (especialmente en las historias de los "comuneros emigrados"), y por la peculiar manera de configurar toda una serie de personajes o acontecimientos que son recompuestos "fragmentadamente" en distintos momentos y mediante la información que aportan diversos personajes de mayor importancia novelística, cuando no por obra del narrador omnisciente mismo. De esta forma se permite la "narración total" incluso de personajes y acontecimientos secundarios sin regresar la masa narrativa ni volverla innecesariamente densa y farragosa. Todas las estrategias, técnicas, actitudes o procedimientos narrativos que acabamos de resumir obedecen a un mismo propósito: insertar el suspenso como norma rectora, ley de la construcción narrativa, como un principio estructurador de El mundo es ancho y ajeno.

* * *

CAPITULO VIII

VARGAS VICUÑA, ZAVALETA Y EL "NEO-INDIGENISMO"

En Vargas Vicuña[1] y en Zavaleta[2] se percibe la doble actitud, reflejada claramente en los textos resultantes, de "pertenecer" a una tradición ciclo o escuela (esto ha sido reconocido por Vargas Vicuña (3) más tajantemente que por Zavaleta), el indigenismo, y de renovar los moldes expresivos de dicho movimiento, que consideraban formas agotadas y anacrónicas para los respectivos "mundos andinos" que ambos intentaban develar y recrear. El alejamiento de Zavaleta, contrariamente a lo que pareciera pensar la crítica nacional, no creo que deba considerarse notoriamente más radical que la distancia que separa a Vargas Vicuña del mismo "indigenismo ortodoxo". Es, eso sí, más consciente y lúcido, más "forzado" aun, en algunas ocasiones, pero creo que ambos escritores, en lo fundamental, significan la misma renovación de moldes y medios de expresión narrativos, a partir de una determinada tradición, la indigenista.

También un debate del Primer Encuentro de Narradores Peruanos de 1965 es ilustrativo, pues se hablaba de "Sentido y valor de las técnicas narrativas" estando presentes no sólo Alegría y Arguedas de un lado, y Meneses e Izquierdo Ríos (representantes, a mi juicio, del "indigenismo ortodoxo" (4) a pesar de las fechas de sus libros y el confeso propósito de Meneses de buscar una renovación formal a su propio "indigenismo"), como una suerte de "grupo intermedio", sino también Vargas Vicuña y Zavaleta, representantes, desde sus primeras muestras de prosa de ficción, del "neo-indigenismo". Glosemos algunas de las intervenciones más significativas. Decía, por ejemplo, Vargas Vicuña:

> En Nahuín los personajes son gente fantasmal, gente que vive a través de las costumbres habituales de las palabras como son los refranes o los dichos, pero yo ya me daba cuenta, inmediatamente, que este era un mundo que no podía descubrir con claridad (5).

lo cual lo impele a buscar consejo entre compañeros de letras que pudiesen guiarlo en la búsqueda de medios expresivos, en el hallazgo de las técnicas (que no existían en el "indigenismo ortodoxo") que le permitiesen trabajar ese material de personajes "fantasmales". Casi es inevitable acotar, en esta instancia, que Nahuín (6) es anterior a Pedro Páramo (1955) y del mismo año, 1953, que El llano en llamas. En Vargas Vicuña, pues, se produce una búsqueda -que se da de manera característica en él: humildemente buscando consejo "de los que saben más- de nuevas técnicas, de nuevas estructuras que le permitan abordar personajes y mundos que, sin dejar de pertenecer a la tradición "indigenista", son "fantasmales":

Entonces me puse a buscar a estos hombres que son mejores, aquellos que eran, los mejores, porque tienen un punto diferente de vista y pueden alumbrar en un momento determinado a un grupo de personas que están interesadas en realizar esto que se llama la labor literaria. Y los libros, así como las amistades, son destino.(...) En ese instante consideré yo que debía buscar a otros hombres como él, que me enseñaran a mirar las cosas, puesto que yo no tenía la potencia suficiente para verlas. (...)
He llegado a escribir Taita Cristo y ahora sí, conscientemente, elegí en tres momentos un tipo de expresión (...) En este sentido, cuando se está trabajando conscientemente y al mismo tiempo dejando un poco a la intuición, un poco al recuerdo y un poco a una serie de negaciones, entonces descubrí que ya estaba por encontrar un lenguaje que me permitiera decir... ya me desligué de los otros, de aquellos mis padres, mis padres considero yo a Ciro Alegría, a José María Arguedas, y a un hermano, cronológicamente menor que yo, pero a un hermano definitivamente fuerte en este quehacer de la literatura, en forma particular de este tipo de literatura, a Carlos Eduardo Zavaleta, a quien es posible que haya estudiado mucho más que a una serie de personas. Una vez que encontré que "El desconocido" se me había desligado y era casi como un símbolo, pensé que esta literatura valía (...) mi lenguaje, como el lenguaje nuestro, ya estaba entrando en la plasmación de un nuevo lenguaje americano que se compadece con lo que hace también Rulfo y una serie de gentes en América (7).

Quiero señalar la extraordinaria coherencia de este discurso de tono y circunstancias confesionales. A pesar del tono "impresionista" y emotivo, de su aparente desorden expositivo, y de una cierta "oscuridad" de la que por cierto participa también sus discursos en prosa imaginativa, este texto posee una riqueza tal de alusiones que casi constituye una indagación sui-generis, pero profunda a la vez, de la esencia del dilema renovación-tradición en el indigenismo. Aunque soy enemigo de las generalizaciones fáciles, mencionaré si quiera que hay una suerte de transformación homóloga entre el "indigenismo ortodoxo" que evoluciona a un "neo-indigenismo", y la evolución que nos lleva de las "novelas de la revolución mexicana" (Azuela, López y Fuentes, etc.) a la readopción del mismo mundo indígena y la problemática relativa a la "revolución congelada" o prostituída, por los novelistas de decenios que siguieron. Es decir, hay un largo camino que nos lleva desde Los de abajo (1928) y El águila y la Serpiente (1928) y La sombra del caudillo (1929), hasta libros como El llano en llamas (1953), Pedro Páramo (1955) o La muerte de Artemio Cruz (1962) e incluso La región más transparente (1958). Sirva la digresión para afir-

mar lo siguiente: si en el caso de Rulfo y Fuentes se ha indagado suficientemente acerca de la ruptura que existe en sus libros con relación a la narrativa tradicional de la misma temática (la Revolución Mexicana y el mundo indígena mexicano contemporáneo) (8), algo similar falta hacer en el Perú. En relación a Carlos Fuentes, es evidente que la ruptura de Juan Rulfo con la tradición es menor. Esto último no implica un juicio negativo de ninguna manera: Pedro Páramo, al igual que Los ríos profundos (y no pretendo ignorar los enormes hallazgos formales y de estructura novelesca de Rulfo) significan la tan necesitada "renovación" de tendencias, escuelas o ciclos (la narrativa indigenista, la narrativa de la Revolución Mexicana); no constituyen su "cancelación" (9). Algo parecido sucede con los cuentos de Zavaleta y Vargas Vicuña (10). Volviendo a la cita de este último, diré que me parece justo y preciso su confesado entronque con una tradición (11) que tiene como máximos exponentes a Alegría y Arguedas, sus "padres", en la misma forma como Zavaleta resulta su "hermano" (neo-indigenista). Vargas Vicuña explicita estos conceptos e incluso se refiere a los supuestos abuelos remotos del indigenismo: repudia a Ventura García Calderón y respeta a López Albújar, a pesar de no ignorar sus limitaciones. Hay en todo ello una apreciación crítica sumamente aguda, con la cual coincido plenamente. Vargas Vicuña ha formulado dictamen más juicioso y cierto del movimiento dentro del cual ha trabajado que muchas de las osadas y polémicas valorizaciones, tan frecuentemente llenas de injusticia y arbitrariedades de escritores y críticos "modernos", cultos y "enterados", a quienes Vargas Vicuña, sin duda, calificaría de "hombres mejores":

> Quiero decir que a mí la técnica, esto que se llama conocimiento mecánico me ha servido como utilización de los méritos de los otros. Si alguien observa con detenimiento lo que yo he escrito, observará ciertas maneras de Zavaleta, ciertas maneras de Arguedas, ciertas maneras de Alegría. De una manera especial a mí me han servido sus técnicas, que se compadecían con la mía en la búsqueda de nuevas formas, aunque no, claro, en la expresión intuitiva y fundamental en que el hombre trata de decir sus cosas para contar al mundo un acontecimiento, sino sólo en de qué manera tengo que contarlo para que esto sea eficaz (...) También me ha sido útil aquello que las gentes habían desarrollado y no debían hacerlo; una de las cosas que me ha favorecido a mí ha sido la falsedad con que el señor Ventura García Calderón contaba estas cosas. Igualmente, una de las cosas fundamentales para mí ha sido la manera con que el señor López Albújar trata estos temas y obedeciendo a una manera que me encantaba por su fuerza y vigor del desarrollo

del tema, pero no su lenguaje. (12)

Con las citas anteriores quedará claro, pienso yo, el cordón umbilical que confesamente une a Vargas Vicuña con sus "padres" indigenistas, y, asimismo, algo sabemos de sus esfuerzos por encontrar nuevas maneras de decir, de renovar el "cómo" conservando el "que" de la tradición idigenista. Efectivamente hay una presencia de un mundo "fantasmal", que lo ha llevado a la búsqueda de formas y medios adecuados para expresarlo. Estos esfuerzos comienzan ya en Nahuín y continuan en Taita Cristo (13). Digamos claramente el valor "adánico" que tuvo, en su momento, el experimento y la hazaña que significa Nahuín, libro anterior a toda posible influencia de Rulfo y anterior también a la obra significativa de Zavaleta (que en el año de publicación de Nahuín había publicado solamente un libro, uno de esos libros que nunca debieron publicarse, en el cual, según su propia confesión (14), un bisoño novelista, que había llegado por primera vez a vivir a Lima pocos años atrás, fabuló "basándose en lectura de John Dos Passos": El cínico). Vargas Vicuña fue el primero en intentar "nuevos odres" (15) para expresar un mundo andino que, sin ser radicalmente distinto al del indigenismo tradicional, se distingue no obstante claramente de él por ser un mundo, como lo confiesa su autor, "fantasmal". La búsqueda de Vargas Vicuña lo lleva a una experimentación sintáctica que produce un lenguaje extrecortado, de difícil comprensión; lo lleva a intentar por igual modalidades del "realismo mágico" como a adelgazar su escritura en una prosa poética a la vez oscura y sugestiva (16); lo lleva a emplear la tradición oral pues, como bien ha dicho "en Nahuín los personajes son gente fantasmal, gente que vive a través de (...) las palabras y los dichos", y ello mismo implica que "la fuente oral", los dichos, refranes e historias a través o mediante los cuales "viven" sus seres "fantasmales", son sometidos a un difícil proceso de reelaboración por parte del novelista (17). El uso de la "fuente oral" y el tono coloquial en Vargas Vicuña, sin embargo, difieren de la tradición a partir de la cual trabaja. Creo que la mejor manera de entender esto último (el renovar a partir de una tradición narrativa (18) sería el reflexionar a partir de las palabras del propio novelista, que hemos comentado y situado en el contexto del movimiento indigenista, y citar dos certeros juicios que apuntan hacia dos características fundamentales del "neo-indigenismo" que practica Vargas Vicuña que concuerdan con lo que llevamos dicho, y lo amplían. Alberto Escobar, refiriéndose al uso por parte de

Vargas Vicuña de las fuentes orales, expresaba:

> Ya se ha dicho, a propósito del estilo de Vargas Vicuña, cuán feliz resulta en su prosa el aprovechamiento de un vocabulario y un tono coloquiales; pero ello se refiere, y no hay objeción en contrario, al nivel en el cual escoge el autor la norma de lengua de la que se sirve en sus obras. Sin embargo, a lo que se desea apuntar en este caso es a una "estructura total" de los cuentos, a una atmósfera, a una lógica interior, a un acento orales. Podríamos agregar aun, que, a diferencia de los escritores contemporáneos de Vargas Vicuña, este favorece a la fuente oral como surtidor de motivos para sus cuentos. En efecto, a menudo rehace leyendas, se apoya en supersticiones, reelabora sucedidos que le han contado y que, en su versión escrita, conserva ese carácter de "literatura oral", de posesión común enriquecida en su correr de boca en boca (19).

Todo ello es muy cierto, pero hasta aquí la descripción que el citado crítico hace de la prosa narrativa de Vargas Vicuña, podría parecer una prosa no muy alejada de los moldes de un "indigenismo ortodoxo". Leamos la continuación del comentario y veremos claramente en qué consiste el arte narrativo de Vargas Vicuña; una alquimia sumamente individual que nos habla muy concretamente de su búsqueda y aportes personales, de un lado, y de cómo esa búsqueda y esos valores por él encontrados significan una ruptura de los moldes tradicionales del indigenismo (20); la utilización de la tradición oral en el indigenismo tradicional es, inclusive en autores-cumbres como Ciro Alegría, una postulación netamente realista; un trabajo de "cinta grabadora"; un esfuerzo por recrear "exactamente" dichas fórmulas de la tradición oral (21). En cambio

> con toda seguridad que, si Vargas Vicuña se limitara a trascribir lo que le cuentan o ha escuchado en sus repetidos viajes por la sierra peruana, sus textos difícilmente mantendrían la tensión y el nivel artístico que los distingue, y que son el sello de su labor creadora. El hecho que debemos considerar es, pues, precisamente, que, en tanto escritor Vargas Vicuña configura un estilo y un mundo que depuran el carácter de sus fuentes, y lo consigue añadiéndoles la perennidad de lo escrito, sin renegar de la impronta espontánea, arbitraria y evanescente del relato oral. A la inversa de lo que ocurriría si escucháramos una grabación recogida en el campo, en la que comúnmente se interpolan digresiones y referencias, los

> cuentos de Taita Cristo, y en modo especial esa pieza, están poseídos de un tono grave y meditativo, que insufla hondura poética al curso de la palabra. Nada es banal en él; incluso los detalles nimios manifiestamo pueden ocultar una desconocida fuerza que los torne relevantes. (22).

Pensemos, antes de referirnos a Zavaleta, de qué manera el tratamiento del tópico religioso, tan presente en el segundo libro de Vargas Vicuña, que se da en un cuento como "Taita Cristo" o como "El Cristo Villenas" de Zavaleta, a la vez vinculan a sus autores a la tradición indigenista, pero también contienen suficiente cúmulo de variedades como para que cobre sentido el referirnos a estos relatos como "neo-indigenistas" (23). Estos dos cuentos implican, por ejemplo, no solamente la utilización plena del horizonte mágico-religioso del hombre andino, hasta llegar a facetas no explotadas por un "indigenismo ortodoxo" (24), sino también la meditación cuasi-filosófica (si me permiten los términos simplificadores) en torno a lo evanescente y ambiguo de la realidad (Zavaleta); es decir, una constante de la literatura, y no solamente "occidental": esa plasmación de lo imposible que es tener la certeza acerca de como sucedió un hecho pasado se da, por ejemplo, magistralmente en el incomparable relato de Ryunosuke Akutagawa "En el bosque"(25), que con el título de otro cuento del mismo autor ("Rashomon"), fuese adaptado, con semejante maestría, al cine por Kurosawa ; o elaborar una indagación, inédita en la tradición indigenista (por lo menos a los niveles a los que la lleva Vargas Vicuña), acerca de la dimensión psicológica de la presencia de lo religioso: en la tradición se veía al cura libidinoso y avaro, se percibía la contribución de la Iglesia y los curas a la explotación de los indios, se había visto a indrios gimotear de miedo por efecto de sermones tremendistas, se les contemplaba en la mezcla de lo profano (y hasta de lo orgiástico) y lo sagrado, en las festividades religiosas, etc.; nunca antes, en cambio, se había calado en la hondura psicológica con que la culpa-castigo-expiación (suerte de nueva "trinidad embrutecedora") afecta el alma sencilla del habitante andino. Incluso, percibo (me parece que a diferencia de Escobar) un fondo anti-clerical en el manejo de estos materiales, lo cual, por el contrario, vincularía a Vargas Vicuña a la tradición, tajantemente anticlerical, del indigenismo; en suma: renovar a partir de una tendencia. Dice Alberto Escobar, a este respecto:

> Creemos que los cuentos de este libro comparten un motivo de raíz cuasi-religiosa, sin que ello necesariamente afecte al tratamiento que merecen en la obra, ni a la índole de su mensaje. Pero en todos ellos percibimos un conjunto de incitaciones que se desprenden de una idea de la culpa, del castigo o sacrificio y de subsecuente expiación. El contexto cultural en el que se sitúa ese motivo es el peculiar a una aldea de los Andes, con su mezclado sentimiento católico, al que se aperejan credos y supersticiones que, vistos desde el punto religioso anterior, serían paganos. Ahora bien, Vargas Vicuña trabaja finamente sobre esta perspectiva y, desde ella, elabora o modifica nociones del bien y del mal, de la vida y la muerte, del destino y del azar, del honor y la felicidad, que son explayadas y encarnadas por el actuar de sus personajes, con una fuerza y simplicidad insólitas (26)

Un último y certero comentario de Escobar acerca de la atmósfera de misterio (ciertamente adecuada para seres "fantasmales") de los cuentos de Vargas Vicuña, y de las peculiaridades de su lírico lenguaje servirá para completar la imagen de las razones por las cuales he optado por considerar "neo-indigenista" a este autor:

> El rasgo primario de su realismo es, por paradoja, el del misterio, lo inédito y lo mágico que se oculta en lo simple y cotidiano de la vida aldeana; y el modo de desvelar y capturar ese otro lado de la realidad en un hablar que aprovecha la soltura de la sintaxis coloquial, y se vale de ella como medio de composición que agota las combinaciones de términos: modifica el orden habitual, suprime partículas y nexos y asigna especiales contenidos semánticos (a varios verbos) (...) Su esfuerzo ha sido recompensado, pues ya es casi imposible forzar el lenguaje narrativo más allá del punto a que lo ha sometido este autor (27).

* * *

Examinemos, menos brevemente, al otro autor "neo-indigenista" importante, Carlos Eduardo Zavaleta. Si nos olvidamos (y al hacerlo favorecemos al autor) de su novela inicial El cínico (1948) (28), observaremos que de los seis cuentos de su libro inicial (La batalla, 1954) (29) tres están ambientados en Lima y tres en ciudades serranas; La novela corta Los Ingar (30) y el cuento "El Cristo Villenas" (publicado en forma independiente en México y en Lima (31)), ambos de 1955, tienen por escenarios pequeñas ciudades de la sierra (Corongo y Sihuas, respectivamente), mientras que su siguiente li-

bro (32), Vestido de Luto (33), se divide, nuevamente, en forma simétrica: cuatro relatos suceden en Lima, y cuatro en ciudades serranas.

En Vestido de luto (1961), sin embargo, tres de estos últimos relatos "serranos" fabulan anécdotas en torno a niños escolares en una ciudad más grande, Tarma. Solamente "Venganza de indios" está ambientada en alguno de los escenarios anteriores, Sihuas. Este cuento y uno de los de Tarma ("El suelo es una flor", en el que vemos a un personaje semi-indio, un tejedor de alfombras de flores) son los únicos del volumen que yo calificaría de "neo-indigenistas"; sin intención de simplificardemasiado las cosas diría que se trata casi de aquellos relatos que frecuentemente se denominan "neorrealismo urbano". En verdad, en aquellos dos relatos de Tarma, "Las dos cocineritas del rey" y "Un vuelo de canastas", las anécdotas y los motivos temáticos que rodean al protagonista, un niño que estudia en el "Colegio Mariscal Castilla", en nada se diferencia, sustancialmente, a relatos similares de muchachos de clase media de Lima. Existe, pues, más bien uniformidad entre aquellos relatos "urbanos" (de urbe pequeña: Tarma), y los relatos "urbanos" ambientados en Lima del mismo Zavaleta. Es el mundo que rodea a cualquier muchacho de clase media. La sierra no importa en absoluto en estos dos cuentos de Tarma; en el primero ("Las dos cocineritas del rey") penetramos en un hogar de clase media empobrecida a través de una anécdota familiar trivial. Lo único "índigena" de este cuento es la palabra "lapsas" que se explica como "panecillos morenos y chatos, con una pizca de azúcar derretida encima" (34); ni siquiera aparece un paisaje andino como telón de fondo, ni presenciamos, aunque sea de lejos, al habitante andino. "Un vuelo de canastas" es el típico relato urbano que gira en torno a la relación de un niño (ahora de una clase media más acomodada: es hijo de un médico) con un personaje urbano "raro", en este caso una loca que vive escondida en el segundo piso de una casa semiconstruída, loca que al final resulta ser simplemente una enferma testaruda. Nuevamente da lo mismo que el lugar donde sucede esto sea Tarma o Lima. El cuento significa lo mismo que, digamos, "Por las azoteas" de Julio Ramón Ribeyro (35), el tema siempre sugestivo de un niño fascinado por un personaje de su "barrio" que escapa a los moldes "normales".

Me voy a detener en los dos únicos cuentos del libro que considero "neo-indigenistas", pues ello nos servirá para mejor comprender el punto máximo de alejamiento en relación al movimiento indigenista; un poco más y los relatos, co-

mo los anteriormente comentados, dejan ya de ser "neo-indigenismo". En "Venganza de indios" una tercera persona narrativa adopta el punto de vista (36) de Herminio, un "forastero" (presumiblemente costeño) que oficia de Jefe de Correos (37); a través de Herminio conocemos lo acontecido entre el indio Patucho, un humilde tejedor de ponchos, y el boticario del pueblo, y la versión que aquel hecho da el niño Alejo, a cuya casa "pertenece" Patucho. El punto de vista es escrupulosamente "exterior", bien que simpatético en relación a los indios (38); es importante pensar en lo consciente y deliberado de esa actitud alejada, de esa percepción que Herminio sólo puede tener en su modalidad de "forastero". El hijo de Patucho ha muerto a causa de una receta equivocada del boticario. Este, para congraciarse oblicuamente con Patucho, le encarga un poncho fino, que le paga a muy buen precio por adelantado. Patucho se venga entonces entregándole el poncho más feo que pudo idear; el boticario lo muele a golpes. Pero el niño Alejo, que intentó vanamente defender a Patucho, sueña otro final para la historia: Patucho ha repelido los golpes del boticario y lo ha arrojado al suelo, bañado en sangre. Patucho, en la mente del niño Alejo, ha dejado de pertenecer a la "tímida grey de esclavos taciturnos; acostumbrada al yugo" (Riva Agüero), a esa "raza que nunca supo sublevarse" / "raza de siervos inermes", "de actitud sumisa y adolorida", que se caracteriza por "su alucinado temor y su respeto servil por el hombre blanco" (Ventura García Calderón) ((39). El indio, sin embargo, había recibido callado los golpes; su venganza había sido más oblícua que el intento del boticario de congraciarse con él. Es interesante el tratamiento que hace Zavaleta en este relato del tópico tan común a la tradición indigenista, del abuso, pues si tanto el boticario y el tejedor se comportan "conforme a la tradición", y lo mismo significa la aceptación pasiva de la madre del niño, por más que se duela y se indigne con el abuso: "En la vida se aceptan algunas cosas sin hacer nada"; Herminio significa un nivel de rebelión: hace todo lo posible para complicar al boticario y al ver que esto resulta inútil, inicia una campaña personal de difamación al boticario. Sin embargo, su postura significa, de todas maneras, una suerte de "compromiso" o aceptación; se conforma y acepta la realidad tal cual es. El niño no. Contra toda evidencia, se niega a reconocer los hechos tal como pasaron ante sus ojos (incluso golpeó débilmente al boticario al intentar defender a Patucho); para él su "sueño" es la realidad ¿Tiene esto último un valor simbólico? La negativa del niño Alejo de aceptar una "reali-

dad" infamante (los abusos que tiene que soportar el indio), ¿significa que ese niño, cuando se convierte en adulto, no "aceptará" esas cosas, es decir, no se comportará como los adultos del cuento (incluso Herminio, que quiso hacer algo para castigar el abuso)? ¿Nos ha dejado Zavaleta una suerte de "mensaje" para el futuro: "los Alejos de mañana no tolerarán el abuso"? No me atrevería a afirmarlo enfáticamente. Afirmo sí, con rotundidad, que en este relato se ha encontrado una nueva manera de tratar el tema del "abuso" dentro de la tradición indigenista, y que precisamente una de las críticas más frecuentes al indigenismo tradicional (de "protestación", "denunciatorio") es la monotonía y falta de imaginación en relación a las formas o maneras de plasmar dicha denuncia; Zavaleta, en "Venganza de indios", logra una renovación de los medios o instrumentos mediante los cuales un escritor puede configurar la imagen del abuso: la sugerencia, la alusión, la indignación estéril que provoca una frustración (Herminio). Pero lo verdaderamente significativo en este relato es el contrapunto, verdaderamente original, que consigue entre la actitud de los adultos (que recorre los variados matices que van desde la aceptación pasiva (la madre del niño), hasta la indignación que revierte en acción, pero acción inútil, y que en definitiva es una modalidad más de la aceptación (Herminio), para no mencionar la actitud del indio, su "venganza" tan especial y oblicua) en relación al abuso que un "principal" comete contra un indio; y la actitud del niño Alejo, que no tolera el abuso: intenta oponerse físicamente a la agresión del boticario y, ante su imposibilidad de detener el abuso, "inventa otra realidad", una nueva versión de los hechos, en la cual el indio ha castigado al boticario. Es decir, el niño no se conforma, ante la imposibilidad de cambiar una realidad dada (el indio, por ser indio, tiene que tolerar pasivamente una humillación que viene desde el lejano pasado y se prolongará en el futuro, es decir, una humillación permanente, algo que no se puede cambiar, contra lo cual no se puede hacer nada, en definitiva, una situación "normal", casi "natural"), sustituye esa realidad por otra "inventada" durante un sueño. Hay algo inquietante, perturbador y sumamente sugestivo, a la vez, en la firmeza y la agresividad con que el niño defiende "su verdad" e intenta que los demás, especialmente Herminio, la acepten. No pretendo que Zavaleta haya querido explicitar un "mensaje" de contenido social; en verdad todo el sector "indigenista" de su obra se individualiza (y se distingue de las modalidades "ortodoxas" del indigenismo)precisamente por su relativo desapego, por su

desinterés en el tratamiento del abuso de los indios (40) tópico infaltable en el "indigenismo ortodoxo". Recordemos que algunos críticos (Sánchez. Loveluck) (41) postulan, y estamos de acuerdo (42), que el "sentimiento de reivindicación social" es una suerte de condición sine qua non para hablar de "indigenismo". A lo cual agregábamos (43) que dicha actitud podría no ser necesariamente consciente y explícita (Cuentos andinos) (44), y añadimos ahora, a raíz de este relato de Zavaleta, que este "sentimiento", a la vez afectivo y positivo con relación al indio, puede aparecer en forma velada; hasta cierto punto coincide con modalidades más actuales de la narración que buscan "sugerir" en vez de "decir", "aludir" o presentar una situación con sutileza, en vez de "denunciarla" en voz alta (como lo ha hecho, repetimos, gran parte del "indigenismo ortodoxo"). Quisiera añadir que esta "denuncia" sutil que veo implícita en "venganza de indios" significa, practicamente (45), la única instancia en todo el sector de la narrativa de Zavaleta que considero "neo-indigenista" donde ello aparece: curiosamente, este autor, que se interesa con gran frecuencia por mostrar personajes "violentos", familias enteras que se comportan como los violentos y primitivos campesinos que aparecen en algunas obras de Faulkner (46) (repárese, por ejemplo, en la similitud de los Brunden de As I lay dying, o incluso los Snopes que protagonizan varias novelas, con los integrantes de esas familias "violentas" de campesinos en Zavaleta: "El ultraje" ((1954) y Los Ingar (1955)); nunca se ha interesado en mostrar la violencia y humillación sistemática que sufre el habitante andino, en forma genérica (47). La sutil "denuncia" de "Venganza de indios" tiene, por tanto, una significación especial que toca a la totalidad de los relatos "indigenistas" de este autor, vistos en conjunto. Consignemos, como única muestra de lo que venimos argumentando, un fragmento dialogal de "Venganza de indios":

> El niño levantó la voz:
> -No soñé. Patucho le pegó al boticario y lo dejó medio muerto.
> -No, Alejo, así no fue -se interpuso Herminio-; tienes nueve años y no sabes que en Sihuas...
> -Eso es -añadió la mujer-. En la vida se aceptan unas cosas sin hacer nada, igual que Patucho aceptó la muerte de su hijo.
> -¡El no es miedoso! ¿No es cierto, Patucho? -llamó el niño, volviéndose al tejedor, que no les quitaba los ojos de encima.
> -No es miedoso, pero no pudo... -ensayó decir Herminio, sabiendo de antemano que estaba de parte de Alejo y que no lo convencería-. No es miedoso, pero si golpeaba al otro ,

las consecuencias habrían sido peores.
-Como el boticario mató a su hijo... -le arguyó sabiamente el rapaz, falto de aire y llevado de un malsano placer.
-¡Calla, por Dios! ¡No vayan a oir los vecinos! -imploró la madre, sus manos sobre el pecho.
-... así, el se vengó dándole una buena... -finalizó Alejo, interrumpido ya por Herminio.
-Oh, no -dijo éste-. Se vengó tejiéndole un poncho negro y feo, nada más.
-Un poncho no es una venganza -rebatió Alejo.
-Puede serlo.
-No y no -dijo el pequeño.
-¡Patucho no le hizo más por ser un indio, y el otro un señor! -intervino la madre, perdiendo de nuevo la paciencia-. Esa es la verdad. No se vengó en otra forma por ser un indio, y tampoco nosotros, a pesar de no ser indios, podemos denunciar al boticario, puesto que el es amigo de los guardias, del alcalde y del gobernador. Esa es la única verdad. ¡Y ahora, silencio...!
En respuesta, el niño mostró enfurecido los puños y amenazó:
-¡Pues yo, así fuera un indio, le hubiera dado de alma!
Herminio quiso hablar, defender al más débil, pero lo demudaba sentir en sus espaldas los ojos de Patucho y ver que la mujer le hacía señas a su hijo a fin de que callara, pues el tejedor les oía detrás.
-¡Indio y todo, yo le hubiera dado así y así...! -Alejo puñeteaba al aire, transformado por la ira-. ¡Y además, yo le pegué y estoy esperando a que vuelva! De verdad lo espero...!
Absorta y vencida, la madre cruzó por delante de Patucho, y éste bajó su mirada y no la levantó cuando Herminio, que llevaba en brazos la silla de montar, se despidió afectuosamente de él (48).

El otro cuento del volumen de 1961 que consideramos "neo-indigenista" es "El suelo es una flor". El narrador utiliza una tercera persona para contarnos la historia de un tejedor de alfombras de Tarma. El personaje, sin embargo, no es exactamente "indio"; su madre, en cambio, que habla un "atroz castellano" sí lo es, y, a pesar de que el tejedor vive en una "casucha de adobes" de un barrio pobre, es ya uno de esos protagonistas proletarios, de barrios marginales, en que se interesa el Zavaleta "neo-realista" urbano. Hay, no obstante, algunos elementos del relato que me impulsan -y en esto, como hemos visto, coincido con Ciro Alegría, que veía en este cuento una suerte de manifestación de aquello que tiene de permanente -para él- el indigenismo: la exaltación de los valores de la población andina (49)- a considerarlo un relato "neo-indigenista", aunque reconozco que la cuestión bien pudiera mere-

cer un debate más amplio. Uno de estos elementos es la presencia, nunca olvidada por el protagonista, de un típico "abusivo de pueblo serrano". El otro es el mismo simbolismo de las alfombras de flores confeccionadas en ocasión del Viernes Santo: es una indagación en costumbres típicas serranas que parte de elementos occidentales, en este caso la religión católica pero que en manos de muchos escritores indigenistas, sirve de pretexto para documentar costumbres que significan la fusión de elementos "cristianos" con costumbres o símbolos "paganos". Ciro Alegría veía en este relato "nuevas vetas que no son exactamente de protesta, sino de exploración del alma india"; para él el primer rasgo (la protesta) podía desaparecer en el futuro y, de hecho, pensaba que ya estaba desapareciendo; pero, en cambio, el segundo elemento (exploración del alma indígena) proporcionaba un tema y una "razón de ser" a los nuevos escritores indigenistas; veía en "El suelo es una flor" un ejemplo de esto; es decir, en este relato "la protesta no importa tanto como la presentación de un indio que era un gran artista y hacía preciosos alfombrados de flores para que pase la procesión", agregando: "Esto me pareció ya una manera de ver al indio, que no es indigenista en el sentido de protestar exactamente, sino de valorizar, descubrir, estar presentando el alma india en un plano estético de otra calidad". Sin embargo, es necesaria una corrección fundamental: el tejedor del cuento, Julio, no es un indio; a pesar de que su madre sí lo es, y de que el mismo oficio de tejedor de alfombras de flores parece ser (como el oficio de tejedor de ponchos que tiene el indio Patucho del cuento "Venganza de indios") un oficio "típico" de indios, y por tanto la descripción de las habilidades de Julio, y su implícita exaltación, significan, también, "valorizar, descubrir, estar presentando el alma india" a través de la inmersión en una de las facetas de su gran capacidad de creación artística y artesanal- que es, precisamente, una de las vetas que ha aprovechado un escritor "neoindigenista" como (el segundo) Arguedas. El Julio del relato es un mestizo que habla perfectamente el castellano, que cuando tiene plata en el bolsillo piensa llevar a su novia al único cine al único chifa del pueblo; no nos engañemos: el pensamiento, las palabras (hasta la novia), del tejedor, son los de un mestizo; no importa que el mandón del pueblo se refiera a él calificándolo de "indio" ("¡Estos indios alzados y borrachos!") (50), en la mente de Londoño, el mandón, esto puede significar más una intención de insultar que una "alusión ob-

jetiva" a Julio. Sin embargo:

> miraba (Julio) a sus rivales, indios en su mayoría de llanques y calzones de bayeta, a quienes ayudaban sus mujeres y pequeños hijos. Ellos sudaban y escupían de sus bolas de coca. Sin duda pertenecían a las comunidades indígenas de Vitora, Carhuacatac, Ninatambo o Uchurraca. Uno de ellos parecía ser la imagen de su padre... (51)

mientras que la madre es presentada como "una chola descalza y de larguísima y despeinada cabellera" que habla un "atroz castellano" (52).

La creatividad artística de los tejedores de alfombras sí es privativa "del alma india"; y en determinado momento el movimiento de "sembrar" los pétalos en el suelo para hacer la alfombra es comparado con el acto de sembrar del campesino ("una y otra vez roció, o sembró, como un chacarero rocía la semilla" (53)). También la atmósfera creada por la misma descripción de las flores "del valle de Tarma" nos recuerda, por ejemplo, aquellas descripciones de flores que Arguedas hace en Diamantes y Pedernales (54) que de alguna manera (quizás por el marco: el paisaje andino donde se encuentran esas flores) nos hablan específicamente de la belleza física del mundo andino y no solamente de la belleza de las flores en sí.

Sin embargo, el factor que me decide a considerar a este relato marginal" como perteneciente todavía al "neo-indigenismo", es la presentación que se hace en él del personaje Londoña, el típico "mandón", "principal" de una tradición indigenista. Precisamente el tejedor Julio del relato no es un "indio", entre otras razones, porque tiene una gran lucidez de lo que sucede: sabe que Londoña hace apuestas en favor de él, y en algún momento intenta exigirle una "participación en las utilidades" como condición para ganar y, por tanto, hacer que Londoña gane sus apuestas. Supone, además, que Londoña se queda con parte del dinero que se recolecta para pagar a los tejedores. Notemos sin embargo que este personaje mestizo, "acriollado" es impotente para impedir los insultos y manotazos de Londoña, y que al final del cuento se le pega una paliza -no ganó el premio de la mejor alfombra de flores- "como a cualquier indio" (pensemos en el cuento anteriormente comentado).

Encuentro, no obstante lo dicho, que el Julio de "El suelo es una flor" apunta, de otro lado, a una serie de perso-

najes de pueblo andino, mestizos, "acriollados", que, pese a que algunos de ellos viven en condiciones infrahumanas, configuran más bien parte de la galería de los personajes "neo-realistas" urbanos de Zavaleta. Pienso, por ejemplo, en el Julián del relato "Abrazos, muchos abrazos" (55) perteneciente al siguiente libro de Zavaleta, Muchas caras del amor (1966) (56), un borrachín, alocado que arrastra continuamente a juergas y borracheras a tres amigos, dos de ellos de buena situación económica. Este Julián es casi una variante del Julio de "El suelo es una flor"; se diferencia de él por no tener oficio, pero en cambio algunos de sus rasgos son simplemente la acentuación de aquéllos del tejedor de alfombras, su afición por la bebida, por ejemplo (que en el Julián posterior se convierte prácticamente en alcoholismo); de otro lado, la insinuada presencia de los "amigos de juerga" del primer relato se convierte en el centro del interés narrativo en "Abrazos, muchos abrazos". En todo caso, tanto Julio como Julián se caracterizan, en parte no carente de importancia, por ser mujeriegos, bebedores, y por tanto amigos de la juerga.

Recordemos que "El suelo es una flor" se desarrolla en Tarma; "Abrazos, muchos abrazos" en Caraz; en los libros de que forman parte el equilibrio entre relatos ambientados en ciudades serranas en relación con aquéllos que tienen por escenario Lima varía: en Vestido de Luto (1961) cuatro relatos suceden en Lima y cuatro en pueblos de provincias serranas (tres en Tarma y uno en Sihuas); en Muchas caras del amor (1966) siete relatos están ambientados en Lima y solamente tres en ciudades andinas, Corongo, Caraz y, significativamente, uno en Huancayo; ninguno de estos relatos "serranos" puede ser considerado "neo-indigenista" a mi juicio, pese a que en el cuento de Huancayo, "Los guardianes", cuyo epígrafe se lee "¿Serán unos indios los ángeles guardianes de sus patrones?", la reiterada explicación de un personaje ante el relato que otro personaje hace de las fechorías y abusos de un ricacho de la ciudad es simplemente: "estamos en la sierra":

> -Parece que inventáramos -dijo Lucio-; parece que estuviéramos diciendo mentiras.
> -Estamos en la sierra dijo Hernán.
> -La historia de Lagos es asombrosa -dijo Lucio.
> -Estamos en la sierra -repitió.
> -Sí -dijo Lucio-. ¿Cuántos más habrá como él?
> -Si los cuentas, morirás de viejo y ellos seguirán desfilando ... (57)

Pese a ello, en Muchas caras del amor, ya no se siente "la sierra" como algo especialmente importante o significativo del mundo recreado. En el mismo cuento "Los guardianes" lo sustancial no es fabular una anécdota en torno a un típico gamonal serrano (a pesar de las fechorías que se enumeran: violaciones, asesinatos, burla de la ley en connivencia con las autoridades, robo de tierras, explotación y embrutecimiento de sus peones y sirvientes), sino el absurdo, el sarcástico sinsentido de los actos humanos (58) pues la venganza de los amigos conjurados en vez de recaer en el poderoso Lagos, por producto del azar y la fatalidad recae en uno de los sirvientes que lo acompañan, el cojo y semiidiota Espíritu -simbólico el nombrecito-, que al defender a regañadientes a su amo es muerto de una patada a la cabeza mientras huye su señor. De allí el epígrafo. Es decir, una suerte de alegoría del sinsentido de la existencia ("¿Será el indio Espíritu (cojo e idiota por culpa de su patrón que lo embruteció con la bebida) el ángel guardián de su patrón Lagos?"

Consideramos que este penúltimo libro de Zavaleta nada tiene que ver con el "neo-indigenismo"; tampoco su última obra, Niebla cerrada (1970) (59), no obstante la ambientación serrana de algunos relatos, por ejemplo Sihuas en "Discordante" (incluso aparece un cuento "selvático", "Juana la campa te vengará"); a pesar, por último, del tópico del "conflicto social" (el levantamiento de los indios de Andaymayo) presente en el primero de los relatos mencionados. El proceso íntegro de la obra narrativa de Zavaleta tiene mucho que ver con una especie de "derrame" o inundación de pobladores de la sierra hacia centros urbanos cada vez más grandes, hasta llegar a Lima. Esta voluntad del autor de Los Ingar de indagar en la evolución del referente del indigenismo, es decir, de "seguir" las mutaciones del habitante andino, lo lleva a la fabulación en torno a personajes provenientes de la sierra en sus peripecias existenciales en Lima. Esta dirección, sentido o "movimiento" de sus relatos (que explicaría, por ejemplo, la presencia, pro primera vez, en el libro de 1966, de Huancayo, una ciudad serrana más grande que todas las anteriores, y más "moderna" también; y la utilización de Tarma como el escenario de tres cuentos del volumen de 1961; es decir, la aparición de ciudades de la sierra cada vez más grandes) ha sido explicada con bastante claridad por el mismo Zavaleta. Nuevamente (60), los textos que a continuación glosamos provienen del Primer Encuentro de Narradores Peruanos de 1965. Hemos ya comentado el

hecho, que el mismo Zavaleta subraya, de que a pesar de su infancia y adolescencia serranas (conoció Lima a los catorce años), cuando, siendo estudiante universitario en Lima, decidió escribir, "equivocó" una novela (ilegible) de atmósfera cosmopolita y técnica dosspaseana; y ello a pesar de tener experiencias y vivencias riquísimas en aldeas y pueblos de una sierra que había dejado hacía menos de cinco años. En Zavaleta hay una voluntad expresa de no ser "tradicional"; quizás si muchos de sus errores (como parcialmente lo ha reconocido él mismo, como veremos) se han debido a ese afán de "modernidad" (Faulkner, Joyce, Dos Passos). De todas maneras, es imprescindible fijar sus diferencias (que son evidentes en los textos, y que a él mismo le gusta destacar) con los escritores peruanos "tradicionales" de las promociones anteriores a la suya. Cuando Zavaleta se ha referido a su ubicación en el contexto de la narrativa peruana, siempre ha señalado -en forma por lo demás exageradamente tajante- su vínculo con escritores de su generación como Julio Ramón Ribeyro, con quienes -piensa- comparte una función de renovación de nuestra narrativa, frente a las modalidades "tradicionales" anteriores. Me limitaré a decir que ello me parece justo y que La batalla (1954) como Náufragos y sobrevivientes, de Sebastián Salazar Bondy y Lima, hora cero de Enrique Congrains, ambos del mismo año, y, especialmente, Los Ingar (1955), y también "El Cristo Villenas" (cuento publicado independientemente, en 1955), junto con Los gallinazos sin plumas (1955), significan precisamente eso, la renovación temática y estilística de la narrativa peruana (61). En otras oportunidades me he referido al bienio 1954-55 como el momento "clave" en que se nota "la separación de las aguas", y se puede comenzar a definir un "esquema de la renovación" de nuestra narrativa en oposición al "esquema de la tradición" (62). A pesar de que ahora sólo nos interesa la obra de Zavaleta en relación al indigenismo (a su renovación), ampliando el contexto diré que no poca parte le toca a él personalmente en el logro del "despegue" que se produjo en nuestra prosa de ficción por aquellos años de verdadera "crisis" que condujeron -finalmente- al abandono de una estructura y atmósfera provincianas: nuestros narradores, haste ese bienio de "ruptura", habían ignorado los avances y posibilidades técnicas que habían alcanzado el cuento y, sobre todo, la novela, en una perspectiva universal. A este respecto pienso que son especialmente significativas e importantes las innovaciones técnicas y estructurales que Zavaleta ensayó en su novela corta Los Ingar (63).

En todo caso, es indispensable analizar el deslinde que existe entre Zavaleta y escritores indigenistas como Alegría y Arguedas. Este deslinde, que Zavaleta mismo enfatiza a diferencia del "reconocimiento de paternidad" (64) que hace Vargas Vicuña respecto a lo mismo, se percibe tanto en las facetas temáticas de sus relatos , como veremos a continuación, cuanto (especialmente) en lo relativo a las técnicas narrativas empleadas. Respecto a lo primero, Zavaleta rechaza el término de "indigenista" (con excesiva rotundidad puesto que lo hace sin matizaciones-, pienso yo; sin intentar, como creo que es lo pertinente en su caso, hablar de un "neo-indigenismo" que rechace ciertas situaciones anteriores), basándose en una argumentación un tanto confusa (por lo menos en su enunciado): afirmando que, a diferencia de los indios caracterizados por Arguedas y Alegría mediante una configuración "cerrada", él veía a esos mismos indios por un lado contaminados por el mundo blanco, es decir, amestizándose; y, desde otro ángulo, percibía que los indios se "derramaban" cada vez con mayor insistencia hacia ciudades progresivamente más grandes; proceso que termina por imponer al novelista el tema de los centenares de miles de "serranos" que viven en Lima. En sus propias palabras:

> Yo he escuchado varias veces, y siempre con sonrisas, cuando con demagogia o no, algunos escritores dicen: yo he vivido mucho tiempo entre los indios, yo conozco su lengua, yo soy indigenista porque estoy muy cerca del indio, etc. Jamás lo he dicho yo. Yo he pasado mi infancia hasta los catorce años entre los indios, vuelvo a la sierra de Ancash cada vez que puedo y cuando no estoy en la sierra de Ancash no tengo más que cerrar mis ojos para soñarla y <u>para escribir sobre ella</u>; no sé quechua, y no lo supe por una razón muy esencial, que es la misma que ha dado Alegría, creo: en la sierra que yo conozco, la sierra de la provincia de Pomabamba, de Sihuas, de Corongo, muy pocos indios hablan quechua, entonces nuestro mundo era un mundo que tal vez no se comunicara por el lenguaje, pero que nosotros, que eramos poquísimos (los) occidentalizados desde el momento de nacer, estábamos rodeados por un mundo cultural indio maravilloso, sea o no sea mágico. Pues bien, teniendo esa experiencia y decidiendo escribir cuando tuve diecinueve años, o sea nada más que cinco después de salir propiamente de la sierra, no quise hacer <u>nunca</u> novela indigenista y esto fue intencional en mí y me lo propuse. (<u>Encuentro</u>, p. 260) (65)

Creo que una "buena lectura" de este fragmento de Zavaleta, podría ser la de considerar que quiso hacer un indigenismo distinto; y referir el "nunca" solamente a su obra inicial, la novela "cosmopolita" El cínico (1948), y no a la totalidad de su obra; de lo contrario no se entiende que afirme "cuando no estoy en la sierra de Ancash no tengo más que cerrar los ojos para soñarla y para escribir sobre ella"; o formular una variante de su enunciado que se leería "no quiso hacer nunca novela indigenista (tradicional)"; esto último concordaría con la explicación del sustrato temático, que a continuación hizo, de un indigenismo más bien tradicional, que todavía no intenta seguir la transformación que se ha operado en el referente, en la cambiante realidad del ande peruano:

> Porque yo creo que el indigenismo, en novelas como en las de Ciro Alegría y de Arguedas, se da sobre muchos indios cerrados o más o menos o intencionalmente cerrados, para que de ahí salga una formación artística; yo veía más bien el mundo indio derramándose, veía al villorrio derramándose sobre el distrito, el distrito derramándose sobre la capital de provincia, la capital de provincia derramándose sobre el departamento y todos los departamentos derramándose sobre Lima y su gran y extraño paisaje desértico y marino. Por parte, pues, ha sido algo así como seguir lo que sucedía naturalmente en el Perú (66); yo no podía ir contra la corriente, yo no podía hablar de un mundo indio que se me iba de las manos, y sobre todo no podía eludir yo la gran imagen mestiza del Perú (Encuentro, pp. 260-61)

imagen mestiza que refleja al Perú verdadero y total que a Zavaleta le parece indispensable subrayar e incorporar a su mundo novelado. Ello puede llevarnos, como examinaremos después, a conceptualizar que en estos textos de Zavaleta se puede producir no sólo una separación o deslinde con el "indigenismo ortodoxo", sino también una "ruptura con cualquier tipo de indigenismo.

El final de la arriba citada intervención de Zavaleta tiene la clara y deliberada intención de realizar un "doble deslinde" de su obra en relación a la narrativa de los dos grandes maestros del indigenismo:

> Por tanto, pues, yo estoy en el interregno entre esa cultura india, esos materiales indios, manejados de otro modo que el que manejan Alegría y Arguedas, y al mismo tiempo estoy recogiendo primero de las capitales de

> provincias, segundo de las capitales de departamentos y en seguida de Lima (67) estos otros elementos que en verdad confluyen con el indio. Los elementos culturales básicos del indio ayudan verdaderamente a darnos una imagen plena y absoluta del Perú. Eso es todo. (Aplausos). (Encuentro, p. 261)

El primer aspecto, al cual, someramente, nos hemos referido en el primer capítulo, cuando examinábamos la transformación del indigenismo en función de la transformación del referente del mismo (68), podemos relacionarlo a la obra de Zavaleta, como ya hemos comenzado a hacerlo en las páginas anteriores. Es correcta la apreciación que hace Zavaleta de ese "derrame" hacia pueblos y ciudades cada vez más grandes: En La batalla (1954) aparecen Sihuas, Tingo y La Pampa, todos pueblos pequeños; Sihuas es el escenario de "El Cristo Villenas"(1955) y Corongo (otro "pueblo chico") el de Los Ingar (1955); en Vestido de Luto (1961) los escenarios andinos son: Sihuas y Tarma (tres relatos), mientras que en Muchas caras del amor (1966) -libro en el que ya no encontramos cuentos "neo-indigenistas"-, aparecen Caraz, Corongo y Huancayo. El "derrame", tal y como lo explica Zavaleta, se da cronológicamente en forma escrupulosa, en efecto; de escenarios básicamente constituídos por pueblos muy pequeños (Sihuas, Tingo Corongo, La Pampa) se pasa a ciudades provincianas medianas como Tarma y Caraz, o relativamente grandes y "modernas" como Huancayo. Hay una suerte de desarrollo de sentido inverso en la narrativa de Zavaleta: conforme se agrandan las ciudades que utiliza como escenarios de sus ficciones, se aleja de nuestra conceptualización del "neo-indigenismo". Es decir, mientras que un buen número de los relatos ambientados en Sihuas ("El Cristo Villenas", 1955; "Venganza de indios", 1961; no, en cambio, "Una figurilla", 1955, relato de "experimentación joyceana"), en Corongo (Los Ingar, 1955; no en cambio "Mama Alba", 1966), Tingo ("La batalla", 1954); es decir, en pueblos pequeños, son, a mi manera de ver, "neo-indigenismo", de todos los cuentos que acontecen en "pueblos grandes", solamente uno de ellos, "El suelo es una flor" (Tarma), posee los elementos que pueden hacer de él un cuento "neo-indigenista" (y recordemos las salvedades que hacíamos al hablar de este relato, al cual veíamos como el punto extremo de alejamiento de una configuración "indigenista"; casi lo conceptúabamos como el enlace con relatos posteriores de preocupaciones distintas, de intento de fabulación de un universo "mestizo", ya no principalmente "indio"; en sus propias palabras, relatos en

los cuales "no podía eludir yo la gran imagen mestiza del Perú").

Quiero, sin embargo, aclarar un punto. Si es cierto que Zavaleta , como era lógico esperar de los narradores de su generación, intentó plasmar en su obra los cambios del referente del indigenismo ("Por parte, pues, ha sido algo así como seguir lo que sucedía naturalmente en el Perú), y no se fosilizó en anécdotas que correspondieran a la situación del referente (del "problema indígena) en las décadas en que escribieron los fundadores del indigenismo (los años veinte, treinta y cuarenta), como sí hicieron muchos de sus contemporáneos (significativamente, los menos importantes, los que no han aportado nada sustancial al proceso o evolución del indigenismo); es evidente para mí, de otro lado, que su alejamiento de un "mundo indio" y su sustitución por una indagación en un "mundo mestizo" cuando utiliza como escenarios ciudades "medias" de la sierra como Caraz o Tarma, constituye una elección personal, no una consecuencia inevitable de ese movimiento de "ensanche" o "derrame" geográfico y espiritual. Piénsese, a este respecto, que Arguedas no encuentra tropiezos para ambientar una novela "neo-indigenista" como Los ríos profundos en el Cuzco o en Abancay. Se trata, en suma, de una preferencia o elección distinta en estos dos autores. Pienso, en cambio, -aunque el punto merezca tratamiento aparte y, en todo caso, un estudio con textos pertinentes- que una indagación novelística en el "derrame" de los habitantes hasta Lima, es decir, los setecientos mil seres de origen y "mundo" andino que viven en las barriadas de Lima, implicaría, casi necesariamente, una "cancelación" del concepto de "indigenismo (69).

Llegamos, pues, a la siguiente postulación relativa a Zavaleta: su alejamiento o abandono de una literatura "neo-indigenista" no se produce por el empleo de recursos técnicos cada vez más alejados de los moldes "tradicionales" del indigenismo; en él la "cancelación" de una escritura "neo-indigenista" se explica por una cada vez mayor preocupación por plasmar lo que él llama "la gran imagen mestiza del Perú", que implica, a su vez, el "seguir" al "derramamiento" de habitantes andinos con dirección a Lima, o, agreguemos nosotros, lugares como Chimbote (70), por ejemplo. Ampliemos el contexto de sus palabras:

> ... y todos los departamentos derramándose sobre Lima y su gran y extraño paisaje de-

> sértico y marino. Por parte, pues, ha sido algo así como seguir lo que sucedía naturalmente en el Perú; yo no podía ir contra la corriente, yo no podía hablar de un mundo indio que se me iba de las manos y sobre todo no podía yo eludir la gran imagen mestiza del Perú; que es la que todos nosotros vemos. Sebastián dice que nos estamos indigenizando todos, Reynoso dice que nos estamos peruanizando todos, en todo caso vamos hacia una integración social mayor de esos cerrados mundos campesinos. Una experiencia como la mía es una experiencia vital que pasa del villorrio hacia la gran ciudad, y una experiencia literaria como la mía es una experiencia cambiante, entre elegir este mundo cultural indio, (...) (y) un paso de esta vivencia india a una vivencia occidentalizada, que yo la veo siempre mezclada, absolutamente mezclada, pues siempre vivo en un ambiente de mestizaje como creo que todos vivimos (Encuentro, pp. 260-61)

Este es el contexto de sus elecciones como escritor, y ello explica su alejamiento de formas narrativas primigenias que nosotros veíamos como modalidades "neo-indigenistas".

Un último comentario sobre Zavaleta, referido específicamente a aspectos de sus técnicas narrativas. Aclaremos una vez más que la "salida" de este autor de un esquema "neo-indigenista" se ha debido a lo que acabamos de exponer y no a una progresiva complejización de sus estructuras narrativas. Zavaleta es un caso distinto al de Scorza: el lenguaje y la construcción narrativa (mezcla -no siempre afortunada, "forzada" con frecuencia- de múltiples técnicas novelísticas actuales; lenguaje ora "literario", profusa y expresamente metafórico, casi esperpéntico; y presencia de un narrador omnisciente desenfadado y burlón) de Redoble por Rancas (1970), lo sitúan expresa y deliberadamente fuera de toda posible vinculación con la escuela indigenista, a pesar de que sus materiales temáticos son "típicos" o característicos de dicha tradición. Es decir, una novela como la de Scorza se aleja y niega su asociación con las modalidades de una narrativa "indigenista" (sea ortodoxa o renovada), debido a una estructura y técnicas narrativas demasiado alejadas del arsenal técnico que emplea un "indigenista ortodoxo", como Alegría por ejemplo, o un"neo-indigenista", como Vargas Vicuña o (en parte de su obra) Zavaleta. La clave pudiese estar en considerar de qué manera Redoble por Rancas contraría una suerte de "vocación de realismo" que pudiese considerarse indispensable para el indigenismo (71).

En Zavaleta el movimiento que ha seguido su expe-

rimentación técnica es interesante y hasta paradógico. En términos generales, va desde una estructura compleja resultante en una oscuridad formal (no siempre deliberada muchas veces la "oscuridad" se debe, como parcialmente lo ha reconocido su autor, a fallas constructivas en sus obras iniciales), hacia una cada vez mayor simplificación y claridad, sin descuidar el estrato de la elaboración formal cuidadosa y el riguroso empleo de técnicas narrativas que considera convenientes y válidas. Significa también un alejamiento de influencias iniciales quizás demasiado fuertes (Faulkner, Dos Passos, Joyce), influencias que Zavaleta reconoce, y la adopción, desde Vestido de luto (1961) en adelante, de una "objetividad" que busca como paradigma el rigor del "espejo" que refleje y muestre el mundo, tal y como lo postuló Henry James (72). Esto no deja de ser un "caso curioso" en nuestras letras, pues significa una instancia en que un joven escritor (excesivamente) preocupado por las técnicas narrativas que adopta (que, en casos, se muestran demasiado deudoras de determinados novelistas, en sus obras iniciales, como veremos), abandona luego sus "modelos" primeros, novelistas siempre complejos y "modernos" (Joyce, Dos Passos, Faulkner), para adoptar la técnica de un gran maestro, pero "maestro" perteneciente más al siglo XIX que al nuestro. De otro lado, es necesario destacar que en ningún momento la preocupación formal o técnica ha dejado de ser algo sustancial para él; algo que, por ejemplo, lo diferencia, según propias declaraciones, de escritores como Alegría y Arguedas. Estos últimos, por cierto, no comparten el entusiasmo de Zavaleta por las técnicas narrativas. Nuevamente, citamos del imprescindible volumen de las Actas del Encuentro de Narradores de 1965; por ejemplo, Alegría:

> Yo decía que nuestras técnicas eran en cierto modo dependientes, quién sabe la palabra colonial fue excesiva. Yo creo que en eso está la esperanza de todo escritor: en crear su propia técnica, ser él y no parecerse a nadie, revelar su mundo propio con medios propios. Yo me acuerdo (aquí hay un escritor muy amigo mío a quien yo respeto como técnico, no voy a decir su nombre), cuando vine del extranjero y estaba bastante novato en letras peruanas, yo le dije: "me ha gustado mucho tu obra, salvo que tiene mucha influencia...". Me cortó y me dijo "ya me tienen harto con eso, seguro vas a pronunciar a Faulkner". En ese momento, yo creo que estaba muy influído por Faulkner realmente y he visto su lucha por dejar de lado esa influencia de ese gran escritor y ser él mismo, cosa que ya ha a-

> parecido en otros libros y que yo lo he destacado también en alguna crítica que escribí por ahí. (Encuentro, pp. 217-18)

Me limitaré a acotar que esa influencia de Faulkner es sumamente negativa en relatos como "El ultraje", donde pareciera que Zavaleta quisiera meterles a la fuerza a unos campesinos peruanos del pueblo de La Pampa, la familia Pino, la problemática, psicología y barroca agresividad y violencia de los Brunden de As I lay dying (1929). También se nota claramente la influencia de esas familias faulknerianas (los Snopes y los Brunden, por ejemplo), en la configuración de Los Ingar, violentos y emotivos miembros de la familia del mismo nombre, que, según ha declarado Zavaleta, el reinventó sobre el modelo de unos parientes suyos, en cuya casa de Corongo vivió efectivamente el novelista siendo niño (73). Pero lo que en el anterior relato era imitación negativa, en Los Ingar se convierte en una utilización lícita de experimentaciones ajenas en la configuración de mundos propios (74). Los Ingar (1955), junto con "El Cristo Villenas" (1955) y "La batalla" (el cuento, no el libro; 1954) pertenecen al "neo-indigenismo"; son, además, en mi opinión, los relatos más hermosos y valiosos que haya escrito Zavaleta, junto con -en un nivel ligeramente inferior-, "Venganza de indios", "El suelo es una flor" (los únicos relatos "neo-indigenistas" de Vestido de luto (1961)) y unos tres o cuatro relatos de intención "neo-realista" (75). No deseo sugerir que Zavaleta sea inevitablemente más auténtico y valioso cuando fabula en torno al mundo andino, sino, simplemente, afirmar que su contribución en la experimentación técnica aplicada a los "temas" del indigenismo es nada despreciable, y que, en tal sentido, su importancia en el proceso de nuestra narrativa es, sin duda, considerable.

Los Ingar, al contrario de lo que había sucedido con los Pino del desafortunado "El ultraje", conforman una galería de seres vivientes, no marionetas que ejecutan grotescamente un movimiento único. Por cierto, la violencia de algunos de los miembros de la familia y el movimiento colectivo excesivamente signado por golpes, insultos, gritos destemplados, etc., pueden ser vistos como elementos no plenamente justificados por los requerimientos internos del relato, pero la configuración total de la novela es eficaz y presenta una nueva y válida instancia de penetración en el mundo espiritual y en los conflictos de una familia de pequeños propietarios de nuestro orbe andino. Ya hemos señalado en el capítulo intro-

ductorio (76) que quizás el uso -poco difundido en la tradición del "indigenismo ortodoxo" de la primera persona narrativa, proporciona posibilidades nuevas de indagación y compenetración de diversos estamentos del mundo andino a escritores como Zavaleta, Vargas Vicuña y Arguedas; en Los Ingar tendríamos que destacar, asimismo, la sensación de violencia y maldad que envuelve a todo el pueblo de Corongo, y la presencia inquietante de los típicos "narradores" de pueblo, cuyos abusos e intrigas recaen principalmente en los Ingar: se trata, verdaderamente, de una nueva manera de materializar una indagación de los personajes que, en la tradición indigenista, encarnan ángulos de la "trinidad embrutecedora": el Gobernador (el Huejti), el Alcalde (el viejo Olivera). En esta novela corta son indudables asimismo, los aciertos logrados mediante la primera persona de un narrador-protagonista, que pasa incesantemente de la descripción, narración o diálogo, a la mostración de sus alarmados pensamientos (77); todo ello conduce a la configuración de una novela breve de gran armonía de composición y de un ritmo nervioso, de una suerte de movimiento incesante, violento y algo histérico que produce una extrema tensión narrativa que, no obstante, se logra mantener, sin pausas, a lo largo de toda la novela.

Esta preocupación y experimentación formales y técnicas distinguen y separan a Zavaleta de los indigenistas anteriores; así, por ejemplo, lo señalaba Arguedas:

> Yo me acuerdo que Carlos Zavaleta, que es un excelente estudioso de las técnicas, me nombraba una serie de términos que clasifican la técnica novelística y, para mí, eran una revelación: yo había escrito ya casi todos los libros que he escrito hasta ahora. Me decía: "yo he empleado tal técnica en "La batalla", en Los Ingar tal otra técnica"; yo me quedé preocupado, y pensé que es posible que un escritor pueda explicar una técnica y tenga suficiente criterio para crear una obra realmente importante aplicando una técnica conscientemente, pero quizás los grandes creadores, como Ciro (Alegría) por ejemplo, no han pensado en una técnica propiamente dicha, sino que la técnica ha surgido por sí misma. Yo veo ese mismo caso (el de Zavaleta) en el libro de Vargas Llosa (La ciudad y los perros) (...) Lo mismo ocurre con Julio Ramón Ribeyro. Entonces me puse a pensar: cómo estos dos grandes novelistas nuestros, de la última generación, han creado sus libros después de una buena experiencia en Europa, en ellos hay una coincidencia o una comunión sorprendente, hermosa, entre la conciencia, quizás, de la técnica que están usando y el dominio de la materia en

> la cual aplican la técnica. Así aparece ese extraordinario libro La ciudad y los perros. Ellos han tenido quizás una conciencia clara de la técnica que empleaban y un dominio suficiente sobre el material al cual aplicaban la técnica; por mi parte, he ignorado completamente el problema de la técnica mientras he escrito. (Encuentro, pp. 174-75)

Zavaleta comparte esta opinión acerca de la diferencia radical que existe, en lo referente al mayor y más lúcido empleo de las técnicas narrativas, entre los escritores de su generación y escritores mayores como Alegría y Arguedas; agregando a ello una defensa de la experimentación y sapiencia técnicas de la promoción de escritores de la cual forma parte:

> Ha dicho Arguedas que algunos escritores, como él mismo o Alegría, o bien no le dan mucha importancia a las técnicas o la técnica viene después, y ha dicho, por otra parte, que otros escritores, por ejemplo Ribeyro, Vargas Llosa y finalmente yo, tenemos conciencia de lo que hacemos. Lo que pasa es que hay escritores más, o menos lúcidos de sus medios, de sus instrumentos; esta lucidez ayuda a unos, según su temperamento, a escribir, a otros no les ayuda y entonces o bien no lo publican o callan o no quieren verlo. No me parece justo ser peyorativo o desdeñoso con esto de las técnicas en un momento en que los mejores escritores latinoamericanos, por ejemplo Asturias, Carpentier, Borges, Fuentes, saben y dominan consciente y lúcidamente sus medios. (Encuentro, pp. 187-88)

Mencionando luego, como algo positivo, las técnicas joyceanas en Ribeyro y Vargas Llosa; la influencia en escritores jóvenes peruanos de Faulkner, Hemingway; incluso el "estudio" que hace Ribeyro de Stendhal en Crónica de San Gabriel (1960), y la asimilación, en otros, de las técnicas de Balzac; para explicar luego la importancia que tiene para él, sobre todo, la lucidez en el empleo del punto de vista (78). En diversas intervenciones en los debates del Encuentro de Narradores, Zavaleta explicitó algunos de sus problemas y modalidades técnicas; empezando por una "confesión de culpa":

> la primera novela de uno que ha vivido mucho tiempo en la sierra resulta siendo más o menos occidentalizada y basándose en lectura de John Dos Passos, como fue El Cínico que yo escribí. Solamente después, cuando me di cuenta de las esencias verdaderas y que debía ser un autor fiel y no traicionar

> ni a mi vivencia ni a mi pueblo ni a esta especie de aire cultural que uno respira, recién entonces supe que había que volver a lo que es auténtico y a lo que es verdadero. (Encuentro, p. 261)

Así lo hace, con fortuna, en el cuento "La batalla" (1954) y, poco después, en "El Cristo Villenas" y Los Ingar. En cambio, en otros relatos de su verdadero primer libro (La batalla y otros cuentos), se nota esa "inautenticidad" o, por lo menos, una utilización forzada y mecánica de técnicas provenientes de distintas canteras: la sombra de los campesinos faulknerianos ahoga a los Pino de "El ultraje"; el relato "Una figurilla" (para el cual, según ha dicho Zavaleta: "elegí la técnica joyceana, una técnica que siguiera paso a paso a ese niño", Encuentro, p. 189) se nos aparece como una experimentación técnica frustrada en definitiva, pero valiosa e interesante: es casi el primer intento en la literatura peruana de usar el monólogo interior (79). En fin, los intentos de indagación psicológica en "Míster X" y su pretensión de utilizar la estratagema técnica "novedosa" de un "informe" escrito que se presenta relativo a actividades políticas ciudadanas, fracasan por la falsedad y pomposidad del lenguaje del "redactor"; "El peregrino" ensaya, con menor fortuna que "Una figurilla", el monólogo interior en un personaje que, a diferencia del anterior (cuya "aventura" es la de cruzar una calle en el pueblo de Sihuas), reside en Lima, un primer esbozo de esos estudiantes de provincia que viven en Lima. Finalmente, el "caso de psicología patológica" que se intenta abordar en "La rebelde" se diluye en una anécdota y un lenguaje más propios de los "conflictos espirituales" insípidos y banales a lo María Wiesse. Del volumen de 1954, en verdad, sólo se salva el único cuento indigenista del libro, el que precisamente le da título al mismo, "La batalla". De él dijo Alberto Escobar en el epílogo del volumen:

> "La Batalla" es sin duda la pieza más lograda y hermosa escrita por C.E. Zavaleta. No tendría sentido afirmar que cierra un período y, por ende, lo remata. Creo que sí puede sostenerse, sin temor de exagerar, que el autor de este cuento ha combinado un gran conocimiento técnico de la forma literaria, mayor desenvoltura y dominio de la prosa, con un profundo lirismo que concede a la obra un tono uniforme, incluso en los instantes desgarradores y violentos (...) El forastero nos introduce en la visión del pueblo, y ésta, tan diferente de las traza-

> das por el autor en otros cuentos, parece que quisiera dibujarlo inconfundible y concretarlo (...) "La Batalla" nos muestra a Zavaleta elaborando el tema rural cuyo conocimiento directo, a más de su poderosa capacidad de evocación, explica la autenticidad y sinceridad de sus páginas, rebalsando todos los moldes costumbristas. Sin duda, constituye el campo, la visión de su destino y sus gentes, como personas individuales y como agrupaciones, un tema dominante en Zavaleta, de lo cual debemos regocijarnos. Este cuento nos lo muestra, además, egresado de las experiencias técnicas que lo cautivaron una época; alterna ahora métodos diversos según las exigencias del material (80).

Las palabras de Escobar probaron muy pronto su acierto; incluso resultaron proféticas, pues el año siguiente Zavaleta publicó Los Ingar y "El Cristo Villenas", relato este último en el que, nos informa su autor

> he querido hacer algo así como una leyenda, he querido construir no un hombre vivo sino una especie de fantasma, y construir un fantasma en Literatura, con técnicas adecuadas, es de lo más fácil. ¿Cómo se construye un fantasma a partir de un hombre real? Pues se le borra, se le hace que no sea concreto, se le pone como debajo del agua y uno no puede ver todos los perfiles y entonces se dan dos, tres, cuatro, diez versiones de lo que es él, de lo que hizo él, de lo que creyó, de lo que pensó y siempre se trata esto con una especie de lejanía, como cuando pasan muchos años y uno habla de una figura verdaderamente legendaria. Todos estos procedimientos, pues, son conscientes. ¿Hasta qué punto? Esa sería la discusión (Encuentro, pp. 189-90)

Experimentación técnica que lo vincula, claramente, a los esfuerzos que confesaba haber realizado Vargas Vicuña para poder recrear sus "personajes (que) son gente fantasmal, gente que vive a través de las costumbres habituales de las palabras como son los refranes y los dichos" (81); existe tal comunidad a este respecto entre estos dos autores "neo-indigenistas", que un comentario que se refiere a "Taita Cristo" calza perfectamente en las características de "El Cristo Villenas":

> Obsérvese con cuánta discreción se ha procedido a superponer la versión de los acontecimientos y personas locales sobre la versión cristiana, y cómo se las distingue o unifica a través de los comentarios dispersos que se recogen entre el público (82).

Zavaleta es un escritor de filiación "tecnicista", y esto lo enuncia él mismo en forma tajante. Si por un lado, reconoce una comunidad de preocupaciones con Arguedas en el intento de encontrar un lenguaje propio y eficaz ("Mi pelea ha sido por la palabra y en esto estamos totalmente de acuerdo con Arguedas", Encuentro, p. 191), es partidario más bien de relievar el sentido de "ruptura" de su generación con los escritores mayores, en función de una mayor y más lúcida preocupación formal y técnica:

> Así pues yo, como otros escritores de mi generación, utilizamos conscientemente las técnicas en nuestra creación literaria; no queremos ser novedosos, no queremos ser colonizados siempre cada vez que escribimos, pero descubrimos al mismo tiempo una alegría: que conforme vamos manejando todas estas técnicas nos vamos librando, vamos dominándolas, vamos descubriendo otras técnicas y tenemos la gran alegría de comprobar, a través de algunos lectores amigos, que cuando uno escribe dos o tres libros hay algo personal, uniforme, hay algo constante que se repite. Esto sería ya el propio estilo de uno (...) En resumen: hay escritores que tienen conciencia y son lúcidos de lo que hacen, lúcidos nada más que en parte, y el hecho de que uno haya leído, el hecho de que uno haya traducido, el hecho de que uno conscientemente quiera hacer algo o a lo mejor lo hace y a lo mejor no, no tiene ningún sentido desdeñoso. Hay algunos autores, repito, a quienes ayuda esta lucidez y otros que prefieren, según ellos, trabajar por medios más o menos inconscientes o irracionales, que para mí no existen totalmente en literatura. (Encuentro, pp. 190-91)

Zavaleta también ha hablado detalladamente acerca de los sustratos vivenciales de muchas de sus narraciones; todos los pueblos y ciudades que aparecen en su obra son lugares que conoció, sitios en los cuales ha vivido: Sihuas, La Pampa, Corongo, Caraz; Chimbote, Tarma, Huancayo; finalmente Lima, escenario preferencial de sus últimos libros, y donde se sitúa la novela Los aprendices, novela inédita pese a que ya en 1965 hablaba de ella Zavaleta como de una obra terminada (83), y anunciaba su publicación para ese mismo año (84).

Finalmente, la adopción del "espejo de James" y la aplicación de su concepto del "punto de vista", junto con esa suerte de "filtro" con que el maestro depuraba lo bello y significativo de la "realidad" (punto último que Zavaleta pareciera no aceptar), son explicados por el autor de Los Ingar

como una manera de superar la "participación romántica" que existe, en su opinión, en sus "narradores" anteriores a Vestido de luto (1961); siempre, pues, una gran preocupación técnica, aunque la fase última de su obra corresponda a un modelo o paradigma menos "audaz" o "moderno " que los anteriores. En opinión del propio Zavaleta, su primer libro representa una experiencia fallida: "... no tenía más que 19 años cuando equivoqué mi primer libro" (Encuentro, p. 187); ha declarado que al escribir ese libro se había sentido aturdido por la cantidad de "técnicas" que ya en ese entonces conocía; en fin, ha manifestado que abordó la redacción de El cínico "basándose en lecturas de John Dos Passos" (Encuentro, p.261); novela en "donde ponía yo una experiencia leída; jamás lo escrito en El cínico ha sido una experiencia vivida por mí" (Encuentro, p. 127). Pero luego,

> años más tarde, en 1954, escribí "La Batalla"; me propuse en el cuento de este título describir lo mejor posible una fiesta folklórica que se llama del "Rachi Cóndor" en el pueblillo Tingo, cerca de Caraz, en el Callejón de Huaylas, donde varios jinetes corren por debajo de un cóndor atado a un travesaño y van tratando de matarlo a golpes de puño. Yo quería engrandecer esta fiesta, al mismo tiempo que la deformé, para fines trágicos y para hacer una fiesta asombrosa; por lo demás, yo intervenía demasiado en esa realidad que había visto varias veces, en varias fiestas; me parece que yo como narrador era verdaderamente un yo romántico que me magnificaba a mí mismo como narrador y quería magnificar las cosas más con palabras que dejando que las cosas se magnificaran a sí mismas. El año 1955, en la pequeña novela Los Ingar, yo traté de retratar personas reales; además eran mis propios parientes; cuando yo tenía seis años, pase dos años en un pueblo llamado Corongo y ahí tenía unos parientes lejanos de los cuales guardo hasta ahora la impresión de sus rostros, de la forma como ellos eran, todos están retratados ahí; sin embargo, yo, con esos elementos reales, trataba de hacer una tragedia irreal. El yo narrador, pues, se introducía aquí poniendo una entonación lírica y buscando toda una armazón que asombrara, porque como creo que no hay héroes extraordinarios sino solo hombres comunes en circunstancias comunes y cotidianas, entonces quiero que esas circunstancias y esos hombres se eleven al mismo tiempo, ambos, y verdaderamente se encuentren en un momento de iluminación en que su personalidad se destaque, en que una visión se dé auténticamente en que ellos transformen su personalidad en otra por motivos poderosos,

> por aquellos motivos que nosotros llamamos de vida o muerte. En todo caso, sea en El Cínico, sea en La Batalla, sea en Los Ingar, este yo del narrador, pues, se introducía demasiado dentro de las cosas y jamás fuí, me parece, objetivo. Siempre traté de buscar,repito, esta entonación lírica, siempre busqué deformar estas cosas, siempre busqué tratar de escribir cierta prosa poética a ratos, áspera en otros, pero que verdaderamente nos moviera intensamente, nos sacara de un estado natural y corriente. (Encuentro, pp. 127-28)

A partir de ese momento su elección técnica y estructural cambia; en los libros siguientes, por ejemplo, ya no usará el monólogo interior ("De principio a fin he utilizado primeras personas, he utilizado terceras personas, no he utilizado jamás segunda persona, he utilizado el monólogo, nunca el interior, sino el monólogo convencional, el monólogo coloquial, el monólogo que se puede dar en un aparte en el teatro", Encuentro, p. 190), lo cual nos ilustra acerca de su alejamiento de una configuración "difícil", notoriamente perceptible en algunos de sus primeros relatos; Zavaleta se interesa ahora, fundamentalmente, en el espejo, el mirador Jamesiano: "En mis dos libros de cuentos últimos (...) he tratado no que cada cuento sea distinto del otro, sino que el mirador sea constante" (Encuentro, p. 190); pero, sobre todo, le importa buscar la "objetividad" y eliminar la "participación romántica" de sus anteriores narradores:

> En los sucesivo me di cuenta de esto y traté de seguir el camino del equilibrio, un camino que balanceara esta deformación, este exceso: entonces traté de ser objetivo, traté de que las cosas hablaran por sí mismas como recomienda Henry James y puse un espejo para las cosas, traté que ellas mismas se reflejaran y yo no tomé parte. Antes de escribir Vestido de luto yo sentía que tomaba parte dentro de mi obra, que yo verdaderamente era partidario y era defensor de algunos personajes en contra de otros, era en el fondo una actitud verdaderamente romántica; después lo que he tratado de hacer en Vestido de luto, en este nuevo libro de cuentos que se llama Muchas caras del amor y en una novela que se publicará a fin de año y que se llama Los Aprendices, es tratar de ser objetivo, tratar de ser frío, no indiferente como aquel artista que se limpia las uñas que dice Joyce, sino que (el narrador) no se inmiscuya demasiado en esta corriente de las cosas, corriente que de por sí, creo yo, tiene un aspecto poético. Paramí las cosas mismas tienen verda-

> deramente una categoría poética, y el escritor lo que tiene que hacer es saber revelar eso, por medio de la transformación de aquel material original. (Encuentro, pp. 128-29)

Esto último nos hace pensar en postulados estéticos de Henry James, como aquél que enuncia que "el narrador debe tratar de representar la vida mediante la belleza y la verdad"; en verdad, el mundo recreado mismo de James le brinda a Zavaleta una fuente, quizás unilateral, pero inagotable, de sugerencias e incitaciones acerca de cómo representar la vida en los ambientes cada vez más preferentemente urbanos (y con cierta tendencia hacia la sofisticación (85) pese a una expresa declaración en sentido contrario (86) : "escribir sobre las clases desposeídas del Perú") de esta "segunda fase" de su obra narrativa que empieza con Vestido de luto (1961).

Si los aportes del Zavaleta narrador "neo-indigenista" -el autor de "La Batalla", "El Cristo Villenas", Los Ingar, "Venganza de indios"-, que hemos tratado de relievar y describir, lo convierten, a mi juicio, en actor principal del proceso de la narrativa peruana del presente siglo, el Zavaleta "neo-realista" urbano posterior aguarda todavía dictámen.

CAPITULO IX

JOSE MARIA ARGUEDAS Y LA EVOLUCION DEL INDIGENISMO



La voz "indigenista", aplicada a la literatura, tiene un significado concreto, relativo a un movimiento, tendencia o escuela, vigoroso en un tiempo y hoy, según parecen pensar muchos críticos, presumiblemente fenecido; pero con frecuencia al término se adscribe una connotación más bien despectiva, argumentándose que dicho movimiento tuvo más defectos y limitaciones que verdaderos aciertos.

Aunque parezca paradójico, este movimiento, que fue muy importante cuantitativamente, y también, aunque en menor grado, cualitativamente, no cuenta hasta el presente con estudios muy autorizados. El ya clásico libro de la puertorriqueña Concha Meléndez, La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889), cuya primera edición es de 1934 (1), ha envejecido con el dudoso privilegio de ser considerado el único estudio verdaderamente profundo del tema (2); pero, por el período que abarca estudia, en realidad, lo que, en la presente Tesis, precisamente no considero indigenismo. La profesora Meléndez ha investigado exhaustivamente diversas "presencias" de lo indígena (entre 1832 y 1889), que incluyen todas las modalidades de los "dos indianismos"("modernista" y "romántico-realista-idealista") que hemos estudiado en el primer capítulo de la Tesis); justamente, el ejemplar trabajo de Concha Meléndez termina con Aves sin nido (1889) que, como se ha visto en los capítulos I y II, es para mí el antecedente más valioso del indigenismo (2)A. Estamos, pues, ante una asombrosa ausencia de investigaciones sólidas en torno al indigenismo, especialmente en el período en que Alegría y Arguedas llevan al movimiento a su punto más alto, el primero, y a su superación, ampliación, transformación, o bien supresión y cancelación, el segundo. Estas son las ideas que quisiera exponer en la presente oportunidad: cómo, a mi juicio, mientras la obra de Ciro Alegría entiendo que debe considerarse como el punto máximo al que históricamente llegó el indigenismo (el "indigenismo ortodoxo", como se ha explicado en el primer capítulo) en Hispanoamérica, la obra de José María Arguedas, en cambio, además de participar del mismo significado -y aparte de Alegría y Arguedas ningún otro escritor del continente-, representa algo más complejo: una evolución, una "salida" para el agotamiento del "indigenismo ortodoxo".

En efecto, Arguedas ascendió simbólicamente junto

con Alegría a las cimas más altas del movimiento; pero desde allí, descansando brevemente, aprovechando de toda la dura experiencia ganada en subir hasta esa altura, miró desde lo alto todo el país, y quiso luego cantar a todas las sangres, interpretar toda la nación. En este lento proceso mediante el cual la obra de Arguedas recrea un punto pequeño del Ande, ensancha lenta y seguramente su mostración del mundo andino hasta abarcarlo en su totalidad, y finalmente este mundo le resulta pequeño, e intenta interpretar toda la tragedia peruana, primero apoyándose en un foco narrativo ubicado todavía en la sierra, pero luego haciendo de la costa el eje sobre el cual gira su interpretación de nuestro "universo", en este proceso, llega al momento en que, creemos, ya no se puede seguir llamando a Arguedas "indigenista". Es necesario buscar nuevas etiquetas, distintos rótulos, para calificar su obra, o -quizás esto sea preferible- eliminar simplemente las etiquetas.

Creo necesaria una pequeña digresión en este momento, que reitere ideas largamente expuestas en el primer capítulo. Yo no uso el término "indigenista" con ningún tinte peyorativo. Hubo pésimas, malas, regulares, buenas novelas indigenistas. Ha habido unas cuantas -muy pocas, es cierto- que se han levantado sobre la gran masa y han alcanzado la categoría de novelas insustituíbles en una historia cultural de América, verdaderos "clásicos" del nuevo mundo. Cuando digo que Alegría se queda en el "indigenismo", y que, en cambio, Arguedas lo trasciende, lo "supera", lo amplía o modifica, no estoy efectuando, necesariamente, un juicio de valor; me estoy refiriendo a algo que yo considero un hecho objetivo, a una realidad literaria: Arguedas fue más allá del indigenismo, sobrepasó las características o limitaciones -según se las quiera mirar- del "indigenismo".

Hace falta, en todo caso, realizar un exhaustivo "balance" del indigenismo, para sopesar conclusiones que con frecuencia son extremadamente contrapuestas: hay innumerables y oscuros ditirambos al indigenismo; no faltan las visiones a mi juicio exageradamente negativas: un buen ejemplo último de ello sería el interesante, arbitrario, inteligente y desigual -pero siempre polémico- ensayo de Mario Vargas Llosa "José María Arguedas descubre al indio auténtico" (3)A. Una posición distinta a la de Vargas Llosa estaría dada en el artículo "Razón de ser del indigenismo en el Perú" del mismo Arguedas, publicado póstumamente (3)B, como una suerte de otro documento testamentario más que nos dejara José María.

El punto crucial para mí es, sin embargo, la realización de un debate profundo para poder meditar ahora sobre los

alcances auténticos del movimiento. Tengo la impresión de que la gran mayoría de las caracterizaciones y tipificaciones del indigenismo (por ejemplo, las de Loveluck y Bareiro-Saguier que utilizamos en el cuerpo de este capítulo), tienden a cargar las tintas negras, exagerar los defectos del indigenismo, o, por lo menos, describir "en bloque" al indigenismo, cuando en verdad quizás estén hablando solamente del grueso de las novelas del género y no de las muestras más valiosas de él, que incluyen, a mi juicio, las novelas de Ciro Alegría (4)A.

Como cuestión previa, y ya que en el presente trabajo utilizaremos la expresión "superación del indigenismo ortodoxo", consignaremos un concepto que, sin respaldarlo, represente el pensamiento crítico autorizado habitual sobre el tema (4)B.

Juan Loveluck, en la primera edición de La novela hispanoamericana (5) que es, ciertamente, en sus tres ediciones, la recopilación más sagaz y completa de textos críticos sobre la novela de nuestra América, incluye una sección titulada "Una clasificación de la novela hispanoamericana" que, a diferencia de todas las otras secciones, contiene una sola colaboración, la de Fernando Alegría (6). Loveluck, en la nota preliminar formula algunas precisiones con las cuales estoy especialmente de acuerdo:

> Integra esta sección del volumen LNH un solo trabajo, el de Fernando Alegría. El mismo autor nos advierte del valor enteramente relativo de su esfuerzo. Le asiste razón, si pensamos en que los intentos clasificatorios alcanzan sólo alguna restringida eficacia pedagógica.
> Arduo problema el de agrupar en unos cuantos órdenes la caudalosa épica de América hispánica...
> ... las novelas suelen ser esquivas criaturas, sobre todo cuando se defienden como organismos vivos de las amarras que les quiere poner la comodidad pedagógica. Así ... en una misma obra encontramos varias direcciones o valores; habrá, pues, que encasillarla o amarrarla al duro banco clasificatorio, tomándola de su faceta prevalente...
> La clasificación que sigue a estas palabras preliminares... es, eso sí, el más serio logro en el orden de la narrativa de este siglo (7).

La clasificación de Fernando Alegría -así avalada por Loveluck- comprende "cuatro grupos" de novela: 1) "La novela de la propiedad"/ 2) "La novela de los conflictos urbanos, de carácter social o económico, ya sea que sucedan en las grandes ciudades o en la provincia"/ 3) "La novela psicológica

e imaginista" / 4) "La novela biográfica e histórica".

La novela indigenista, o "indianista" como Alegría prefiere llamarla, es uno de los tres sub-grupos de la "Novela de la propiedad" (los otros dos son "la novela campesina" y "la novela anti-imperialista"). La tipificación que hace el crítico chileno de la "novela indianista" es la que vamos a aceptar como representativa de lo que la crítica, en general, considera "indigenismo ortodoxo":

> /La novela indianista funciona alrededor de los siguientes temas:
> La propiedad indígena comunal; el desarrollo del capitalismo agrario criollo; la explotación del indio, no como individuo racial, sino como trabajador del campo y de las minas; el gobierno centralista y su maquinaria política que destruye al indio para apoderarse de su propiedad o vendérsela al extranjero; la iglesia protectora del político y del gamonal; el papel de los intelectuales en las reformas políticas y económicas destinadas a reivindicar al indio (8).

Aunque Fernando Alegría menciona a El mundo es ancho y ajeno como una de las cinco novelas capitales del género, agrega:

> Es posible que no se haya escrito aún la novela que logre sintetizar en forma épica y en un plano auténticamente artístico el complejo drama del indio americano... me gusta pensar en López y Fuentes, y en Icaza, entre los autores ya nombrados, como ejemplos de una novela indianista que se esfuerza por superar el dato concreto de la realidad inmediata para abarcar en poderosos símbolos el significado universal del indio americano (9).

Otra consideración del pensamiento crítico habitual en torno a ese "indigenismo" al que estamos agregando el calificativo de/"ortodoxo", sería la propia clasificación de Loveluck, que, por otro lado, no deja de subrayar: "Insistimos en el mero valor auxiliar de una clasificación de la novela hispanoamericana, al proponer la que sigue", dentro de la cual la novela indigenista caería bajo:

> a)/Aquéllas (novelas) que reflejan los conflictos del hombre con su medio geográfico; en general, novela rural, terrígena o regionalista, con sus múltiples casillas (10).

Estas son las caracterizaciones típicas que la crítica formula sobre el "indigenismo". Yo designo, como se ha visto en el primer capítulo, a este indigenismo así conceptuado, con las reservas que he manifestado, indigenismo ortodoxo; estas descripciones nos servirán para mejor visualizar, por contraste, las maneras mediante las cuales Arguedas "se sale" de este indigenismo ortodoxo; es decir, para explicarnos las "ampliaciones" o transformaciones que nos permiten percibir, en su obra, el tránsito de un "indigenismo ortodoxo" a un "neo-indigenismo", y asimismo, conceptualizar un momento posterior en que indigenismo resulta un término insuficiente e inadecuado para referirse a las narraciones de Arguedas, que se han convertido en "organismos vivos que se defienden de las amarras que les quiere poner la comodidad pedagógica", para repetir la gráfica imagen del profesor Loveluck.

Nuestra imagen -de dudosa licitud- de Arguedas, maestro del indigenismo, contemplando desde el más alto pico nevado a todo el país, adquiere, acaso, mayor validez si recordamos algunas declaraciones suyas sobre el sentido de su obra literaria, que repitió en varias oportunidades:

> Concebir (Todas las sangres) me costó algunos años de meditación. No habría alcanzado a trazar su curso si no hubiera interpretado en Agua (1935) la vida de una aldea; la vida de una capital de Provincia en Yawar Fiesta (1941), la de un territorio humano y geográfico más vasto y complejo en Los ríos profundos (1958), y sin una experiencia larga y tensa del Perú (11).

Y comparando sus últimas novelas, agregaba:

> Y siento que mi última novela (Todas las sangres) es más literaria que las anteriores porque en ella lo literario proviene de la faz y el corazón de infinidad de gentes distintas entrabadas en nuestro país en una urdimbre sutil, profunda, a veces terrible, y no solamente de la descripción del llanto y la mágica maravilla de los ríos y montañas (12).

Desde esta perspectiva, me gustaría proponer la siguiente tesis: la obra de Arguedas, desde Agua (1935) hasta Los ríos profundos (1958), pasando por Yawar Fiesta (1941) y Diamantes y pedernales (1954), puede, sin mayor problema, ser inscrita dentro del "indigenismo", sea éste "ortodoxo" o un "neo-indigenismo". Pero la obra posterior, El Sexto (1961), Todas las sangres (1964) y El zorro de arriba y el zorro de aba-

jo (13), escapa ya al indigenismo propiamente dicho (14).

Ciertamente esta propuesta no es ni muy arriesgada ni una contribución demasiado personal. Ya en 1965 Arguedas había afirmado:

> Me parece que en Todas las sangres hemos rebasado el tema estrictamente indigenista o tradicionalmente llamado indigenista (Encuentro, p. 240)

Y en el aludido "Razón de ser del indigenismo en el Perú", suerte de última meditación de Arguedas al respecto, afirma, en su párrafo final:

> Pero la literatura llamada indigenista no es ni podía ser una narrativa circunscrita al indio sino a todo el contexto social a que pertenece. Esta narrativa describe al indio en función del señor, es decir, del criollo, que tiene el dominio de la economía y ocupa el más alto status social, y del mestizo, individuo social y culturalmente intermedio que casi siempre está al servicio del señor, pero algunas veces aliado a la masa indígena (15).

para terminar con algunas apreciaciones que es evidente están pensadas en función de la perspectiva abierta por Todas las sangres:

> Finalmente, la narrativa peruana intenta, sobre las experiencias anteriores, abarcar todo el mundo humano del país, en sus conflictos y tensiones interiores, tan complejos como su estructura social y el de sus vinculaciones determinantes, en gran medida, de tales conflictos, con las implacables y poderosas fuerzas externas de los imperialismos que tratan de modelar la conducta de sus habitantes a través del control de su economía y de todas las agencias de difusión cultural y de dominio político. En ese sentido la narrativa actual, que se inicia como indigenista, ha dejado de ser tal en cuanto abarca la descripción e interpretación del destino de la comunidad total del país, pero podría seguir siendo calificada de indigenista en tanto que continúa reafirmando los valores humanos excelsos de la población nativa y de la promesa que significan o constituyen para el resultado final del desencadenamiento de las luchas sociales en que el Perú y otros países semejantes de América Latina se encuentran debatiéndose (16).

Apoyándome en estas cuatro declaraciones de Arguedas, pienso que tendría algún sentido ampliar y detallar el proceso,

que podría llamarse de ensanchamiento geográfico-espiritual, que ha seguido su obra narrativa.

Efectivamente, tal como lo manifestara expresa y reiteradamente Arguedas, en Agua (1935) tenemos recreada la vida de una aldea y el enfrentamiento total de dos mundos antagónicos: el gamonal y los indios. La aldea se llama San Juan (de Lucanas) en el cuento "Agua", Ak'ola en "Los escoleros" o la hacienda Viseca en "Warma Kuyay"; el narrador-protagonista (personaje autobiofráfico, encarnación del Arguedas-niño, un mak'tillo "falsificado", pues es hijo de un "misti" abogado) se llama Ernesto ("Agua", "Warma Kuyay") o Juan ("Los escoleros"), y el hacendado, el gamonal, dueño o "rey" de ese pequeño mundo, es el mismo (Don Braulio en "Agua", Don Ciprián en "Los escoleros", Don Froylán en "Warma Kuyay"). Se trata de un hombre malvado, pistola al cinto, borracho, ávido de dinero.

Este mundo novelado está trabajado en base a vivencias autobiográficas (17). San Juan (de Lucanas) es un pueblito cercano a Puquio, en el Departamento de Ayacucho, y muchas de las reminiscencias de la infancia de Arguedas en testimonios posteriores, coinciden con incidentes, escenas o secuencias exactas de esos tres cuentos: cómo su madrastra lo hacía comer en la cocina, su entrañable cariño hacia la cocinera, doña Cayetana, una especie de segunda madre (18), su amor por los indios "lacayos" o "concertados" que servían en las casas de los principales, su conocimiento y adhesión fraternal hacia los comuneros del pueblo (19); incluso un castigo de que fue objeto, después del cual lloró el niño horas y quiso morir (el castigador: su hermanastro en la vida real, Encuentro, p. 38; el capataz don Jesús al servicio del gamonal don Ciprián en "Los Escoleros", (pp. 58-61). Curiosamente, sin embargo, en los testimonios del propio Arguedas él habla de que el hacendado de Agua, su hermanastro, era, además de todo lo mencionado, un pervertido sexual (20). Este rasgo del terrible gamonal no aparece, no obstante, sino después; débilmente en el don Aparicio de Diamantes y pedernales (1954), y mucho más abiertamente en "el caballero" de Amor Mundo (1966).

En estos cuatro cuentos de 1966 no sólo reaparecen personajes (por ejemplo la cocinera, doña Cayetana) y detalles de los cuentos de 1935, sino que se aumentan; por ejemplo, el dato concreto de que dormía en una batea (cotejar Encuentro, p. 36 con "El horno viejo" p. 169), el dato de que el niño, que contaba con siete años en la vida real (21), y nueve en el cuento "El horno viejo", era obligado por su hermanastro a que lo acompañase y presenciara sus "aventuras amorosas". Es,

pues, el mismo mundo geográfico y espiritual de los cuentos de 1935, y el narrador-protagonista, Santiago, es el equivalente del Ernesto-Juan de 1935.

El gamonal, en su rasgo de pervertido sexual, no aparece prácticamente en los cuentos de Agua, sí, en cambio, en el don Aparicio de D & P, un señor inmensamente rico, cuya madre es propietaria de casi todo el pueblo de Rambra. Todo parece indicar que el Ernesto, narrador-protagonista de los textos anteriores, reaparece parcialmente encarnado en el arpista "upa" don Mariano (que es un "extranguero" fuera de su querencia, un forastero, al igual que Ernesto, pues viene de lejano "pueblo frutero" del "interior" -casi en la ceja de montaña). Repárese en el recuerdo que hace Arguedas del potro de su hermano, "su potro negro que había comprado con veinte bueyes y doscientos carneros"(Encuento, p. 37), encarnado en el potro negro "Halcón" del don Aparicio de D & P. Este don Aparicio sí parece responder a aquellas características del hermanastro de Arguedas, el inspirador de Agua: es mujeriego, tiene varias amantes a quienes a veces golpea; pero en este personaje también están prefigurados algunos de los rasgos del don Bruno de Todas las sangres (el remordimiento, el carácter atormentado, corazón donde se mezclan el amor y el odio; dice "mis mujeres no me dan tranquilidad", el amor por la música, etc.), lo cual habla, como apuntaremos después, de una gran cohesión y unidad de toda la obra narrativa de Arguedas.

Dos citas seleccionadas de reiteradas confesiones autobiográficas de Arguedas pudieran probar ser especialmente significativas: el primer texto es una entrevista de 1965:

> José María, tú eres el niño de Agua y el adolescente de Los ríos profundos; ¿eres también, el adulto Rendón Willka de Todas las sangres?
> (El novelista sonríe, duda un poco, y me confía, como quien habla consigo mismo):
> -Oye, sí; pero también soy un poco Don Bruno.
> -¿En lo bueno y en lo malo, José María, o solamente en los rasgos positivos?
> (Esta pregunta no la esperaba nuestro entrevistado. Nuevamente sonríe, y me cuenta una historia que es toda una respuesta):
> -Yo he sentido, desde pequeño, cierta aversión a la sensualidad. Algo así como Don Bruno en sus momentos de arrepentimiento. Aquel personaje malvado que presento en el cuento Agua fue sacado de la vida real. Era un hermanastro mío. No solamente era el amo del pueblo, señor de pistola al cinto, sino también terriblemente mujeriego y sexualmente perverso. Yo era un niño de siete años y este hombre, en más de una oportunidad, tuvo la maldad de obligarme a

> que lo acompañe en sus andanzas amorosas y a que presencie sus "hazañas". Recuerdo todo esto con gran nitidez. Quizás estas vivencias me hayan ayudado a perfilar ciertos rasgos (el misticismo, el remordimiento qumante) de Don Bruno (22).

El segundo texto proviene del documento autobiográfico más importante del novelista:

> Voy a hacerles una confesión un poco curiosa: yo soy hechura de mi madrastra. Mi madre murió cuando yo tenía dos años y medio ...
> Pero no solamente he sido hechura de mi madrastra, hubo otro modelador tan eficaz como ella, un poco más bruto: mi hermanastro (Risas). Cuando yo tenía siete años de edad, me obligaba a que me levante a las seis de la mañana a traerle su potro negro de una chacra muy grande; y los potros y los caballos de raza fina son muy caprichosos porque son aristocráticos: unas veces se dejaba agarrar con gran mansedumbre, pero otras veces me hacía sudar más de una hora hasta poder enlazarlo. Si llegaba tarde, mi hermanastro, que tenía unos veinte años cuando yo tenía siete, me trataba muy mal delante de la servidumbre. Un día... lo había acompañado de paje para una aventura que no se puede confesar en público... Me hacía montar en un burro creyendo humillarme. El burro se llamaba "Azulejo". Nunca hubo amigos que se amaron más que yo y el burro (Risas). También en eso estaba tan equivocado como mi madrastra. Me dejó cuidadndo su potro negro que había comprado con veinte bueyes y doscientos carneros, y cuando regresó de su aventura indecible me reprochó que había hecho perder su poncho de vicuña, aunque no me constaba que hubiera estado sobre la montura. Levantó el rebenque para pegarme en la cara pero se arrepintió a última hora, montó el potro y espoleándolo se fue cuesta arriba a toda velocidad, mientras yo me iba conversando con, quizás, uno de los mejores amigos que he tenido en este mundo: el "Azulejo" inmortal. Cuando llegué a la cocina me puse a comer; a mi la servidumbre me trataba mucho mejor que a los patrones; entró mi hermanastro, yo estaba tomando sopa y tenía un plato de riquísimo mote a un lado, con su pedacito de queso; él me quitó el plato de la mano y me lo tiró a la cara, diciéndome: "no vales ni lo que comes", que es una cosa que se suele decir muy frecuentemente. Yo salí de la casa, atravesé un pequeño riachuelo, al otro lado había un excelente campo de maíz; me tiré boca abajo en el maizal y pedí a Dios que me mandara la muerte. Yo no sé cuánto tiempo estuve llorando, pero cuando reaccioné ya era de noche. Mi buen hermanastro se había asustado un poco y me estaba haciendo

> buscar por todas partes, y la única vez que se alegró de verme fue cuando regresé a casa esa noche (Encuentro, pp. 36-38)

Esta cita permite comprobar que el mismo núcleo de materiales vivenciales, que en este texto, proveniente de una "confesión" en público dicha un día de junio de 1965 en Arequipa, ocupó unos pocos minutos, se refiere a materiales que han sido utilizados ampliamente en tres libros, como acabo de documentar con las referencias equivalentes que aparecen en Agua, Amor Mundo y Diamantes y pedernales. En cuanto a las "aventuras indecibles", como las calificaba en 1965, éstas aparecen muy clara y detalladamente empleadas en los relatos de Amor Mundo que Arguedas escribió al año siguiente, especialmente en "El horno viejo", en donde la anécdota no escatima ribetes "naturalistas" en su intención de mostrar el tremendo efecto que el presenciar la "aventura indecible" tiene en el protagonista, Santiago, un niño de apenas nueve años.

Estas referencias autobiográficas permiten postular o reafirmar dos hechos: la unidad y cohesión de la obra total de Arguedas (que se podrá ver con mayor detalle después) y, además, la especial vinculación de un sector de su narrativa, el representado por Agua, Diamantes y pedernales y Amor Mundo, unidad que se revela tanto en personajes, situaciones, paisajes, etc. (inclusive un ámbito geográfico muy concreto: pueblos y haciendas muy cercanos a la ciudad de Puquio), como en un mismo y ceñido núcleo de sedimentos vivenciales utilizado para tales narraciones. Agua, Diamentes y pedernales y Amor Mundo recrean un mundo

> escrito con odio, con el arrebato de un odio puro, aquél que brota de los amores universles, allí, en las regiones del mundo donde existen dos bandos enfrentados con primitiva crueldad... Allí no viven sino dos clases de gentes que representan dos mundos implacables y esencialmente distintos: el terrateniente, convencido hasta la médula, por la acción de los siglos, de su superioridad humana sobre los indios, (los) que han conservado con más ahínco la unidad de su cultura, por el mismo hecho de estar sometidos y enfrentados a una tan fanática y bárbara fuerza (23).

palabras con que Arguedas se ha referido a Agua, y que pueden hacerse extensivas también a Amor Mundo y Diamantes y pedernales. En estas tres obras surge la obsesiva visión, "escrita con odio", de un terrateniente feroz; el diseño de este personaje (que, como hemos visto en las anteriores citas, tiene un

mismo modelo sacado de la vida real) con su condición de un "mundo" que se opone y enfrenta "implacablemente" al mundo que representan los indios, confiere una especial y ceñida trabazón a estos tres libros en que aparece.

Una vez agotado el tratamiento del típico y brutal gamonal de la novela "indigenista ortodoxa" (delimitado por Arguedas dentro del marco de una aldea o Capital de Distrito, donde el enfrentamiento gamonal-indios pueda emerger con mayor nitidez), y siguiendo el camino del progresivo "ensanchamiento geográfico y espiritual" que imprimiera deliberadamente a su obra narrativa, el novelista aborda en Yawar Fiesta el mundo de una Capital de Provincia, Puquio. Yawar Fiesta constituye, básicamente, la mostración de un estado de tensión entre los comuneros de los cuatro "Ayllus" de Puquio y los "principales"del pueblo.

> En el primer capítulo de Yawar Fiesta (ha escrito Vargas Llosa) Arguedas describe el escenario geográfico y social de su historia: el pueblo de Puquio se yergue como una pirámide jerárquica, con barrios, casas y habitantes rigurosamente diferenciados según se trate de comuneros indios, mestizos comerciantes o blancos propietarios. En el segundo capítulo traza la historia del pueblo: asistimos al proceso que dio a Puquio, en su origen comunidad india, su actual conformación. Arguedas evoca el despojo de las tierras comunales por los blancos arruinados con el cierre de sus minas, que los obligó a convertirse en hacendados y ganaderos (24).

El lector familiarizado con la obra de Arguedas reconocerá en esta acertada descripción de la novela de 1941 muchos de los temas y personajes que, ampliados y enriquecidos dentro de un mundo novelístico más vasto -geográfica y espiritualmente- reaparecerán en 1964 en Todas las sangres: la estratificación social rigurosa, el despojo a las comunidades indígenas, los pueblos mineros fantasmas o abandonados. Y hay otros elementos de este tipo: la pugna de los hacendados por conseguir "mano de obra" (eufemismo por lucha para adquirir "la propiedad" o el dominio de la "herramienta de trabajo", el indio), que se producirá después nuevamente entre los hermanos Bruno y Fermín de TLS; la seducción de la capital en los provincianos; el agrupamiento de los "hijos de la provincia" alrededor de instituciones "culturales y deportivas" que se forman en Lima; los personajes afincados definitivamente en la capital (representados en Yawar Fiesta por Escobar y los otros integrantes del"Centro Unión Lucanas") pero que se sienten identificados con los problemas de su provincia y quieren hacer algo para so-

lucionarlos, etc./

Todo sigue abonando la tesis de la unidad escencial de toda la obra de Arguedas, la idea de que se trata de un proceso de ampliación o ensanchamiento en el cual cada nueva etapa se apoya en la anterior; la idea de "aprendizaje" que he destacado, basándome en palabras del propio Arguedas.

Es de notar, por otro lado, que Diamantes y pedernales constituye también hasta cierto punto el nexo entre la Capital de Distrito o aldea (Agua, Amor Mundo) y la Capital de Provincia (Yawar Fiesta). En efecto, el gamonal "don" Aparicio es, junto con su madre, propietario, "señor de horca y cuchillo", del pueblo de Lambra, pero la mayor parte de la acción de esta novela breve se realiza en "el pueblo", una capital de Provincia que no se nombra nunca (presumiblemente una nueva y disimulada presentación de Puquio, o algún pueblo similar).

Pero el "personaje" de Yawar Fiesta ya no es un gamonal; el "protagonista" de esta novela (tan mal leída por lo general) es colectivo: las comunidades indígenas de Puquio. En las palabras de Arguedas:

> En mi segunda novela, señores, describí el poder del pueblo indígena. Yo creo que con mucho acierto todos los que han hecho comentarios sobre este libro han considerado que el verdadero personaje de esta novela es la masa indígena que destruye el mito que está representado por el toro, el Misitu. Cuando el pueblo indígena quiere mostrar su valor ante la gente que lo desprecia, que son los señores, incluso mata a un dios, que es el Misitu, e incluso está dispuesto a matar a sus dioses para demostrar que son gentes que tienen valor y que tienen incluso más valor que las gentes que los desprecian a ellos, los señores (Encuentro, p. 237)

Lo cual prefigura, como lo manifestó a continuación, el episodio de la rebelión de las chicheras de Los ríos profundos, por una razón de orden enteramente mágico (Encuentro, pp. 237-9). Pero los comuneros K'ayaus y Pichk'anchuri preparan también la configuración de los comuneros Layhuamarcas de Todas las sangres, así como el dansak' Tankayllu, de la comunidad K'ollana, es un primer esbozo del magistral y definitivo "Rasu-Ñiti" de veinte años después.

Considero, por lo tanto, que la tesis del propio Arguedas de su obra como un "aprendizaje", como un progresivo y continuo ensanchamiento geográfico y espiritual, es totalmente válida, y enfatiza la especial coherencia y unidad de su mundo novelístico (25).

Pienso que, por ejemplo, un estudio de tipos de personajes (no personajes-tipo) lograría fecundos resultados a este respecto, y que dicha unidad novelística quedaría documentado más fehacientemente con el estudio del progresivo tratamiento de gamonales, propietarios de diversos pelajes -desde los que insolentemente compran, ponen y remueven autoridades, hasta los propietarios y vecinos "empobrecidos" que alcanzan plasmación definitiva en TLS-, dansak's, toda la rica gama de músicos, alcaldes, comunidades indígenas -desde la de los tinkis, wanakus y sanjuanes del primer cuento de Arguedas, hasta la comunidad de Layhuaymarca-; cotejar el primer "héroe" indígena- comunero, el "Pantacha" del relato "Agua" con el casi mitológico Demetrio Rendón Willka, y se verá los numerosos rasgos fuertemente similares que existen entre ellos, siendo el segundo una suerte de modelo definitivo del cual el primero constituye un esbozo que lo antecede en 29 años; estúdiese la relación de Ernesto-Juan-Santiago con otros personajes "extrangueros", "forasteritos" arrancados de sus querencias ("Kaisercha", don Mariano, Irma, la "Ocobambina", etc.).

Quisiera hacer notar asimismo que el segundo capítulo de Yawar Fiesta, "El Despojo", coincide plenamente con el tema de la expoliación y robo amparado por la ley de las tierras de las comunidades indígenas que alcanzó -ese mismo año de 1941- una plasmación definitiva, plena del aliento que caracteriza a las grandes epopeyas, en El mundo es ancho y ajeno. En 1941, con Yawar Fiesta y El mundo es ancho y ajeno se cierra, a mi juicio, el ciclo del "indigenismo ortodoxo" o convencional con las dos novelas más importantes del subgénero.

Agua, Amor Mundo (nuevo tratamiento del mismo tema y situaciones de Agua a pesar de los 31 años que median entre ambas publicaciones), Yawar Fiesta y Diamantes y pedernales, más los cuatro relatos de 1938 a 1957, constituyen, a mi juicio, el sector de la obra de Arguedas que, sin lugar a dudas, podemos considerar bajo cualquier concepto de "indigenismo ortodoxo" que se quiera emplear, incluso aceptando, aunque muy parcialmente, las famosas "limitaciones fundamentales" que los críticos más refinados siempre han querido encontrar (y han encontrado) en el género, escuela, tendencia o como quiera llamarse al indigenismo.

Si la inserción de los libros iniciales dentro del "indigenismo ortodoxo" no ofrece problemas, la caracterización de la obra de Arguedas a partir de Los ríos profundos (1958) sí deviene en cuestión polémica, o cuando menos debatible, tenida en cuenta que muchos críticos siguen hablando del Arguedas de LRP como un autor "indigenista", sin hacer distingos de ninguna especie con el Arguedas anterior (26).

Entendemos que con Los ríos profundos comienza otra etapa en Arguedas, un nuevo indigenismo, si se quiere, más refinado y sutil; pero una etapa en que los términos "novela poemática" o "realismo mágico" resultan por lo menos tan adecuados como el tradicional de indigenismo. Y pensamos que no se trata solamente de un proceso de madurez de un escritor, de un natural afinamiento de sus medios expresivos, en suma, de una mayor calidad y jerarquía. Hay algo más que esta afirmación. Tampoco se pretende ignorar que toda la etapa anterior prepara la mostración de "un territorio humano más vasto y complejo" que es Los ríos profundos, en las propias palabras de su autor. También esto es cierto; sin la obra anterior Arguedas posiblemente no hubiera podido escribir LRP. Pero no se trata tan sólo de aquel famoso ensanchamiento geográfico que sigue cronológicamente la producción de Arguedas, según él mismo lo manifestó innumerables veces. Hay algo más, y precisamente esas diferencias, esos nuevos matices y tonalidades que se anunciaban débilmente en obras anteriores y que alcanzan una plasmación casi perfecta en LRP, son los elementos y factores que significan un alejamiento o superación -escoja el lector el término que le acomode- del indigenismo "ortodoxo".

Es curioso observar cómo la presencia de elementos simbólicos, la existencia de una prosa poemática y el empleo de lo que desde Alejo Carpentier (27) se ha llamado en América Hispana "realismo mágico" o lo "real maravilloso", tienen, en Arguedas, un empleo que va de menos a más. /Es decir, casi no existen o aparecen muy débilmente en los libros iniciales, para ir empleándose posteriormente cada vez con mayor fuerza y frecuencia./ No es el caso, desde luego, de tratar de encontrar un "ensanchamiento" en el uso de estos elementos que calque la trayectoria seguida por el "ensanchamiento" geográfico tan meticuloso que sí tiene, cronológicamente, su prosa de ficción./ Queremos señalar tan sólo que todo ello produce una nueva "apertura" mediante la cual su narrativa se enriquece y comienza ya a incomodarse con la etiqueta de "indigenismo". En la explicación de esta segunda "ampliación" de Arguedas entraría no solamente un examen del extraordinario lirismo de que está impregnado Los ríos profundos, sino también un estudio de la presencia de símbolos y lo "real maravilloso" en su narrativa a partir de esta novela.

Tómese, por ejemplo, el caso de las aves y flores con valor simbólico-poético. No hay, en todo el sector que hemos considerado "indigenismo ortodoxo" en Arguedas, un uso amplio de estos elementos. Las flores y pájaros, todavía sin valor claramente simbólico comienzan a aparecer solamente a par-

tir de Diamantes y pedernales. He aquí la primera descripción de flores en Arguedas:

> Los árboles también daban flores pequeñas. Sólo el sanki (cactus gigante) y los bajos sok'onpuros, amanecían, de repente, con una inmensa flor, blanca el sanki y roja el sok'o; ambas atraían la luz, y refulgían. Para tener una flor de sanki en las manos había que bajarla a hondazos o derribar el tallo espinoso, que lloraba. El sok'o, en cambio, se colgaba de los precipicios y su flor llameaba en el aire de las zanjas inalcanzables. "¡Ay sok'os, aypaykuykiman! (Si pudiera alcanzarte!)" -clamaban los niños (p. 16).

En "Orovilca", relato aparecido ese mismo año de 1954, surge, en su párrafo inicial, la presencia de un pájaro:

> El chaucato ve a la víbora y la denuncia; su lírica voz se descompone. Cuando descubre a la serpiente venenosa, lanza un silbido, más de alarma que de espanto, y otros chaucatos vuelan agitadamente hacia el sitio del descubrimiento; se posan cerca, miran el suelo con simulado espanto y llaman, saltando, alborotando (p. 103).

Nótese la timidez con que se anuncia en la lírica novela Diamantes y pedernales el valor simbólico de dichas apariciones: "En la mente de Mariano brillaba la gran piedra del Kacharpariy-pata (andén de las despedidas) con todas sus flores" (p. 20). Repárese, en cambio, el hondo aliento poético con que se presentan las flores, individualmente:

> Porque el achank' aray y el phalcha florecen sobre la tierra helada, bajo los pedregales en que comienza la nieve. Respiran lozanas en las silentes regiones donde no llegan ni las gramíneas ni las aves pequeñas, ni las vicuñas. El corazón humano se enciende al encontrarlas. Quien las descubre junto a los desiertos cegadores de nieve, vibra dulcemente y se arrodilla (p. 34)

o colectivamente:

> Los bloques de retama perfuman el campo. Se veían las flores como claras manchas a las orillas del río. La luna menguante no opacaba a las estrellas, iba acercándose al filo de los montes en un extremo del cielo despejado; bajo su luz tranquila orillaban las estrellas, sin herir tanto. Nunca se funden las cosas del mundo como en esa luz. El resplandor de las estrellas llega hasta el fondo, a la materia de las cosas, a los montes y ríos,

> al color de los animales y flores, al corazón humano, cristalinamente; y todo esto unido por este resplandor silencioso. Desaparece la distancia. El hombre galopa pero los astros cantan en su alma, vibran en sus manos. No hay alto cielo (p. 40)

Me he detenido en estas descripciones porque ellas anuncian ya la aparición de la hermosa novela poemática de cuatro años más tarde, Los ríos profundos, esa "descripción del llanto y de la mágica maravilla de los ríos y montañas", como alguna vez la llamó su autor. El tratamiento de la luz en relación a las flores, con su especial lirismo animista, será, desde esta primera aparición en el texto de 1954, una constante en la prosa de Arguedas. Sin embargo, en D & F todavía no se asocian las flores y los pájaros con valores de tipo simbólico, como en los libros posteriores. Dejando de lado LRP, en cuya "mágica maravilla" abundan los ejemplos de este tipo (28), señalaremos su presencia en Todas las sangres; Arguedas interrumpe un agrio diálogo entre don Bruno y Cisneros, y aparece un pájaro:

> La calandria que prefería el pisonay del inmenso patio se posó en la más alta rama, y cantó. Todo el árbol enrojecido de flores, y la sombra, donde el color rojo se apagaba sin perder su intensidad, se animaron. El canto llegó al corredor.
> -Aprenda de la voz de ese pajarito -le advirtió don Bruno-. El Señor misericordioso lo envía a dulcificar mi gran casa vacía. Sea comedido y tranquilo... sin dejar de ser enérgico... (pp. 187-8)

En el primer capítulo el canto del gorrión interrumpe asimismo la acción, como comentándola, acompañándola o bien contrastando, contrapunteando con su melodía las ásperas palabras o dramáticas acciones que ocurren. El procedimiento se repite con frecuencia:

> -Lo acusaremos a usted de fomentar el comunismo... -advirtió el joven, señalándolo con el dedo.
> Don Bruno se echó a reir con verdadero regocijo. La calandria voló en ese instante a otro árbol más alto; sus dulces alas fueron vistas por los cuatro hombres; pasó casi rozando el techo, como acariciando el aire del corredor que en ese instante respiraba con ira el joven Aquiles (p. 189)

Y aparece incluso en El zorro de arriba y el zorro de abajo: las flores reciben la luz del sol e "iluminan" en forma especial el mundo:

> Sacó de debajo de su camisa una flor grandaza de magnolia; la amarró en la punta de la cruz que llevaba y alzó el madero. La flor alumbró un trozo de la hondonada. Y cuando estuvo clavada la cruz en el médano, como el cielo estaba enrojeciendo, la magnolia siguió, con su aureola, haciendo estirar en la arena las sombras de los enterradores de cruces (29).

Si en el caso de flores y aves el cambio, a partir de Los ríos profundos, consiste en su mayor uso y en la incorporación de elementos simbólicos o en una significación especial a ellas adscritas, la innovación relacionada con el "realismo mágico" es mayor. En los libros anteriores a la novela de 1958 los elementos de "lo real maravilloso" no aparecen todavía integrados a la materia narrativa, como postula Carpentier (30); se presentan como algo que "dicen", que "cuentan" las gentes: Así, en "Los escoleros" el protagonista dice:

> Y recordé las historias que contaban los comuneros sobre los cerros, las piedras grandes, los ríos y las lagunas.
> De tiempo en tiempo, dicen, sienten hambre y se llevan a un mak'tillo; se lo comen enterito y lo guardan en su adentro...
> Pero don Ciprián y don Fermín que habían estado tantas veces en el "entranguero" se burlaban de esos cuentos (p. 57)

> El tayta "Ak'chi" es un cerro que levanta su cabeza a dos leguas de Ak'ola; diez leguas, quizás veinte leguas mira el tayta "Ak'chi"; todo lo que él domina es de su pertenencia, según los comuneros ak'olas. En la noche, dicen, se levanta a recorrer sus tierras, con un cuero de cóndor sobre la cabeza, con chamarra, ojotas y pantalón de vicuña. Muchos arrieros y viajeros cuentan que lo han visto; alto es, dicen, y silencioso... (p. 45)
> Por eso es mentira lo que dicen los ak'olas sobre el tayta "Ak'chi"...
> ... los ak'olas también se equivocan: dicen que conversa con el Taytacha Dios y recibe de "El" las órdenes para todo el año (pp. 64-5)

Es cierto que no se trata de una integración brusca del realismo mágico; si en Diamantes y pedernales la tercera persona narradora utiliza el mismo procedimiento arriba anotado ("El arpista fue cobrando valor mientras cruzaba la meseta en la que, según las leyendas, vivían monstruos voraces, arrojadores de fuego") (p. 23), afirmará poco después que los arpistas del pueblo van en la noche del 23 de julio a "oir" la melodía que brota de los riachuelos que caen en torrentes al río profundo y "al día siguiente, y durante todas las fiestas del

afi

año, cada arpista toca melodías nunca oídas. Directamente al corazón, el río les dicta música nueva" (p. 24). Igualmente, en Yawar Fiesta, novela en la que no hay protagonistas individuales ya que el personaje es la "masa indígena", encontramos ampliamente documentada la creencia de los poderes mágicos de los aukis, de los grandes cerros. Para los punarunas de las estancias de K'oñani, donde vive el Misitu, el Ak'chi que ensombrece esos parajes es su auki, su cerro protector, y le agradecen frustrar los primeros intentos de hombres de otras partes de capturar al Misitu (p. 111); pero para los comuneros k'ayaus el K'arwarasu "es mando": resulta un auki mayor, con primacía sobre los aukis menores de la misma región pues "es el padre de todas las montañas de Lucanas" (p. 129); a él se encomienda el Varayok' Alcalde de la comunidad y obtiene la aprobación a su proyecto de capturar al Misitu para torearlo en la fiesta del 28 de julio (pp. 129-31), y así se lo hace saber al vaquero-mayordomo de K'oñani:

> Hablaron en quechua
> -Tayatakuna, vamos a llevar Mistucha, para vintiuchu. Don Jolián manda.
> El vaquero Mayordomo de K'oñani señaló con su dedo al tayta Ak'chi que brillaba con el sol, ahí cerca, al final de la pampa.
> -Jatun auki molestará, tayta Alcalde.
> ¿Acaso? Misitu es su criatura, su animal.
> -¡Nu taytitu! Auki K'arwarasu mandando, ahistá layk'a de Chipau. Tayta K'arwarasu es mando.
> Los k'oñanis pestañearon. (p. 138)

Pero si bien es cierto que todas las criaturas literarias, k'oñanis o k'ayaus, creen totalmente en el poder mágico de los cerros, incluso estableciendo una jerarquía entre los diversos aukis, esta presencia de lo "real maravilloso" no tiene gran fuerza; notamos todavía "la costura" que une el estrato de lo real-real al estrato de lo real-maravilloso (30)A; el alcalde "cuenta" como fue su "entrevista" con el auki mayor, el K'arwarasu:

> ... dijo que el Tayta le había ordenado a él ir con todo el ayllu. Que cuando estuvo escarbando la nieve, para encontrar el suelo y enterrar la ofrenda, el Tayta le había dicho, hablándole directamente al corazón:
> -Mi layk'a te va guiar, pero tú vas a subir a K'oñani, con los K'ayaus; vas a llevar mi Misitu para que juegue en la plaza de Pichk'anchuri. Yo voy a mirar desde mi cumbre el yawar fiesta. Por K'ayau soy, tayta Alcalde; K'ayau llevará enjalma,

> primero será en vintiuchu.
> Y que oyendo la voz del auki grande había llorado, y su llorar caliente también, como ofrenda, la había enterrado (pp. 130-131)

De otro lado repárese que se trata de personajes secundarios; cuando el Ernesto-Juan de los relatos iniciales de Agua toca el estrato de lo mágico siempre precisa que eso "dicen", eso lo "cuentan" las gentes, ello es así "según" los comuneros. Años después el mismo Ernesto está ya plenamente inmerso en lo "real maravilloso". Reléase el magistral primer capítulo de Los ríos profundos y se verá a un Ernesto en una comunicación especial con los muros de piedra incaica de la ciudad del Cuzco; para él las piedras hablan, los muros se mueven, se ondulan: son "piedras de sangre hirviente"; "en la penumbra, las serpientes esculpidas sobre la puerta del palacio de Huayna Capac caminaban" (p. 17). El narrador, en primera persona, nos presenta, nos introduce, con candor y convincentemente, al mundo mágico donde los objetos inanimados cobran vida, nos permite compenetrarnos con su comunicación con el muro, percibir "la corriente que entre él y yo iba formándose". He aquí una muestra de las más altas adonde puede elevarse el empleo del "realismo mágico" en nuestro continente; la visión mágica del niño es enriquecida mediante un contrapunto con la visión realista del mundo, encarnada por su padre:

> -Papá -le dije-. Cada piedra habla. Esperemos un instante.
> -No oiremos nada. No es que hablan. Estás confundido. Se trasladan a tu mente y desde allí te inquietan.
> -Cada piedra es diferente. No están cortadas.
> Se están moviendo.
> Me tomó del brazo.
> -Dan la impresión de moverse porque son desiguales, más que las piedras de los campos. Es que los incas convertían en barro la piedra. Te lo dije muchas veces.
> -... este muro puede caminar; podría elevarse a los cielos o avanzar hacia el fin del mundo y volver (pp. 12-13)

Pero la percepción mágica del mundo es tan poderosa en Ernesto que ella contamina la visión realista del padre; poco a poco el racionalismo con que éste explica o intenta explicar todo lo que el hijo atribuye a lo mágico, a lo sobrenatural, cede paso a una ambigüedad con que se aceptan a medias los factores mágicos; es como si del cotejo de las dos visiones del mundo hubiese emergido victoriosa la visión mágica:

> -... Atrás está la fortaleza, el Sacsayhuaman. ¡No lo podrás ver! Nos vamos temprano. De noche no es posible ir. Las murallas son peligrosas. Dicen que devora a los niños. Pero las piedras son como las del palacio de Inca Roca, aunque cada una es más alta que la cima del palacio.
> -¿Cantan de noche las piedras?
> - Es posible.
>
> ...
>
> -...¡Mira papá! Están brillando.
> -Sí, hijo. Tú ves, como niño, algunas cosas que los mayores no vemos (pp. 14-15)

Una sabiduría narrativa similar, estructurada asimismo mediante la técnica del contrapunto, preside el manejo de lo real maravilloso en el relato "La agonía de Rasu-Ñiti", otra muestra de la plenitud creadora de Arguedas. El dansak'Rasu-Ñiti tiene como su dios tutelar a un Wamani, que se presenta en forma de cóndor. Al sentir la agonía de la muerte este dios cobra forma, o, si se prefiere, el Wamani le "avisa " al dansak' que ha llegado su hora. Del coro de espectadores que prontamente se forma, algunos pueden "ver" al Wamani, sentir su aleteo; otros no. Al principio el dansak' le dice a su mujer: "¡Wamani está hablando! Tú no puedes oir. Me habla directo al pecho", y luego afirma: "Tardará aún la chiriringka, que viene un poco antes de la muerte. Cuando llegue aquí no vamos a oirla aunque zumbe con toda su fuerza, porque voy a estar bailando" (p. 146). Poco después la mujer podrá ver al Wamani posado sobre la cabeza del bailarín; podrá incluso describirlo: "Es gris. La mancha blanca de su espalda está ardiendo" (p. 147). Pero las hijas de Rasu-Ñiti no pueden ver al Wamani, por más que se dejen contagiar por lo mágico del momento; a la mayor su madre le dice: "No tienes fuerza aún para verlo" (p. 143), y tiene que informarle lo que está pasando: "¿Oyes, hija? Las tijeras no son manejadas por los dedos de tu padre. El Wamani las hace chocar. Tu padre sólo está obedeciendo" (p. 148). De las demás personas sólo el arpista "Lurucha" y el discípulo de Rasu-Ñiti, "Atok' sayu, pueden ver al cóndor tutelar. Más pronto sólo el discípulo podrá ver al Wamani posado en la frente de su agonizante maestro: "Ya nadie más que él lo mira -dijo entre sí la esposa-. Yo ya no lo veo" (p. 152). Los otros espectadores, sin ver al Wamani, perciben que algo extraordinario va a suceder. Y se produce el mito universal, ubtenoirak: el espíritu mágico del gran dansak' "Rasu-Ñiti" se traslada a su discípulo. No es que los demás puedan verlo; será necesario que el nuevo bailarín demuestre con su súbita maestría en pasos que antes desconocía que ya el Wamani se ha"pasado" a él. Por eso no hay lágrimas convencional-

les; ha habido/y no ha habido una muerte: el cuerpo del gran dansak' será enterrado, pero su espíritu bailará con las piernas de "Atok' sayu", su discípulo:

> -¡El Wamani aquí! ¡En mi cabeza! ¡En mi pecho, aleteando! -dijo el nuevo dansak'.
> Nadie se movió.
> Era él, el padre "Rasu-Ñiti", renacido, con tendones de bestia tierna y el fuego del Wamani, su corriente de siglos aleteando.
> "Lurucha" inventó los ritmos más intrincados, los más solemnes y vivos. "Atok'sayu" los seguía, se elevaban sus piernas, sus brazos, su pañuelo, sus espejos, su montera, todo en su sitio. Y nadie volaba como ese joven dansak'; dansak' nacido.
> -¡Esta bien! -dijo "Lurucha"-. ¡Está bien! Wamani contento. Ahistá en tu cabeza, el blanco de su espalda como el sol del medio día en el nevado, brillando.
> -¡No lo veo! -dijo la esposa del bailarín.
> -Enterraremos mañana al oscurecer al padre "Rasu-Ñiti".
> -No muerto. ¡Ajajayllas! -exclamó la hija menor-. No muerto. ¡El mismo! ¡Bailando! "Lurucha" miró profundamente a la muchacha. Se le acercó casi tambaleándose, como si hubiera tomado una gran cantidad de cañazo.
> -¡Cóndor necesita paloma! Paloma, pues, necesita cóndor. ¡ Dansak' no muere! -le dijo.
> -Por dansak' el ojo de nadie llora. Wamani es Wamani (pp. 154-55)

Aparte del nuevo y magistral contrapunto entre los que "pueden ver" la realidad mágica y los que no pueden, contrapunto que no es estático, ya que llega el momento en que todos dejan de "ver", salvo el discípulo "Atok'sayu", la fusión de lo real con lo maravilloso se integra por otros medios; la sugerencia, la ambigüedad: "La sombra del cuarto comenzó a henchirse, como de una cargazón de viento" (p. 151), pero el viento puede deberse el aleteo del cóndor tanto como a los movimientos del bailarín; "'Lurucha' había pegado el rostro al arco del arpa. ¿De dónde bajaba o brotaba esa música? No era sólo de las cuerdas y de la madera" (p. 151).

He aquí un nuevo ejemplo, memorable, de las posibilidades artística del llamado "realismo mágico" (30)B; esta "Agonía de 'Rasu Ñiti'" puede compararse con aquella otra muestra magistral de las posibilidades de la especie, la temprana (1949) muerte de Mackandal (La doble muerte del profesor Mackandal/La muerte y la muerte de Quincas Mackandal).

Me parece, por otro lado, innecesario fundamentar como el empleo de modos tan artísticamente refinados de hacer "realismo mágico" significa un apartamiento de las formas habituales del indigenismo "ortodoxo". Quizás este deslinde pueda apreciar-

se con eficacia en un juicio reciente sobre Arguedas. El crítico paraguayo Rubén Bareiro-Saguier escribía hace poco en "Le Monde":

> El indigenismo literario se expresa a través de novelas de tesis, en las cuales los elementos funcionan en el interior de un esquema más o menos fijo, donde los explotados y explotadores ocupan los dos polos. El indio, con su sumisión proverbial, no se rebela sino excepcionalmente contra su opresor. El patrón de hacienda, el gran propietario, es en muchos casos un extranjero, generalmente un "yanki", representante de una compañía imperialista. Puede contar con la ayuda de tres personajes tipos: el capataz, el cura y el jefe político o militar. El capataz constituye el intermedio entre el indio y el patrón. Por regla general es un mestizo, y como tal, encarna el conflicto étnico y cultural. Para resolver esta ambigüedad, reniega de su pasado indígena e intenta acercarse al patrón, símbolo de la ascensión en la escala social. El cura predica la "resignación cristiana" y, por este camino, la sumisión al patrón. El jefe político o militar (o policial) de la región, bajo la cobertura de la ley, pone la fuerza al servicio del propietario. Este esquema se repite, con ligeras variantes, en las obras de Ciro Alegría (Perú), Jorge Icaza (Ecuador) o Mariano Azuela (México).
> Se le puede reprochar al indigenismo el confundir frecuentemente los géneros: creación narrativa y periodismo, ensayo, crónica, panfleto. Se le puede acusar de maniqueismo, por la fijación de personajes y la rigidez de las fórmulas y de situaciones (31).

Esta tipificación del indigenismo, que presentamos como complemento a las de Loveluck y Fernando Alegría, representa para mí, nuevamente, una descripción típica de la crítica en torno del indigenismo que prefiero llamar ortodoxo. Pienso, además, que el primer Arguedas (de Agua a Diamantes y pedernales) escapa completamente a la "repetición del esquema" así fijada por Bareiro-Saguier, o es algo más complejo que una "novela que refleja los conflictos del hombre con su medio geográfico" según tipifica Loveluck a las novelas indigenistas. Por otro lado ello también es cierto para, por ejemplo, El mundo es ancho y ajeno, aquel "monumento" (32) de novela, que ciertamente evita los esquemas más obvios del indigenismo y tiene personajes riquísimos y convincentes; piénsese solamente en Rosendo Maqui y Benito Castro, el "rendonwillkeano" héroe comunero que guarda evidente relación con su modelo posterior; en realidad casi todos los personajes de esta novela importantísima son personajes "de carne y hueso", como dijera Alegría alguna vez de las criaturas de Cuentos Andinos (33).

Acept mos o no las caracterizaciones que Bareiro-Saguier hace del indigenismo o, en la terminología que prefiero usar, del indigenismo "ortodoxo" (dentro del cual, en mi esquema, estaría "el primer Arguedas"), el mismo crítico nos habla, por lo demás, de cómo Arguedas (y aquí yo preferiría considerar especialmente al "segundo" Arguedas, el de LRP y "La agonía de R.Ñ.") "se aleja de la expresión tradicional del indigenismo":

> La obra de José María Arguedas, quien se acaba de quitar la vida en Lima, se inscribe en la corriente indigenista, pero sus características propias la alejan de la expresión tradicional. De un lado se aparta de los esquemas; del otro, en lugar de predicar la integración del indio, afirma los valores de la sociedad aborigen. Arguedas, que habló primero el quechua, parte de la cuna misma de esta cultura, a diferencia de los indigenistas que abordaban el problema con simpatía, pero desde fuera.
> Arguedas utiliza a menudo los elementos de la cultura aborigen: la significación profunda del bordoneo de un arpa, el valor mítico de un río, la importancia ritual de la danza o el canto, los presagios contenidos en el grito de un animal de la selva, el símbolo escondido en el vuelo de un pájaro. Estos elementos son utilizados desde el interior y en función de la narración, y no como agregados decorativos o pintorescos. Resulta una literatura rica, de múltiples facetas que, a través de alusiones poéticas o por testimonios directos, crea o recrea el universo espiritual del indio, el medio cultural y humano, los valores esenciales de su cultura. De esta manera José María Arguedas confiere una proyección universal a una literatura que penetra hasta las raíces de una cultura rica aunque eclipsada por siglos de dominación (34).

Completando el ya transitado camino de la primera "ampliación" del mundo novelístico de Arguedas, el "ensanchamiento geográfico y espiritual", podríamos encontrar, asimismo, argumentos importantes para finalizar esta meditación en torno a Arguedas y el indigenismo. Habíamos afirmado que el mundo geográfico "del primer Arguedas" se centraba en un ámbito sumamente concreto: Puquio y pequeños pueblos muy cercanos. En los ríos profundos el "territorio humano más vasto y complejo" cubre la sierra sur, con dos polos: las ciudades de Cuzco y Abancay (que son ya no Capital de Provincia -Puquio- sino Capitales de Departamentos). "Orovilca, texto de 1954, nos había mostrado al mismo Ernesto-Juan de Agua-Amor Mundo-Los ríos profundos, en su primera (y única) incursión a la costa: aparece en un internado de la ciudad de Ica, en donde "yo, aquí, vivo amargado y pálido,

como un animal de los llanos fríos, llevado a la orilla del mar, sobre los arenales candentes y extraños" (p. 94), (la perspectiva temporal-anímica desde la cual el Ernesto de "Warma Kuyay" ha contado su historia). El crítico chileno Ariel Dorfman ha llamado la atención sobre la significativa similaridad de los mundos "cerrados" (por el Ejército, por la Iglesia) de La ciudad y los perros y Los ríos profundos (35), y ha hecho notar cómo en ambos espacios cerrados se puede, sin embargo, dar una imagen de todo el país por la presencia de internos de las diversas regiones geográficas del Perú. Esta perspicaz observación debe, no obstante, retrotraerse hasta "Orovilca" donde se da el mismo esquema, incluso con la faceta de la vigencia y seducción del mundo femenino que yace detrá de los muros del colegio. De todas maneras, esta oblicua manera de mostrar el mundo espiritual de distintas regiones del Perú se inicia en "Orovilca" y se amplía en Los ríos profundos; en ambos casos los internados de los colegios representan a vastas zonas del país.

En El Sexto el esquema se repite. De un lado el ámbito (especialmente) cerrado, mucho más "cerrado" que las "prisiones" de los internados de religiosos, es motivo para la mostración de personajes pertenecientes a casi todas las regiones del Perú. Pero el enriquecimiento del espectro humano también se produce en la dimensión espiritual ("Allí conocí lo mejor del Perú"; Encuentro (p. 41). De tal suerte, el ámbito geográfiico y espiritual, que a primera vista parecería "encerrado" fatalmente en Lima, se proyecta a otras regiones, en los recuerdos y poéticas reminiscencias de los personajes del Sexto, entre ellos el narrador-testigo (un nuevo yo del novelista). Alberto Escobar notaba que quizás los momentos más valiosos de la novela estaban en esas reminiscencias de su tierra natal que realizan los personajes serranos; Mario Vargas Llosa afirma asimismo que "la sierra asoma también en páginas que constituyen tal vez lo más logrado del libro: la majestuosa procesión de los cóndores cautivos por un pueblecito andino, el episodio del niño serrano violado por los vagos" (36), y el personaje quizás más vigoroso y logrado de la novela sea Alejandro Cámac, líder campesino andino.

De esta suerte, si bien el foco narrativo de El Sexto se encuentra en la capital, la novela se proyecta también a otras regiones geográficas, singularmente la sierra. Sin embargo, seguir llamando "indigenismo" a esta novela "político-carcelaria" (37), sería, sencillamente, un grueso error.

En Todas las sangres, novela sobre la cual sí hay amplios y valiosos estudios (38) lo que se intenta, si recordamos las declaraciones del propio Arguedas, es "abarcar la des-

cripción e interpretación del destino de la comunidad total del país"; al hacerlo esta novela sale ya, a mi juicio, de todo concepto de indigenismo. Concedo, sin embargo, que pueda existir debate al respecto. Me remito, en todo caso, a la discusión que, al respecto, se encontrará en el primer capítulo (38)A. Esta intención de abarcar la problemática total peruana se plasma mediante una estrategia narrativa que cubre escenarios sociales y geográficos de toda la nación, aunque el foco narrativo continúa en la sierra (nuevamente la sierra sur del Perú), especialmente un asiento minero en formación.

Si llegamos, finalmente, a El zorro de arriba y el zorro de abajo, en sus fragmentos conocidos, llegaríamos a la conclusión, a este respecto, de que, mientras el mismo deseo de interpretación total del país preside la novela, el foco narrativo se ha trasladado a la costa, y no precisamente a la capital, sino a Chimbote "el puerto pesquero más grande del mundo". Pero, si cotejamos El zorro con Todas las sangres, no es éste el único cambio; en efecto, la estructura total de la novela, tal como ha sido explicada por un lector muy cercano del manuscrito, Emilio Adolfo Westphalen (39), consta de dos cuerpos narrativos: el material propiamente narrativo (primero dividido en "capítulos" convencionales y luego en breves "hervores") y unos "diarios" en donde la peripecia dramática personal, que discurre en torno al suicidio del autor, se mezcla con comentarios acerca de la novela que está escribiendo y los problemas relacionados con dicha tarea, y también con temas tan disímiles como la reflexión acerca de la novela y los novelistas hispanoamericanos. Westphalen ha destacado la tensión especial que crea el contrapunto de las historias de Chimbote con la historia del hombre que lucha contra o contempla el suicidio, mientras pugna, al mismo tiempo, por encontrar las fuerzas, la salida, la iluminación para poder seguir escribiendo la novela (40); yo quisiera agregar que esta modalidad de novela que narra como se hace una novela, género muy de moda en los últimos tiempos, se fusiona en El zorro con formas y modalidades de la nuevamente tan de moda anti-novela. Pero no se trata aquí de un arte lúdico, de una pirotecnia verbal, de un alarde de ingenio para consumo de sobremesa; no es el caso de todos los juegos EL JUEGO. Aquí la novela lejos de ser un juego del que generosamente se hace partícipes a los espectadores-lectores, es una dramática experiencia por aprehender un "mundo" abrumador e intentar decir su palabra sobre él:

> (intento) escribir una novela acaso más difícil aún que Todas las sangres. A través del hervidero humano que es el puerto pesquero más grande del mundo, Chimbote, inter-

> pretar mi experiencia del hervidero que es el Perú actual y, bastante, nuestro tiempo, el más crítico y formidable; nuestra época que tenemos la suerte de sufrir como ángeles y condenados (41).

y, como certeramente apunta Westphalen, en la concepción contrapuntística de la novela asistimos, aterrorizados, a los esfuerzos de un hombre por seguir con la redacción de la novela para poder seguir con vida (42). La inserción final de la muerte de Arguedas-hombre como último capítulo de la peripecia de Arguedas-protagonista-de-una-novela "ha trastocado las reglas del arte" según afirma Westphalen (43); esta violación de las "reglas del juego" confiere una dimensión única, absolutamente inédita, de una dramaticidad tremante y hondamente auténtica a ese género contemporáneo de la novela de cómo se hace una novela, que con tanta frecuencia ha sido, un juego.

Obsérvese asimismo que la secuencia de los "Diarios" significa una instancia en que "la acción" o por lo menos "el material" de la novela se traslada fuera de un ámbito geográfico determinado, al discutir, por ejemplo, a novelistas hispanoamericanos o reflexionar sobre la condición humana en su afán por interpretar también "mi experiencia... de nuestro tiempo, el más crítico y formidable; nuestra época que tenemos la suerte de sufrir como ángeles y condenados".

Casi no vale la pena comentar que hablar de El zorro utilizando la etiqueta de "indigenismo" sería un absurdo total, y esto no es contradicho por la circunstancia de que algunos héroes (Hilario Caullama y "Doble jeta", aymaras; el primero un patrón de lancha de gran pureza y fuerza espiritual: ve al Inca a su lado cuando está en alta mar; el segundo, pequeño agricultor en camino a una total corrupción; el "chaucato", patrón de lancha que ve al dios Tutaykire vigilando a los pescadores desde la cima del cerro "El Dorado"; don Esteban, "compadre" del loco Moncada, oriundo de Ancash, cuyos pulmones fueron destrozados al trabajar en la mina "Cocolón") provengan de la sierra, y, como en el caso de El Sexto, proyectan en el "mundo" de la novela los aires tiernos y mágicos de sus propias regiones andinas; ni, menos, por la presencia y actuación (¿"realismo mágico"?) a lo largo de toda la novela de los "zorros" mitológicos. Todo lo contrario; El zorro se insertaría, en todo caso, en formas últimas de la novela para las cuales no hay todavía etiquetas (por suerte) o, por lo menos, no hay aun denominaciones válidas aceptadas ampliamente. El "yo" de los diarios, se puede trasladar, por ejemplo, rápidamente a cualquier tiempo y cualquier latitud. Un antecedente a esta

traslación de un "personaje" arguediano a ámbitos geográficos fuera del Perú estaría dado por "El forastero" y algún relato que nunca publicó y quizás destruyó, ambientado en una universidad de Estados Unidos (44). Finalmente, es útil recordar, que el antecedente de El zorro, está en Harina Mundo, novela de la que se han publicado algunos fragmentos (45). Esta novela tenía en 1965 unos cuatro capítulos terminados (alrededor de 70 páginas) (46), y relataba la transformación de Supe de una apacible caleta de pescadores del norte del Perú (entre Chimbote y Lima) en uno de los centros de la industria de la harina de pescado. Pero Arguedas comprendió que debía centrar su epopeya en "la cabeza de la serpiente" (o, mejor, del pulpo) y trasladó la novela a Chimbote, con lo cual no sólo sacrificó posiblemente la gran mayoría de las páginas escritas, sino la comodidad de novelar un "mundo" que había conocido íntimamente a través de más de treinta años, cuya transformación la había presenciado muy de cerca, y cuyos "personajes", según declaró en dos entrevistas de 1965 (47), le resultaban los más "fáciles" de todas sus obras narrativas, porque los conocía de cerca ("llegué a ser muy amigo de esos hombres") (48) y estaba plenamente compenetrado con ellos.

Al imponerse el nuevo reto Arguedas se estaba imponiendo una tarea inmensa, titánica, que pronto temerá sea superior a sus fuerzas. Ya en el "Tercer Diario" escribía: "Estos 'Zorros' se han puesto fuera de mi alcance; corren mucho o están muy lejos. Quizás apunté a un blanco demasiado largo..." (49).

(Deseo manifestar, en una suerte de comentario al margen de los asuntos que me interesan especificamente en el presente estudio, dejar reiterada la imagen que me había formado de El zorro de arriba y el zorro de abajo a traves de su lectura parcial. Pienso que se trata de una novela valiosa que en todo caso aumenta la trascendencia global de la obra de Arguedas, antes que mermar su prestigio. Es, ciertamente, una novela desigual, casi incompleta como dijera el mismo Arguedas, y con grandes fallas de composición y de estructura, pero su capacidad de recrear un "mundo" demencial y perturbador, y logros parciales, la hacen una obra indispensable -mas quizás por los caminos que sugiere que por hallazgos totales- en cualquier evaluación de nuestra narrativa contemporánea.

Insisto, pues, en que El zorro de arriba... no es "neo-indigenismo"; por tanto considero innecesaria una incisión especial en la novela en el presente trabajo, que busca indagar en la evolucion del indigensimo en la obra de José María Arguedas.)49 A)

Aparte de las dos ampliaciones del mundo novelístico de Arguedas que hemos estudiado, de "ensanchamiento geográfico y espiritual" y de lenguaje y técnica literarios ("realismo mágico", símbolos, intensificación del lirismo), podría postularse una tercera, que no me atrevo sino a meramente esbozar: una "ampliación" de su novelística en el sentido de una progresiva asunción del socialismo como modelo para el mundo y del marxismo como método para interpretar y ordenar la realidad. Aparte de reiteradas manifestaciones de Arguedas en relación a

lo que significó para él Mariátegui, "Amauta" y el marxismo (50), bueno sería recordar que el ingenuo y bien intencionado Escobar de Yawar Fiesta (1941) se dirige con respeto y devoción a un retrato de José Carlos Mariátegui que preside las reuniones del "Centro Unión Lucanas".

En sus importantísimas intervenciones en el Encuentro de Narradores Peruanos (Arequipa, junio de 1965), Arguedas realizó un esfuerzo consciente de darle tal proyección a su trayectoria novelística (51): "Yo he ido escribiendo sobre sectores más amplios del país a medida que mis conocimientos teóricos me han dado la posibilidad de abarcar estas grandes zonas del país con la misma autenticidad con que describí en mi primer relato solamente la vida de una pequeña aldea" (Encuentro, p. 237), y luego repitió una vez más que su primer libro "escrito con odio puro" relataba el enfrentamiento del señor, el gamonal, con los indios, y el mestizo, agarrado en medio de la batalla sin saber a quién juntarse; afirmó que en Yawar Fiesta "describí el poder del pueblo indígena", destacando su valentía y su solapada hostilidad hacia los "mistis"; explicó luego que "En los ríos profundos hubo una tesis brotada de mi convivencia con los indios más miserables que hay en nuestro país: los siervos de hacienda, los colonos... en Los ríos profundos yo describo la sublevación de estos indios por una causa de orden mágico: ellos están atacados por el tifus, y se difunde la idea de que la "madre" del tifus, que es un animal, no podrá morir sino en virtud de una misa que el santo padre de Abancay dijera (Encuentro, pp. 238-9), para lo cual tienen que tomar la ciudad y enfrentarse a las fuerzas represivas hasta lograr la tan ansiada misa "mágica"; "La tesis era ésta: esta gente se subleva por una razón de orden enteramente mágico; ¿cómo no lo harán, entonces, cuando luchen por una cosa mucho más directa como sus propias vidas, que no sea ya una creencia de tipo mágico? Cuatro años después ocurrió la sublevación de La Convención. Yo estaba seguro de que esas gentes se sublevarían antes que las comunidades libres, porque estaban mucho más castigadas y mucho más al borde de la muerte que las comunidades libres que tienen algo de tierra. A los colonos se les puso ante esta alternativa: o invadir las tierras o morir de hambre... ésa fue la tesis de la novela" (Encuentro, p. 239); finalmente Arguedas explicó su preocupación fundamental en Todas las sangres:

> ... el Perú está ahora debatiéndose, en este momento el mundo se debate entre dos tendencias. ¿Qué es mejor para el hombre, cómo progresa más el hombre, mediante la competencia individual, el incentivo de

> ser uno más poderoso que todos los demás, o mediante la cooperación fraternal de todos los hombres, que es lo que practican los indios? Esa es la alternativa que se presenta en Todas las sangres (Encuentro, pp. 239-40)

Si bien Arguedas terminó su intervención en aquella sesión de debates afirmando la básica unicidad de la "doctrina" que había informado toda su obra:

> Estos libros han ido creciendo, pero la doctrina que los sustenta es la misma, la doctrina que sustenta el autor es que el individualismo agresivo no es el que va a impulsar bien a la humanidad sino que la va a destruir; es la fraternidad humana la que hará posible la grandeza no solamente del Perú sino de la humanidad. Y ésa es la que practican los indios, y la practican con un orden, con un sistema, con una tradición... que es la que está más o o menos mostrada en Todas las sangres (Encuentro, p. 240).

es evidente que, a través de las misma citas anteriores, el autor implica un "proceso" ascendente en la asunción de la doctrina, un cada vez mayor empleo de ésta como vía colateral para ordenar su mundo narrativo; en suma, una hipotética "tercera ampliación" de la novelística de Arguedas que tendría que verificarse en los textos. Coincido, sin embargo, con la opinión de Alfredo Torero que pareciera dejar las cosas en su justa medida: paralelamente al cambio gradual en Arguedas y a su asimilación cada vez mayor del marxismo, se produce un cambio en el país, que es reflejado, o intenta ser reflejado en sus novelas (52). No debemos olvidar, asimismo, una declaración terminante de Arguedas al respecto: "El marxismo no mató en mí lo mágico" (53). Sería de gran utilidad, de otro lado, para la discusión del reflejo de la sociedad peruana en Todas las sangres, que se editara la grabación de una Mesa Redonda en torno a esta novela, debate sumamente polémico e interesante, realizado en el Instituto de Estudios Peruanos en julio de 1965 (54).

La obra de Arguedas, cuya importancia creo firmemente se agrandará en los tiempos que vienen, debe estudiarse, en una perspectiva más amplia que la señalada por la imposición a ella del rótulo de "indigenista", sin que ello signifique que me une al coro de los detractores extremos del indigenismo.

NOTAS.-

(1).- Madrid, Hernando, 1934. Hay una segunda edición: Río Piedras, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico (Impreso en España), 1961.

(2).- No es mi deseo olvidar injustamente al valioso libro de Aída Cometta Manzoni: El indio en la novela de América. Buenos Aires, Editorial Futuro (Colección Eurindia), 1960, pero este volumen discute sobre todo - con información de primera mano- la presencia del indio en las diversas literaturas "nacionales", y no pretende hacer un "balance" de las "grandezas y miserias" del indigenismo como género continental, ni diseña una posible secuencia o evolución del mismo, que son los dos aspectos que más nos interesan en el presente trabajo. Debiera, asimismo, dejar constancia de los logros parciales de: Do indianismo ao indigenismo. Belo Horizonte, Imprenta da Universidade de Minas Gerais, 1962, de María José de Queiroz. Publicado este trabajo ha aparecido un libro del profesor Raymundo Lazo, La novela andina (México, Editorial PORRUA (Colección "Sepan cuantos..." Nº 179), 1971. (Se terminó de imprimir el 25 de julio de 1971. C.F. Capítulo I, notas 2, 7, 8 y 87.

(2A).- En realidad, Concha Meléndez ha hecho, desde el punto de vista que yo propugno, un gran servicio (sin proponérselo) a la crítica de la literatura hispanoamericana; al haber tratado en su libro La novela indianista aquellas modalidades que en mi esquema corresponden siempre a lo que domino "indianismo-romántico-realista-idealista" (además de muchas otras "presencias" del "tema indígena"), y al terminar su trabajo con la novela que yo considero el antecedente más importante del indigenismo (Aves sin nido, 1889), ha realizado la historia crítica de la novela indianista, que hace esperar que alguien escriba algún día un volumen titulado La novela indigenista en Hispanoamérica, que sea la lógica continuación de La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889) de la investigadora puertorriqueña. C.F. Capítulo I, especialmente nota (7), pp. 10-14 y p. 17

(3A).- En: "Visión del Perú". Año I, Nº 1. Lima, agosto de 1964, artículo que citaremos en más de una oportunidad (También en "Casa de Las Américas". Año IV, Nº 26. La Habana, octubre-noviembre de 1964)

(3B).- En: "Visión del Perú". Nº 5. Lima, junio de 1970

(4A).- Remitimos al lector a la discusión amplia y de sentido general que se encuentra en el primer capítulo.

(4B).- C. F. Nuestro concepto de "indigenismo ortodoxo", en contraposición a diversas modalidades de "indianismo", largamente expuesto en el primer capítulo.

(5).- Santiago de Chile, Universidad de Concepción - Editorial Universitaria, 1963

(6).- Esta sección ha sido suprimida en la tercera ed., Santiago de Chile. Editorial Universitaria (Colección Letras de América 21), 1969

(7).- Op. cit., p. 67

(8).- Idem., Ibíd., pp. 82 - 83.

(9).- Idem., ibíd., p. 83. El juicio es de 1951; proviene de una ponencia presentada al Quinto Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Albuquerque, New Mexico. 1951

(10).- Idem., ibíd., p. 77

(11).- En términos idénticos en: "Sobre Todas las sangres. Entrevista con el novelista José María Arguedas." Por R. (aúl) V. (argas). En "Expreso". Lima, 25 y 26 de marzo de 1965; en adelante citaremos por "Entrevista en 'Expreso' "; y "Entrevista a José María Arguedas". Por Tomás Gustavo Escajadillo. En "Cultura y Pueblo". Año II, Nos. 7-8. Lima, julio-diciembre de 1965 (en adelante citaremos por "Entrevista en 'Cultura y Pueblo' ").

(12).- Idem.

(13).- En sus fragmentos conocidos: "Primer Diario", en "Amaru", Nº 6. Lima, abril-junio de 1968; "Cap. I" (fragmento) y "Cap. II", en "Visión del Perú", Nº 5, junio de 1970; "Cap. III" y "Tercer Diario", en "Amaru", Nº 11, Lima, diciembre de 1969; "Ultimo diario" en todos los periódicos de Lima, al día siguiente del sepelio de J.M.A.; también en "Oiga", Año VII, Nº 353. Lima, 5 de diciembre de 1969; un fragmento "inédito" de J.M.A. perteneciente a El zorro, titulado "El más grande del mundo", relativo al inmenso feudo de "Casagrande", y en donde se aluden a numerosos personajes conocidos de la novela, apareció en "Le Monde" de París, el 20 de diciembre de 1969. Como se ha advertido al lector desde un primer momento, no se ha modificado, en lo sustancial, la redacción del presente capítulo, publicado, independientemente en el Número-Homenaje a Arguedas de la "Revista Peruana de Cultura" 13-14 (Diciembre de 1970). El zorro de arriba y el zorro de abajo apareció, finalmente, en 1971: Buenos Aires, Editorial Losada (Novelistas de Nuestra Epoca). Antes de promediar el año había aparecido ya, en la misma colección, la segunda edición. Si bien no modifico mi texto al leer la novela íntegra, aclaro que su lectura confirma mis apreciaciones sobre El zorro... basadas en la anterior lectura parcial.

(14).- En el presente capítulo cito por: (Agua, Amor Mundo y todos los relatos de Arguedas): Amor Mundo y todos los cuentos. Lima, Francisco Moncloa Editores, 1967; Yawar Fiesta. Segunda edición. Lima, Librería-Editorial Juan Mejía Baca (Ediciones populares, primera serie), 1958; Diamantes y pedernales. Agua. Lima, Juan Mejía Baca & P.L. Villanueva, 1954; Los ríos profundos. Buenos Aires, Editorial Losada, 1958; El Sexto. Lima, Librería-Editorial Juan Mejía Baca, 1961; Todas las sangres, Buenos Aires, Editorial Losada, 1964.
Además, usaremos ampliamente los testimonios de Arguedas contenidos en: Primer Encuentro de Narradores Peruanos. Arequipa, 1965. Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1969 (en adelante, citaremos por: Encuentro).

(15).- Art. cit. C.F. nota 4, p. 45

(16).- Idem., ibíd.

(17).- C.F. "Prólogo" a Diamantes y pedernales. Lima, Juan Mejía Baca & P.L. Villanueva, 1954; Encuentro, pp. 36-38 y 237; "Entrevista en 'Expreso' "; "Entrevista en 'Cultura y Pueblo' "; "José María Arguedas cree en el porvenir literario de la lengua quechua" (Entrevista por Hugo Goldsack). En "Zig-zag". Año 57, Nº 2965. Santiago de Chile, 2 de febrero de 1962; "Arguedas y la literatura peruana. Conferencia ofrecida en la Casa de las Américas". En "Bohemia". Año 62, Nº 18. La Habana, 1 de marzo de 1970; recopilada luego en Varios: Panorama de la actual literatura latinoamericana. La Habana, Casa de las Américas, 1970; "Prólogo" a Canto Kechwa. Lima, Ediciones "Club del libro peruano", 1938; etc.

(18).- "A Doña Cayetana, mi madre india, que me protegió con sus lágrimas y su ternura, cuando yo era un niño huérfano alojado en una casa hostil y ajena. A los comuneros de los cuatro ayllus de Puquio en quienes sentí por vez primera, la fuerza y la esperanza", reza la dedicatoria de A nuestro padre creador Tupac Amaru, Himno-Canción. Lima, Ediciones Salqantay, 1962

(19).- "A los comuneros y 'lacayos' de la hacienda Viseca, con quienes temblé de frío en los regadíos nocturnos, y bailé en carnavales, borracho de alegría, al compás de la tinya y la flauta.
A los comuneros de los cuatro ayllus de Puquio... a los comuneros de...", dedicó Arguedas su primer libro, Agua. Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, 1935.

(20).- C.F. Encuentro, p. 37; "Entrevista en 'Cultura y Pueblo' ", p. 22

(21).- C.F. Encuentro, pp. 37-8; "Entrevista en 'Cultura y Pueblo' ", p. 22

(22).- "Entrevista en 'Cultura y Pueblo' ", p. 22

(23).- "Prólogo" a Diamantes y pedernales. Agua. Lima, Juan Mejía Baca & P.L. Villanueva, 1954, p.7

(24).- C.F. nota 3A, p. 6

(25).- Una tesis similar, rigurosamente fundamentada, informa un estudio inédito de Antonio Cornejo Polar que he leído en manuscrito. Posteriormente el ensayo de A. C. P. se publicó, junto con mi trabajo, en el mismo lugar: "Revista Peruana de Cultura" Nº 13-14. Lima, Diciembre de 1970.

(26).- Como se discutirá después, lo que definitivamente no tiene sentido es hablar del Arguedas posterior a Los ríos profundos, como un autor "indigenista", a secas, sin ninguna precisión o matización; pareciera ser que para algunos lectores (y también para cuantos críticos), Arguedas nació "indigenista" y, por tanto, murió como tal.

(27).- C.F. "Prólogo" a El reino de este mundo. (1949)

(28).- Referimos al lector a los trabajos más valiosos sobre la novela: los "Prólogos" que escribiera Mario Vargas Llosa a las ediciones cubana (3a. ed., La Habana. Casa de las Américas, 1966; antes se publicó una versión similar en "Casa de las Américas" Nº 35, 1965)y chilena (4a. ed., 1967), reimpresa por cuarta vez en 1971 en: Santiago de Chile, Editorial Universitaria (Colección Letras de América 1); el mismo texto apareció antes en "Expreso": "Ensoñación y magia en J.M.A.". Lima, 24, 25, y 26 de abril, 1966) de Los ríos profundos.

(29).- En "Visión del Perú" Nº 5. Lima, junio de 1970, p. 39

(30).- C.F. su ampliación y enriquecimiento del concepto de lo"real maravilloso", expuesto en "De lo real maravilloso americano", en: Tientos y diferencias. México, U.N.A.M., 1964; 2a. ed. Montevideo, Editorial Arca, 1967, pp. 103-121

(30A).- Remito al lector a la discusión integral de este problema. C.F. Cap. I, descripción de la primera (a) transformación que explica el tránsito del "indigenismo ortodoxo" al "neo-indigenismo"

(30B).- Fernando Alegría, en su importante Historia de la novela hispanoamericana ha manifestado al respecto: "Arguedas es el representante máximo del nuevo realismo mágico hispanoamericano" (3era. ed. México, Ediciones De Andrea, 1966, p. 273).

(31).- "Le Monde", París, 20 de diciembre de 1969, p. VII

(32).- La expresión es de Ariel Dorfman. C.F. nota 35

(33).- C.F. "Prólogo" a las Memorias, de Enrique López Albújar, Lima (Talleres Gráficos de P.L. Villanueva), 1963, p. 8
Se ha puesto muy de moda, especialmente entre los novelistas y críticos oficiales del "boom", el disparar artillería pesada contra Alegría, con ligereza y sin fundamento las más de las veces. Pienso que El mundo es ancho y ajeno es una novela de una astucia narrativa quizás intuitiva pero ciertamente eficaz, y sin duda más compleja y mejor estructurada -pese a la premura con que fue terminada: a duras penas para cumplir con la fecha de entrega de los manuscritos al concurso de Farrar & Rinehart (x)- que lo que parecieran pensar sus ¿gratuitos? detractores, que se afanan en presentar a Alegría como un "primitivo" (es el más suave de los calificativos con que se refieren a él). Yo quisiera repetir algo que he manifestado en público en diversas oportunidades: para elogiar a Arguedas no es necesario denigrar a Alegría; por lo demás, que se cuiden esos gratuitos detractores (especialmente esa especie sin sentido, los críticos): en poco tiempo la sombra del "monumento" puede hacerlos desaparecer. (x) "Ciro Alegría en el recuerdo de Rosalía Amézquita de Alegría". En: "La Prensa", Lima, 30 de junio de 1969.

(34).- "Le Monde", art. cit

(35).- C.F. "Arguedas y la epopeya americana", En "Amaru" Nº 11. Lima, diciembre de 1969 (parte del ensayo: "Mario

Vargas Llosa y José María Arguedas: Dos Visiones de una sola América", aparecido luego en "Casa de las Américas" y como parte del libro Imaginación y violencia en América. Santiago de Chile, Editorial Universitaria (Colección Letras de América), 1970

(36).- C.F. nota 3, p. 6

(37).- C.F. José Miguel Oviedo: "Más allá de lo infernal, el hombre" En: "El Comercio". Lima, 10/12/1961.

(38).- Aparte del trabajo citado de Dorfman, quisiera destacar: Alberto Escobar: "La guerra silenciosa de Todas las sangres". En: "Revista Peruana de Cultura" Nº 5 Lima, abril de 1965; José Miguel Oviedo: "Un vasto cuadro del Perú feudal". En: "El Comercio". Lima, 7 de diciembre, 1964; Sebastián Salazar Bondy: "Arguedas: la novela social como creación verbal". En: "Revista de la Universidad de México". Vo. XIX, Nº 11. México, julio de 1965; G.R. Coulthard: "Arguedas: un problema de estilo". En: "Mundo Nuevo" Nº 19. París, enero de 1968. Esta bibliografía, extensa y valiosa, me ha confirmado en mi intención de utilizar detalladamente, en el presente trabajo, los libros iniciales de Arguedas, menos estudiados por la crítica.

(38A).- Ver la descripción de la tercera (c) transformación que explica el tránsito del "indigenismo ortodoxo" al "neo-indigenismo", en su primera modalidad.

(39).- "La última novela de Arguedas". En: "Amaru" Nº 11. Lima, diciembre de 1969.

(40).- Art. cit.

(41).- "José María Arguedas: Los rostros del Perú" (Entrevista por Alfonso Calderón) En: "Ercilla". Santiago de Chile, 22-28 de enero, 1969. Citado por Westphalen, art. cit.

(42).- Art. cit.

(43).- Art. cit., p. 27

(44).- C.F. "Entrevista en 'Cultura y Pueblo' ", p. 23

(45).- Según afirma Westphalen, en art. cit. (Por lo pronto, tenemos noticia de: "Mar de harina". En: "Marcha", Año XXXVIII, Nº 1321. Montevideo, 16 de septiembre de 1966.)

(46).- Pude revisarlas muy rápidamente en 1965, con ocasión de la "Entrevista en 'Cultura y Pueblo' "

(47).- C.F. "Entrevista en 'Expreso' " y "Entrevista en 'Cultura y Pueblo' "

(48).- C.F. "Entrevista en 'Expreso' " (II) del 26 de marzo

(49).- En: "Amaru" Nº 11, Lima, diciembre de 1969, p. 11

(49A).- C.F. Notas 1, 13 y 55

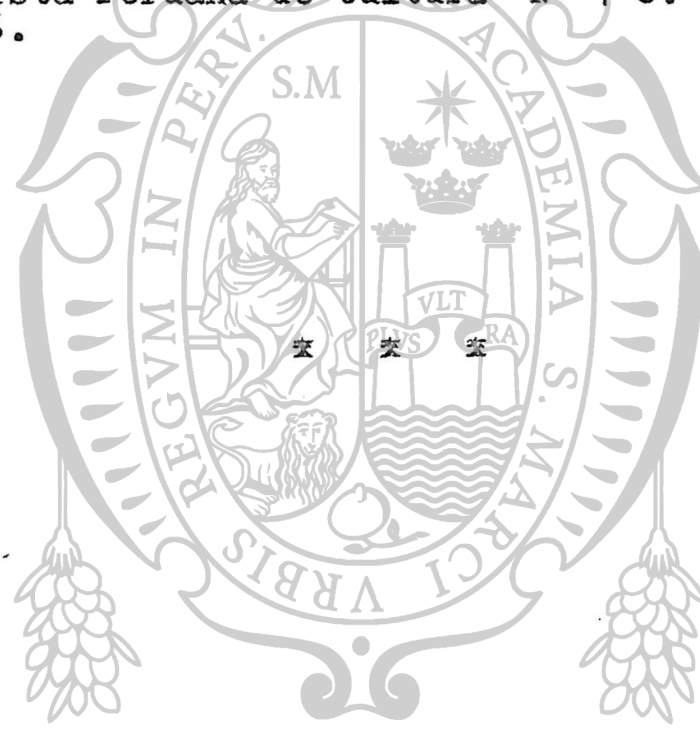
(50).- Especialmente en diversas intervenciones en el Encuentro, en el art. cit. de "Bohemia" (c.f. nota 17) y en el texto "No soy un aculturado". (Leído, y luego impreso en hoja suelta, con ocasión de recibir el premio "Inca Garcilaso de la Vega"). Lima, Octubre de 1968. Se reproduce, por ejemplo, en el número cit. de"Bohemia" y en "Cultura y Pueblo" Nos. 15-16. Lima, julio-diciembre de 1969.

(51).- Un sentido similar, aunque menos explícito, existe en el art. cit. de "Bohemia"

(52).- Intervención en un debate, el 29 de diciembre de 1970, del "Simposio en torno a la obra de José María Arguedas", realizado en Arequipa.

(53).- C.F. "No soy un aculturado". Ver nota 50

(54).- Participaron los críticos Alberto Escobar, José Miguel Oviedo, Sebastián Salazar Bondy; por los sociólogos y antropólogos: Aníbal Quijano, Jorge Bravo Bresani y Louis Favre, aparte del propio José María. La ponencia con que se inició el debate, de Bravo Bresani, se ha publicado: "Literatura peruana y Sociología", en: "Revista Peruana de Cultura" Nº 7-8. Lima, junio de 1966.



CONCLUSIONES

Aunque, en general, no soy un "convencido" de la utilidad de las tradicionales conclusiones, y, en particular, la presente Tesis se muestre un poco reacia a la enunciación de "conclusiones" de carácter escolar o "académico", cumplo con formular una conclusión-resumen del "Planteamiento General" de la Tesis, y aludir a él (o un)punto básico de cada capítulo:

(1)Concibo dos "presencias" del "tema indígena" que no son indigenismo:

(a) Un "Indianismo-romántico-realista-idealista", cronológicamente anterior a formas indigenistas en la prosa de ficción peruana. Los ejemplos más importantes de este "indianismo" son El Padre Horán(1848) y Aves sin nido(1889).

(b) Un "Indianismo modernista", casi siempre anterior al indigenismo, aunque algunas de sus muestras sean coetáneas a las primeras manifestaciones indigenistas. Este "indianismo modernista" se dio, a su vez, en dos modalidades:

(i) Las suntuosas reconstrucciones de un legendario pasado incaico, como en Los hijos del sol de Valdelomar.

(ii)Cuentos de ambientación andina en que el indio y su marco geográfico sirven el propósito de una búsqueda de lo "exótico", como los llamados "cuentos peruanos" que, a partir de 1924(La venganza del cóndor), publica Ventura García Calderón.

(2)Se propone un "deslinde" entre los diversos "indianismos" y el "indigenismo". Para éste segundo se proponen,a su vez, tres "condiciones esenciales":

(a)La existencia de un "sentimiento de reivindicación" frente al indio y su "problema".

(b)Cancelación de las "herencias del pasado" en el tratamiento del "tema indígena", singularmente, la visión romántica, la idealización romántica del indio que, inevitablemente, produce personajes "borrosos" o "lejanos".

(c)La configuración de lo que denomino "suficiente proximidad" frente al mundo recreado(el Ande y su habitante), en el sentido y modalidades que se explican en su lugar.

(3)Como resultado, en parte, del deslinde anterior, la indagación en las características, modalidades, mutaciones; en suma, evolución del indigenismo, nos ha llevado a la conceptualización de dos momentos o modalidades fundamentales en el indigenismo:

(a)El "Indigenismo ortodoxo" o tradicional, que, en mi concepto, se inicia con los Cuentos andinos(1920) de López Albújar; incluye a la casi totalidad de los cultivadores del movimiento; y tiene un "punto de culminación" en 1941 con la publicación de El mundo es ancho y ajeno y Yawar Fiesta.

(b)El "neo-indigenismo", que se nos aparece como una "salida" o transformación para un "indigenismo ortodoxo" que ya había agotado sus posibilidades de expresión artística verdaderamente trascendente e importante en 1941, entre otros motivos, por la creciente caducidad y anacronismo de estructuras narrativas que pretendían ignorar los cambios ocurridos en el cuento y la novela de nuestro siglo; y por la repetición de núcleos temáticos que no respondían ya plenamente a las mutaciones sufridas, con el correr del tiempo, en el referente del indigenismo(el indio y su situación social).

En nuestro concepto, sólo contados escritores acceden a modalidades de este "neo-indigenismo":Vargas Vicuña, Zavaleta (en parte de su obra narrativa, por ejemplo, Los Ingar,1955 y "El Cristo Villenas",1955), y "el segundo Arguedas", el de Los ríos profundos,1958 y "La agonía de Rasu-Niti",1962.

El proceso de gestación del "neo-indigenismo" se dio a mediados de la década del cincuenta; este "neo-indigenismo" constituye, en mi opinión, una modalidad válida y proyectada hacia el futuro.

(4)Se explican "cuatro transformaciones" mediante las cuales se pasa de un concepto de "indigenismo ortodoxo" a un "neo-indigenismo"

* * *

(5)Aves sin nido, en nuestra opinión, es el antecedente más importante del indigenismo; no es "la primera novela indigenista"

(6)El indigenismo se inicia en el Perú con Cuentos andinos de López Albújar.

(7)La narrativa de "tema indígena" de Ventura García Calderón, por su búsqueda de lo "exótico" constituye una muestra de "indianismo modernista". Su visión del indio peruano mediante la óptica de los "amos blancos"(es decir, el punto de vista del hacendado), el "espíritu de casta de los 'encomenderos' coloniales", se opone tajantemente a una de las condiciones esenciales de nuestro concepto de "indigenismo": el "sentimiento de reivindicación" en relación al indio.

(8)Nuevos cuentos andinos(1937) se inserta más claramente que su antecesor (Cuentos andinos) en las modalidades y características de la escuela indigenista.

(9)El Tungsteno es una novela "fracasada" por el esquematismo de sus fórmulas narrativas; su vinculación con el indigenismo es débil y hasta cuestionable, dada la "borrosidad" de sus indios(soras)."Novela social" sería un término más aparente para ella.

(10)El mundo es ancho y ajeno tiene una estructura narrativa eficaz y coherente. Es, además, la obra cumbre del "indigenismo ortodoxo".

(11)Vargas Vicuña y Zavaleta practican, en diversa manera, modalidades de un "neo-indigenismo", desde el inicio de sus carreras literarias.

(12)Arguedas, el más complejo, variado, interesante,y,posiblemente, importante, de los indigenistas del Perú y América, ha evolucionado, en su obra, de un "indigenismo ortodoxo" a un "neo-indigenismo". Incluso, una novela como Todas las sangres(1964), y, con mayor razón aún El zorro de arriba y el zorro de abajo(1971), sobrepasa un concepto de "indigenismo", aunque hablemos de un "neo-indigenismo".