

Rita Gnutzmann

Nº 21

NOVELA Y CUENTO DEL SIGLO XX EN EL PERÚ



*Prólogo de
José Morales Saravia*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Novela y cuento del siglo XX en el Perú

Rita Gnutzmann

Novela y cuento del siglo XX en el Perú

Prólogo de José Morales Saravia

Cuadernos de *América sin nombre*

Cuadernos de *América sin nombre*

dirigidos por José Carlos Rovira

Nº 21

COMITÉ CIENTÍFICO:

Carmen Alemany Bay
Miguel Ángel Auladell Pérez
Beatriz Aracil Varón
Eduardo Becerra Grande
Teodosio Fernández Rodríguez
José María Ferri Coll
Virginia Gil Amate
Aurelio González Pérez
Rosa Mª Grillo
Ramón Lloréns García
Francisco José López Alfonso
Remedios Mataix Azuar

Sonia Mattalia
Ramiro Muñoz Haedo
María Águeda Méndez
Pedro Mendiola Oñate
Francisco Javier Mora Contreras
Nelson Osorio Tejeda
Ángel Luis Prieto de Paula
José Rovira Collado
Enrique Rubio Cremades
Francisco Tovar Blanco
Eva Mª Valero Juan
Abel Villaverde Pérez

El trabajo está integrado en las actividades de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericanos» y en el proyecto «Desarrollo y consolidación de las investigaciones sobre creación de un corpus textual de recuperaciones del mundo precolombino y colonial en la literatura hispanoamericana» (MEC/HUM 2005-04177/ FILO) conjuntamente a GV ACOMP07/046

Los cuadernos de *América sin nombre* están asociados al Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti.

Ilustración: Mercado en Pisac/Cusco (1981).

© Rita Gnutzmann

I.S.B.N.: 978-84-7908-950-4
Depósito Legal: MU-2151-2007

Fotocomposición e impresión: Compobell, S.L. Murcia

«Le muestran un artículo en el que se habla de todos los escritores de su generación menos de él. –Me libré de la redada –dice Luder».

J. R. Ribeyro, *Dichos de Luder*.

Índice

Prólogo	11
Introducción	17
I. El nuevo siglo: Modernismo – criollismo – vanguardia y «retaguardia»	27
I.1. Modernismo	32
I.2. Criollismo	38
I.3. Vanguardia y «retaguardia»	46
II. Literatura indigenista	55
II.1. El debate del indigenismo - L. E. Valcárcel y E. López Albújar	55
II.2. Ciro Alegría	69
II.3. José María Arguedas	82
II.4. Eleodoro Vargas Vicuña	101
II.5. Manuel Scorza	104
II.6. Óscar Colchado	115
III. La «Generación del 50»	119
III.1. Enrique Congrains	121
III.2. Oswaldo Reynoso	126
III.3. Sebastián Salazar Bondy	134
III.4. Carlos Eduardo Zavaleta	140

IV. Renovación e internacionalización	147
IV.1. Julio Ramón Ribeyro	148
IV.2. Mario Vargas Llosa	160
IV.3. Alfredo Bryce Echenique	184
V. Eclósión y diversificación: Novela y cuento desde los años 70	201
V.1. Experimentación	204
V.2. Relato de la población negra	206
V.3. La comunidad judía	211
V.4. Las comunidades china y japonesa	215
V.5. Lucha y marginación	219
V.6. Dualidad cultural y mestizaje	235
V.7. La novela «joven» policíaca y metatextual ..	246
VI. Literatura de la violencia desde los años 80	253
VI.1. Sendero Luminoso	257
VI.2. Los militares	261
VI.3. La corrupción	263
VI.4. Lo policíaco	269
VII. Índice onomástico	275
Bibliografía	277

PRÓLOGO

Realismo plural y semántica peruana: la narrativa de un siglo

A más tardar en la figura de Manuel González Prada (1848-1918) se puede observar con toda nitidez en el Perú el surgimiento de una consciencia crítica en el sentido moderno del término: puesta en tela de juicio de los valores existentes relativos a las ideas de nación, sociedad, cultura, historia y sujeto y el intento de una formulación de planteamientos alternativos a estas ideas que deben ser realizados en un futuro más o menos inmediato. A partir de González Prada la semántica peruana va a oscilar entre dos polos –identidad y modernidad– que serán enfatizados según las distintas posiciones que asuma el discurso sobre la nación peruana a construir. El registro bajo el cual esta consciencia crítica va a tener desarrollo en el plano particular de la plasmación literaria narrativa será el del realismo. El registro realista marcará casi exclusivamente el desarrollo novelístico peruano en el siglo XX y éste estará fundamentalmente inclinado a

enfaticar el polo de la identidad. Realistas serán las primeras novelas del indigenismo, las de Clorida Matto de Turner (1854-1909), así como también serán realistas las novelas indigenistas posteriores como *El mundo es ancho y ajeno* (1943) de Ciro Alegría, pero también las primeras obras de José María Arguedas.

Si bien el indigenismo o el neindigenismo marcó decisivamente la evolución de la novela peruana en la primera mitad del siglo XX, esto no quiere decir que no se hayan cultivado otros registros distintos de éste. Novelas como *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán o como *Duque* (1934) de José Diez Canseco muestran la existencia de postulados narrativos que se alejaron bastante del realismo practicado hasta entonces. Sin embargo estas novelas no llegaron a formar una línea suficientemente autónoma y sostenida que pudiera haberse colocado a la par de la tendencia realista indigenista prevaleciente y, esto sencillamente, porque estas novelas se escribían al margen o de espaldas a la semántica peruana que la consciencia crítica había fundado a finales del siglo XIX y que ofrecía la agenda de problemas a tratar.

Esta situación va a cambiar, en el desarrollo de la narrativa en el Perú, a partir de la década del cincuenta. El crecimiento de los espacios urbanos, debido a una pronunciada migración desde el campo, va a complejizar el polo de la identidad y a actualizar de forma muy fuerte el polo de la modernización. El polo de la identidad nacional no va ya necesariamente a subrayar el aspecto de la cultura indígena ligada al campo; en esta reformulación el mundo de lo indígena pasará a ser considerado bajo la denominación de lo andino, y ya este cambio de denominación mostrará la ampliación y retrabajo de esta semántica, pues este mundo andino podrá ser locali-

zados en las diversas ciudades del Perú, pero especialmente en las ciudades capitales o en Lima, que en la semántica peruana inicial había sido el lugar que representaba lo moderno. Este realismo dirigirá ahora sus críticas a la forma cómo se han ido constituyendo las ciudades modernas en relación a la agenda de problemas relativos a crear una nación peruana y moderna. Esto explicará, por una parte, la feroz crítica a que será sometida la ciudad resultado de este proceso —el antimodernismo de esta crítica que hará de la ciudad un lugar donde reine la injusticia, la brutalidad, la violencia y la represión—, pero explicará también, por otra, que se realice una renovación y modernización de todo el instrumental representativo novelesco. El mejor ejemplo de este hecho lo da la recepción inmediata que sufrió la novela *La ciudad y los perros* (1963) de Vargas Llosa. El conocido postulado de la «novela total», que Vargas Llosa desarrolló en sus novelas de los años sesenta, puso al día el instrumental narrativo, pero profundizó el tratamiento de lo nacional y lo moderno dándole una mayor dimensión.

El vuelco que produce la narrativa urbana en los años cincuenta tuvo una evolución sostenida que no implicó el cierre de los registros existentes, sino una profundización y una pluralización del realismo en varias direcciones. Esta narrativa llega, empero, a dar tempranamente un giro hacia el problema de la migración y formación de nuevos espacios urbanos en *No una, sino muchas muertes* (1958) de Congra-ins y después en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1970) de José María Arguedas, para conocer en los años ochenta un nuevo momento con *Montaceros* (1981) y *Patíbulo para un caballo* (1989) de Cronwell Jara.

Este realismo plural alcanza en los años noventa del siglo XX un nuevo desarrollo y una profundización. Novelas

como *La violencia del tiempo* (1991) de Miguel Gutiérrez y *País de Jauja* (1996) de Edgardo Rivera Martínez reasumen los planteamientos de la novela total de los años sesenta y los realizan de manera solvente, enfatizando en nuevos términos el tema de la identidad nacional que es en Gutiérrez una apuesta por el mestizaje y que es en Rivera Martínez la utopía de conjugar lo regional andino con lo universal occidental y moderno.

A estos desarrollos de los años noventa se suma una verdadera eclosión de actividad narrativa que sigue complejizando el registro realista. Entre los hechos que la explican hay que mencionar que después de 1970 el rol del escritor en el Perú gana no sólo en prestigio cultural y en posición y reconocimiento dentro de la sociedad sino que el escribir se ofrece como una actividad a la que dedicarse con mayor independencia.

Este mismo hecho explica también que el registro del realismo —que no abandona su consciencia crítica— se siga pluralizando y con ello así mismo los polos de la semántica inicial peruana. El polo de la identidad ya no será marcadamente el de la cultura indígena en el campo sino el de la vida moderna en las ciudades de los Andes y esto en relación al surgimiento de un sujeto moderno problemático (buen ejemplo son las novelas de Luis Nieto Degregori). Igualmente el polo de la modernidad pasará por un tratamiento de los problemas de la violencia, el narcotráfico y el terrorismo, tratamiento que seguirá criticando las formas de desarrollo en las ciudades modernas del Perú.

Dentro de esta impronta, y paralelamente al sostenido cultivo de las formas del realismo instauradas en los años sesenta, surgirán también, en los años noventa, autores que mostrarán un desprendimiento de la semántica inicial perua-

na. La agenda de constitución de una nación moderna, justa y peruana ya no guiará la escritura de estos autores. Sus novelas serán más bien de carácter alegórico con personajes cuyos destinos remiten a otra cosa: o al perverso juego con las posibles identidades nacionales, sexuales y personales (como en *Secretos inútiles* de 1991 de Mirko Lauer) o a la imposibilidad de constitución de una subjetividad mínimamente positiva (como en *El viaje interior* de 1999 de Iván Thays).

El libro que sigue de Rita Gnutzmann da cuenta de este proceso que abarca ya poco más de un siglo; él llama la atención sobre surgimiento, reformulación y complejización de la semántica peruana bajo el aspecto del género narrativo. Este proceso se ve transparentemente planteado en la organización de los capítulos con su cronología implícita, lo que no quiere decir que se pierdan los individuos portadores de él por querer mostrar el bosque. El presente libro pone en juego criterios temporales, corrientes ideológicas, factores estilísticos y lenguajes. A ello suma una descripción detallada de las obras más importantes de cada momento, llamando la atención sobre su composición, sus logros estilísticos, así como su vinculación con los momentos anteriores, pero también con lo que vendrá después. El lector no familiarizado con la narrativa peruana obtendrá de este libro no sólo un panorama de este proceso sino que también podrá hacerse una idea cabal de las obras y los autores concretos que sustentan dicho proceso. El lector familiarizado con esta materia encontrará interpretaciones originales que no sólo aportan puntualmente a la literatura secundaria sino que discuten muchas veces algunas de las opiniones reinantes en la discusión especializada. Este libro está pensado como un manual de consulta, pero es también algo más que una intro-

ducción a los autores tratados particularmente, muchos de ellos todavía plenamente activos en su producción. Es también una puesta al día de los estudios realizados hasta ahora sobre la narrativa peruana, lo que le permitirá al lector que esté más interesado ir a consultar, de manera más directa, la copiosa bibliografía secundaria que se presenta.

José Morales Saravia
Berlín, septiembre de 2007

INTRODUCCIÓN

Desde hace algún tiempo se vuelve a hablar de *crisis* en diversos campos culturales (como también en los políticos, sociales, económicos, etc.), particularmente en el de la historiografía¹, los géneros literarios, el comparatismo y, naturalmente, las historias de la literatura. Ya en 1963 René Étiemble certificaba «La crise de la littérature comparée», antes, por cierto, de que los estudiosos latinoamericanos empezaran a interesarse por ella; sin embargo, en la actualidad, ese método, al parecer, resultaría el único legítimo². No

¹ Véanse los trabajos de Hayden White desde su *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore/London. Johns Hopkins UP. 1978. White entiende la historia como «discurso», determinado por el emisor y su lugar ideológico, los códigos del género y el de los lectores. Naturalmente existe un fuerte rechazo a esta «nueva historia»; representativo de ello sería el libro de Keith Windschuttle, *The Killing of History*. New York etc. The Free Press. 1997.

² Véanse los estudios en Linda Hutcheon y Mario J. Valdés (eds.), *Rethinking Literary History*. Oxford. Oxford UP. 2002. El proyecto de los editores se titula *Latin American Literary Cultures: A Comparative History*, es decir, no se compararán textos y autores concretos sino «culturas

es nueva la «Battle of the Books» (Swift), es decir la querella entre antiguos y modernos; pero desde aproximadamente los años 70 del siglo pasado cunde –sobre todo en Estados Unidos– el descontento con las historias literarias (nacionales) surgidas en Europa durante el siglo XIX. Es cierto que el término *literatura* ha sufrido múltiples transformaciones y su definición restrictiva ha sido criticada como «elitista», «exclusivista» y «patriarcal» desde los estudios culturales (Raymond L. Williams y la Escuela de Birmingham son sus iniciadores), la teoría de la recepción (la «Escuela de Constanza» que retoma la idea de Gadamer de que el significado de una obra depende en gran medida «de la situación histórica del intérprete»), del poscolonialismo (Edward Said, Homi Bhabha...), la posmodernidad (L. Hutcheon, Brian McHale...) y los géneros (feminismo, «gay, lesbian, queer studies»)³. En este sentido es modélico el estudio de Martin Lienhard, *La voz y su huella*⁴ quien muestra la existencia de

literarias» (como aspectos sociales e institucionales y de recepción). Ya en 1983, historiadores y críticos literarios se reunieron en la Universidad de Campinas (Brasil) para discutir el problema de la historiografía literaria; cf. Ana Pizarro (ed.), *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires. CEAL. 1985; los 3 vols. salieron como *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. Sao Paulo. Memorial de América Latina. 1993, 1994, 1995.

³ La segunda edición del *Handbook of Latin American Literature*, ed. D. W. Foster. New York/London. Garland Publ. 1992 da cuenta de los cambios ocurridos en cinco años: no sólo amplía la presencia de la escritura de mujeres, gay y lesbiana y de etnias minoritarias en los capítulos nacionales, sino que incluso añade tres nuevos capítulos sobre cine, para literatura y escritura de latinos en Estados Unidos.

⁴ M. Lienhard, *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988*. Lima. Ed. Horizonte. 1992 (1ª ed. 1990). Ángel Rama anticipó parcialmente esta investigación en su libro *Transculturación narrativa en América Latina*. México. Siglo XXI. 1987 (1ª ed. 1980), adoptando el concepto de «transculturación» de Fernando Ortiz.

una literatura marginada por el discurso dominante europeo escrito (la indígena, la oral, la afroamericana e incluso la popular-europea). Ya Ángel Rama, en su estudio *La ciudad letrada*⁵ insistía en que los intelectuales de la colonia no sólo servían al poder sino que ellos mismos participaban de él al elaborar modelos culturales «destinados a la conformación de ideologías públicas» (1984:30). Esta «ciudad letrada» conformaba un grupo *restringido y urbano*; su lenguaje culto se oponía a la algarabía e informalidad del habla popular (de la plebe formada por criollos, ibéricos desclasados, libertos, mulatos, zambos, mestizos...) al que se identificaba con la ignorancia y la barbarie.

A menudo la crítica arremete contra el concepto original de las historias de la literatura, surgidas durante el romanticismo europeo, en concreto la idea de los Herder, Schlegel y Hegel de *organicidad* (la evolución 'natural' que supera etapas) y *teleología*, es decir, su ideología y esencialismo o como dice Steiner: «Everywhere the history of modern literary studies shows the mark of this nationalist ideal of the mid-and late-nineteenth century»⁶. Sin embargo, si es cierto que las primeras historias literarias surgieron durante la época de fundación de las naciones europeas como también más tarde formaron parte del proyecto liberal en la América post-independiente y representaban «el lenguaje institucionalizado de los intereses de estas clases [dominantes]»⁷, ello no significa que todavía hoy día se busque la «legitimación» ni el «progreso» ni la «superioridad» de las literaturas nacionales o se

⁵ Hanover. Edics. del Norte. 1984.

⁶ George Steiner, *Language and Silence: Essays 1958-1966*. Harmondsworth. Penguin. 1969:79.

⁷ Beatriz González Stephan, *La historiografía literaria del liberalismo hispano-americano del siglo XIX*. La Habana. Casa de las Américas. 1987:19.

las considere historias patrióticas o de «identidad nacional»⁸. De todas maneras, de esta forma se soslayarían intentos objetivistas como el positivismo de Taine y Lanson o los enfoques marxista y –en la crítica– formalista y estructuralista. En América Latina, lo más tarde con los estudios de Antonio Cornejo Polar sobre la «heterogeneidad» de la cultura y la literatura latinoamericanas⁹, queda claro que la antigua pretensión de una «identidad hispanoamericana» basada en una lengua, cultura y religión es insostenible, aparte de excluyente con respecto al Brasil y al Caribe. Paradójicamente (o tal vez precisamente por ello) frente a esta reconocida diversidad (o posmodernidad para otros) existen múltiples intentos de construcción de «identidad» nacional, cultural y étnica; según Gerald Martin, incluso se trataría de: «the central problematic of Latin American culture and the central theme of Latin American literature»¹⁰. Resulta convincente la conclusión de Italo Calvino en sus *Seis propuestas para el próximo milenio* acerca de esta cuestión individual y colectiva: «¿qué somos, qué es cada uno de nosotros sino una combinatoria de experiencias, de informaciones, de lecturas, de imaginaciones? Cada vida es una enciclopedia, una biblioteca, un muestrario de estilos donde todo se puede mezclar continuamente y reordenar de todas las formas posibles»¹¹.

Uno de los motivos para escribir una historia nacional (o una parte de ella) puede ser, precisamente, el mostrar la

⁸ Es conocido el éxito que ha tenido el libro de Doris Sommer, *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley/Los Angeles/Oxford. Univ. of California Press. 1991; la base para este tipo de estudios es el libro de Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London. Verso. 1983.

⁹ Véase la bibliografía del autor al final de este libro.

¹⁰ G. Martin, *Journeys through the Labyrinth. Latin American Fiction in the Twentieth Century*. London/New York. Verso. 1989:31.

¹¹ Madrid. Siruela. 1989:137-138.

diversidad, la simultaneidad de diferentes tendencias, la recurrencia y evolución de temas, los cambios estéticos, nuevos géneros incorporados de la cultura de masas (novela detectivesca, radio y fotonovela, cine, bolero, música rock, fútbol...), en fin, la literatura (y cultura) entendida no como un acervo fijo, monumental y ejemplar que sirve para diferenciarse de otras culturas y naciones ni tampoco subordinada a la finalidad pedagógica por su pretendida «influencia civilizadora» para la «generalidad popular»¹². En el siglo XXI ya no convence el «esencialismo» (de unos valores estéticos ahistóricos) al estilo del «canon» occidental propagado por Harold Bloom¹³, puesto que críticos como Pierre Bourdieu han mostrado que también los campos culturales son históricos y dependientes del sistema social y económico¹⁴, es decir de lo que García Canclini llama «políticas culturales»¹⁵ como intervenciones estatales, instituciones civiles (universidades y escuelas), medios de comunicación, intereses del mercado del libro, premios y concursos...

Los latinoamericanistas españoles conocemos muy bien las dificultades que resultan de los últimos factores mencio-

¹² José Enrique Rodó, «La enseñanza de la literatura» en *Obras completas*. Madrid. Aguilar. 1967:533.

¹³ *The Western Canon: The Books and Schools of the Ages*. New York. Harcourt, Brace. 1994. – Para su crítica, véase José María Pozuelo Yvancos y Rosa María Aradra Sánchez, *Teoría del canon y literatura española*. Madrid. Cátedra. 2000.

¹⁴ Para el mundo académico (parisino), *Homo academicus*. Paris. Minuit. 1984; para el campo literario, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona. Anagrama. 1995 (original 1992). Ya en *La distinción: criterios y bases sociales del gusto* (1979) analiza la influencia de la escuela en la formación de valores estéticos (Madrid. Taurus. 1998). También Gérard Genette alude al aspecto comercial de los paratextos en *Seuils*. Paris. Ed. du Seuil. 1987.

¹⁵ *Políticas culturales en América Latina*. México. Grijalbo. 1987.

nados: difícil acceso a ediciones americanas, falta de edición de autores latinoamericanos en España incluso del siglo XX para no hablar de siglos anteriores (frente a la repetida edición de una misma obra en diferentes editoriales y las reediciones de determinados autores de moda, de prestigio o de éxito), escasa información sobre publicaciones de «allí», a lo que se añaden los problemas que sufren aquellos países, como la restringida distribución interior y el reducido tiraje de las ediciones, la falta de informatización de las (pocas) bibliotecas, el casi imposible acceso a estudios críticos publicados en diarios y revistas locales...¹⁶. Todo ello puede tener como resultado el desconocimiento de textos que en el futuro podrían ser considerados importantes, si se tiene en cuenta, además, la cercanía temporal de los últimos capítulos de este estudio.

Todavía hoy día, el crítico se enfrenta a las preguntas de siempre: ¿Qué momento elegir como punto de partida? (aun cuando se trata sólo del siglo XX); ¿Qué debe comprender un estudio sobre la prosa del Perú en el siglo XX? (¿buscar la exhaustividad o el paradigma, una suerte de mosaico o sólo lo consagrado?)¹⁷; ¿Qué obras y autores seleccionar? ¿Cómo establecer criterios de «relevancia»? (¿para el crítico, para los

¹⁶ Sobre problemas y políticas actuales del mercado editorial latinoamericano, véase el monográfico de *Revista Iberoamericana*, 197, oct.-dic. 2001.

¹⁷ Gerald Martin afirma al final de su libro citado (1989:366) haber incluido «all the texts which, in my opinion, are the key documents of Latin America's written narrative culture this century». Buscando en el índice, llama la atención la ausencia de autores como Pablo Palacio y el Grupo de Guayaquil, excepto Aguilera Malta como autor del «realismo mágico» (Ecuador); Juan José Saer (Argentina); Álvaro Mutis (Colombia), las escritoras Albalucía Ángel, Elena Garro, Alicia Yáñez Cossío, aunque Isabel Allende entra extensamente. Sólo siete peruanos figuran entre los «key»-autores; brilla por su ausencia nada menos que Julio Ramón Ribeyro (¡).

lectores peruanos o para el público universitario español al que se supone está dirigido este libro? aunque sería grato que también no-especialistas se animasen a leerlo). Una vez efectuada la selección del autor: ¿limitarse a una obra representativa, mostrar la evolución de la obra total?; ¿Qué etapas o subdivisiones establecer? (¿ cómo justificar el fin de una y el comienzo de otra o subrayar la simultaneidad de varias?)...

Al término de tantas dudas *no* ha resultado *imposible* escribir un libro sobre novela y cuento peruanos (aquí está el resultado), pero sí *problemático*. Quiero citar aquí el epígrafe al cuarto volumen de la *Historia de la literatura hispanoamericana* –empresa aún más monumental– del crítico peruano José Miguel Oviedo que trasluce, a mi modo de ver, la razonable duda sobre la propia labor:

«Parece claro que el único modo que tiene la historiografía de preservar su obligada independencia no puede ser otro que el método ‘doble’ del historiador literario inevitable y simultáneamente convertido en exigente crítico; una tarea [...] que implique no sólo ‘criticar al crítico’ (como pedía Eliot), sino que se vuelve ‘autocrítica’ respecto al trabajo historiográfico mismo»¹⁸.

Por otro lado, desde un primer momento quedaban excluidos de este libro determinados textos: los que no están escritos en lengua española (textos quechuas y aymara, principalmente); tampoco se incluyen muestras orales (relatos como los de Gregorio Martínez, por ejemplo, sólo *simulan* la oralidad) ni entra el género «testimonio» como *Huillca. Habla un campesino peruano* (de Hugo Neira, a base de los recuerdos del sindicalista cusqueño Saturnino Huillca, 1975).

¹⁸ Cita de Andrés Sánchez Robayna en J. M. Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*. 4. *De Borges al presente*. Madrid. Alianza. 2002.

Como se verá en seguida, ha resultado imprescindible establecer la situación socio-política en la que se producen los textos: éstos forman parte de la cultura y sociedad y el autor extrae sus experiencias de ellas, aunque ello no significa que éstas pasen a su obra sin ninguna transformación (la teoría del reflejo lukácsiana). Precisamente en Perú, la relación entre literatura y sociedad es muy intensa como muestran la novela indigenista, la «Generación del 50» y los autores más recientes. Con respecto al método a seguir, había que evitar el simple desfile de autores y obras (con eventuales evoluciones e influencias); quedaba elegir entre temas, corrientes y movimientos (las «generaciones» estaban excluidas desde el comienzo por inoperantes, a pesar del título del capítulo III que emplea el nombre más conocido de una serie de autores que surgieron en los años 50) aun cuando diferentes tendencias cabían en una misma época o el mismo autor podía participar en varias. El último capítulo se centra en un tema (y sus diferentes enfoques), el de la violencia, prueba de que los escritores de todas las clases y regiones pueden coincidir en una misma preocupación. Para los autores había que decidir si dar una visión de conjunto de su obra u ofrecer un estudio paradigmático del texto más «relevante» (elección discutible si se compara la opinión de diversos críticos al respecto). En general se ha intentado reseñar las características más importantes y señalar posibles evoluciones, mientras que, para el análisis estilístico y formal, se ha elegido una sola obra. Pensando en futuras investigaciones, también se mencionan las demás obras en una nota a pie de página y, con el mismo objetivo, se incluye una bibliografía relativamente exhaustiva (excepto en los casos de autores ampliamente estudiados como Arguedas, Ribeyro, Vargas Llosa y Bryce Echenique).

No cabe ninguna duda de que la literatura peruana en el siglo XX ha dado un salto cuantitativo y cualitativo desde una presencia anterior relativamente escasa; sin embargo en los estudios latinoamericanos tanto de España como de Europa y Estados Unidos no ha ocupado, a mi parecer, el lugar merecido. Pocos son los estudiosos extranjeros como James Higgins (cf. la bibliografía final) que han dedicado su probado esfuerzo a analizarla y darla a conocer a un público más amplio. Uno de los motivos de este libro es colaborar en este conocimiento e instigar a la profundización en una gran literatura. Pero no menos importante es la razón que Higgins aduce en su prefacio para la escritura de *A History of Peruvian Literature*: «The motivation behind this book is quite simply a wish to share with others my personal enthusiasm for Peru and its literature [...] persuading at least a few readers that Peruvian literature has much to offer» (1981: IX). Sin duda, habrá en este estudio omisiones y errores, aparte de preferencias personales (en parte por tratarse de una literatura tan reciente); a suplirlos, corregirlos y tal vez reconsiderar algunas entradas están llamados los futuros lectores (y críticos), puesto que la literatura es un sistema *abierto y revisible*, o para citar una vez más la conocida *boutade* de Borges: «El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio»¹⁹.

¹⁹ «Las versiones homéricas», *Obras completas*, vol. I. Buenos Aires. Emecé. 1989:239.

I. EL NUEVO SIGLO:

MODERNISMO – CRIOLLISMO – VANGUARDIA Y «RETAGUARDIA»

«Prosa dura y magnífica de las calles de la ciudad
sin inquietudes estéticas.

Por ellas se va con la policía a la felicidad.[...]

Tu corazón es una bocina prohibida por las
ordenanzas de tráfico».

Martín Adán, «Poemas Underwood».

La derrota del Perú en la Guerra del Pacífico (1879-1883) contra Chile, significaba una derrota política pero también económica. El incipiente «capitalismo» peruano impulsado por el auge del guano y del salitre, quedó sin sus fuentes, ahora en manos del enemigo. La depresión económica se comprueba en la aceptación de contratos como el de Grace con el capital inglés y la sustitución de pequeños grupos mineros peruanos por compañías extranjeras como la Cerro de Pasco Mining Company (1901) en la que Manuel Scorza centra su pentalogía novelística, proceso parecido al sufrido por las haciendas azucareras. La implantación del nuevo capitalismo no significó la desaparición de relaciones feudales en el interior sino que persistieron las diferencias

estructurales económicas, sociales y culturales (literarias y lingüísticas incluidas) favorecidas por la desintegración política y la continuación de los poderes locales (y las luchas por los mismos). A pesar de la inicial ilusión democrática que suscita la llegada al poder de Nicolás de Piérola en 1895, se vuelve a restaurar el gobierno «civilista», es decir, continúa la «república aristocrática» de 1895 a 1919¹. El Partido Civil, más parecido a un «círculo de amigos», sirve de instrumento para el ejercicio del poder que excluye a las capas medias y menosprecia a las populares; prueba de ello es el hecho de que la población no participa en la vida política (en 1919 todavía sólo vota un 3%). Domina la fracción agroexportadora de la oligarquía y no es casualidad que tres de los seis presidentes de entre 1899 y 1919 estaban directamente vinculados a los intereses agro-exportadores. El presidente Billinghurst, en el poder durante un año y cuatro meses (1912/1913), reformista y populista, es pronto derrocado y deportado por la oligarquía; sin embargo, aun cuando se restaure la «república aristocrática» con el presidente José Pardo en 1915, su final es previsible, acelerado por paros, huelgas y represiones.

Si de la política no se podían esperar cambios, en el debate nacional se buscaban salidas a la derrota de 1883. Destaca sobre todo Manuel González Prada; en su famoso discurso en el Politeama (1888) —muy retórico y patriótico— proclama «la libertad para todos, y principalmente para los más des-

¹ Cf. Jorge Basadre, *Historia de la República del Perú. 1822-1933*, vols. XI, XII, XIII. Lima. Ed. Universitaria. 1968, 1970 (6ª ed.); Manuel Burga y Alberto Flores Galindo, *Apogeo y crisis de la república aristocrática*. Lima. Edics. Rikchay. 1981 (2ª ed.); L. Madalengoitia, «El estado oligárquico...» en E. Bernal et al., *Burguesía y estado liberal*. Lima. Descó. 1979, 275ss.- José Gálvez (1970:158) saluda el año 1895 (y al flamante presidente Piérola) como «origen del Perú moderno», a pesar de su nostalgia por «las viejas tradiciones y costumbres casi coloniales» de antaño.

validos», es decir, desafía a la «aristocracia» criolla al reclamar la ampliación de la noción de «peruanidad» para incluir en la 'regeneración y salvación' a los indígenas y exigir la educación de éstos: «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» (1976:46)². En un trabajo posterior, «Nuestros indios» analiza la situación del indio y los «encastados» (sus explotadores cholos, mulatos o zambos) y comprueba que en la sierra «se palpa la violación de todo derecho bajo un verdadero régimen feudal [...] hacendados y *gamonales* dirimen toda cuestión arrogándose los papeles de jueces y ejecutores de las sentencias» (id.:339). Este ensayo tendrá amplia influencia sobre Mariátegui, el fundador del APRA y otros escritores en el «debate indigenista» (cf. cap. «Literatura indigenista»). También en el campo de la literatura surge el debate en 1905 a raíz del libro de José de la Riva Agüero, *El carácter de la literatura del Perú independiente*³ que con nociones raciales tomadas de Taine, entre otros, declara que la literatura peruana es «imitativa» y «provincial» y forma parte de la española. Con respecto a una posible inclusión de la literatura en quechua (o náhuatl) es tajante: remontarse a «tiempos anteriores a la Conquista [no] debe llamársele

² Por desgracia, en la edición usada, faltan precisamente las líneas sobre la «trinidad embrutecedora». No olvidemos que Prada también es poeta; en su poema «El mitayo» describe la despedida de un padre de su hijo: «la injusta ley de los Blancos/ me arrebató del hogar:/voy al trabajo y al hambre/ voy a la mina fatal».

³ Lima. Libr. Francesa E. Rosay. 1905. Algunos críticos (M. Lauer 1989:25) definen a los «hispanistas» por no haber participado en cuatro debates relevantes de la época: 1. revanchismo contra Chile; 2. anticlericalismo; 3. anticivilismo contra la plutocracia gobernante; 4. ahondamiento en la situación precaria del indio y del obrero.

americanismo sino exotismo»; Arguedas protestó contra este «exotismo» en la entrega del Premio Inca Garcilaso al declarar su voluntad de «volcar [en] el arte del Perú criollo el caudal de arte y la sabiduría de un pueblo al que se consideraba degenerado, debilitado o 'extraño' e 'impenetrable'» (en J. Larco 1976:431). Es comprensible que Mariátegui fulmine a Riva Agüero por su «espíritu de casta» y su «españolismo, colonialismo, aristocratismo» (1979:207). También desde Francia (y para sus lectores), Ventura García Calderón apoya esta revisión del ser peruano con el afán de «un elogio a la nación peruana»; defiende una perspectiva idealista (J. Ortega 1988:86) e inventa una grandeza incaica en sus cuentos *La venganza del cóndor* (1924), cuidando una prosa modernista, fluida y elegante. La respuesta más rotunda a Riva Agüero vino del joven (y futuro aprista) Luis Alberto Sánchez en sus diversos estudios desde 1921 (*Literatura peruana: Derrotero para una historia cultural del Perú*, 1928) donde insiste en la diversidad del Perú («varios Perús»); puede enorgullecerse de ser el primero en reconocer valor a la literatura quechua anterior a la conquista. También Mariátegui, en el último de sus *Siete ensayos*, dedicado a la literatura, se propone refutar la visión de Riva Agüero (M. Lauer 1989:29).

Pero ya una década antes, con escritores como Abraham Valdelomar y los «Colónidas», surge un nuevo tipo de escritor, opuesto al anterior, cercano a los grupos oligárquicos. Se impone la clase media (la «empleocracia») de origen provinciano, que expresa, desde la capital, sus experiencias rurales. Es cierto que los primeros años del siglo pertenecen a la «belle époque», vivida sobre todo por los jóvenes de la clase adinerada (los «niños góticos»); pero al mismo tiempo se inaugura una nueva sensibilidad del «desenfado y la aventura» (L. F. Vidal 1987:26). Valdelomar, los de *Coló-*

nida⁴ y en general la «Generación del Centenario» (nombre tomado de la celebración del centenario de la independencia y de la victoria de Ayacucho en 1921 y 1924) se sienten antihispanistas y antitradicionalistas y es clara su voluntad de rebelión contra el academicismo y lo establecido, la búsqueda de profesionalización y de una nueva sensibilidad que, si no rechazaba el esteticismo europeo, buscaba, a la vez, lo «peruano» (lo local y sencillo), teniendo una idea muy clara de los intereses de un nuevo público más amplio (propiciado por el mayor acceso a la educación) y al margen de la antigua élite. La Gran Guerra, la Revolución Mexicana y la Rusa y la situación de los obreros explotados propician un cambio de mentalidad (un «viraje socializante» según L. A. Sánchez) que desemboca, en el ámbito académico, en la reforma universitaria y, en los años 20, en la preocupación por la situación del campesino indio. Este nuevo grupo podía sentirse realizado, aunque sólo al comienzo, en la «república burguesa» del General Leguía (1919-1930), quien, con su lema «Patria Nueva», inaugura una época de acelerada modernización e industrialización. Leguía arrebató el poder político a la antigua oligarquía «civilista» (rentista) y fomenta una clase

⁴ Revista del mismo nombre fundada por A. Valdelomar en 1916, en total cuatro números, reeditados en 1981. Lima. Edics. Copé, con prólogo de L. A. Sánchez. Sus principales representantes son el propio Valdelomar, Federico More, Percy Gibson, Alberto Ureta y, sorprendentemente, J. C. Mariátegui y César Vallejo. Mariátegui (1979:255) define al grupo alrededor de la revista como «vagamente iconoclasta», empeñado en la lucha contra el academicismo imperante: «Cumplieron una función renovadora. Sacudieron la literatura nacional [...] propusieron nuevos y mejores modelos, nuevas y mejores rutas. [Iniciaron] 'una revisión de nuestros valores literarios'» (id.:254). En su estudio *Valdelomar o la belle époque* (1969:137), L. A. Sánchez muestra que, a pesar de las discrepancias mencionadas, existía una profunda amistad entre de la Riva Agüero y Valdelomar; por otro lado, la prosa modernista une a éste con V. García Calderón.

media y progresista. Se emprenden grandes obras públicas de carreteras e irrigación y Lima se moderniza y se expande (con nuevos barrios residenciales como San Isidro, Santa Beatriz, el renacer de Miraflores) a base de especulaciones y tasaciones erarias fraudulentas. En fin, una época en que imperó la corrupción y el país quedó endeudado por grandes empréstitos de Estados Unidos, ambiente evocado en su momento por Díez Canseco (*Duque* 1934) y, seis décadas más tarde, por Mirko Lauer (*Secretos inútiles* 1991).

I.1. Modernismo

Los dos autores que sobresalen dentro de la prosa modernista, son Enrique A. Carrillo (1877-1938) y Clemente Palma, hijo del autor de las *Tradiciones peruanas*.

En 1905, Carrillo publica su única novela, *Cartas de una turista*, relato epistolar de reducido volumen (unas 100 páginas). Se trata de doce cartas escritas por Gladys, once de ellas a su amiga Annie en Liverpool y la última a Lucila, amiga dejada atrás en Chorrillos. Chorrillos, a comienzos de siglo, fue el balneario de moda de la alta clase limeña, donde Gladys, hija de un ingeniero inglés, pasa el verano de 1904 (las cartas peruanas están fechadas entre el 10 de febrero y el 15 de abril).

Carrillo se vale de la turista (como Montesquieu de su persa) para criticar la sociedad peruana (mejor dicho limeña) y su atraso. «Trapisonda» (Chorrillos) es una aldehuela vanidosa «con pujos de gran dama» y sus habitantes unos «estirados y murriáticos» (39, 92). La mundana Gladys, frecuentadora de balnearios europeos como Brighton y Trouville, encuentra Chorrillos pretencioso y pobre, sin casino, restaurantes, bailes, tenis, etc. Pero, sobre todo, se dedica a

describir a la gente que frecuenta el lugar: las jóvenes como Lucila, dotadas de gracia y cierta belleza y de pasiones contenidas por la educación conventual y los convencionalismos y que sólo pueden encontrar desahogo para su sed de lo desconocido en obras piadosas. Frente a este tipo femenino, Gladys exhibe sus propios intereses, viajes, aficiones deportivas y su independencia de criterio. Más interesante aún resulta el retrato de los hombres como el «piquín» Egúsquiza, prosaico, de mal gusto en el vestir y ridículo; destaca el pretendiente Roberto Cardoso: ex-secretario de legación⁵, viste a la inglesa y habla sólo en francés, inteligente y correcto, es «reservado y ceremonioso», aunque no carece de pasión bajo la influencia de la luna. También en este caso se oponen el tipo peruano y el inglés encarnado en la persona del novio oficial en Liverpool, Jim: «sportsman» nada sentimental, con calma sonriente y una firme confianza en la vida, en fin, sin «poéticos atavíos», pero con sólido futuro económico. Aunque Gladys, influida por cierto misticismo y un vago anhelo se siente atraída por la mirada ardiente de Cardoso, corta la incipiente relación y decide volver al lado de su novio inglés. Algo incongruente con su pretendida libertad espiritual, canta las alabanzas del matrimonio y de la maternidad como autorrealización de la mujer, «esa doble y sacratísima misión» (106). No hace falta decir que habrá doble boda: la de Lucila con Cardoso y la de Gladys con Jim Everard.

El estilo y la sensibilidad son los dos elementos que confieren interés a esta breve novelita. La relación entre Gladys y

⁵ El propio Carrillo entró en el servicio diplomático a los diecinueve años; fue colaborador de diversos periódicos, firmando sus crónicas con el pseudónimo «Cabotín». En todo este trabajo, los números de páginas entre paréntesis sin otra indicación se refieren siempre a la edición citada en la bibliografía.

Annie roza la sensiblería, por ejemplo en el velorio de la hermanita cuando los dos corazones sufren el mismo espasmo y las «manos, temblorosas y gélidas, al desparramar manojos de blancas rosas» se tocan (44). La descripción del paisaje crepuscular resalta el impresionismo modernista del autor:

«Entre sanguinolentos arreboles, el sol agonizaba y se hundía en las ondas azules del océano. La tristeza infinita de las horas que huyen se infiltraba en el espíritu, sobrecogido ante el inefable desfallecimiento de la luz y el misterio cercano de la noche. El cielo era de un límpido color de violetas, y sobre él se deslizaban, con ondulaciones vago­rosas, nubes que el poniente teñía de matices varios y cambiantes» (68s.).

A Clemente Palma (1872-1946), a menudo olvidado en el panorama peruano, se debe el primer desarrollo del cuento en el Perú. Sus *Cuentos malévolos* (1904) constituyen la primera colección de relatos publicada por un peruano. El autor explora diferentes estados anímicos no normales en los doce textos que componen el libro, al estilo de los *Contes cruels* (1883) de Villiers de l'Isle Adam. Existen claras influencias de los narradores rusos (homenajeados en el cuento «Los canastos»), franceses (Maupassant, Nerval) y, sobre todo, de Poe. El esoterismo y los estados parapsicológicos⁶ permiten verlo en la línea de cuentistas modernistas latinoamericanos como Lugones, Quiroga y Nervo. En «Los canastos» el narrador Marcof se propone dejar una huella profunda de su existencia, haciendo el máximo daño a otro, en este caso, el carretero Vassielich. La tesis nihilista, la escisión de la personalidad y los nombres rusos hacen pensar en textos dos-

⁶ Es conocida la influencia que ejercieron el espiritismo y el ocultismo de E. Lévi y Mme Blavatski sobre los modernistas, en particular sobre Rubén Darío.

toievskianos. No contento con haber permitido la caída de los canastos al agua, se deleita con el sufrimiento del hombre que con toda seguridad terminará pagando su pobreza en la cárcel. La perversión del narrador de «Idealismos» es de tipo poeano⁷. Escrito en forma de diario, el narrador resume en él su relación con la joven novia Luty a la que ha dominado desde su adolescencia, haciéndose el dueño absoluto de su alma hasta el punto de insuflarle el deseo de morir. El narrador se jacta de su moral antiburguesa tal como era típico en el «fin de siècle» francés y el modernismo. También el consumo de drogas era habitual en la época (con los modelos de De Quincey y Baudelaire) y en «Leyendas de haschischs» se narran las alucinaciones de un hombre bajo el influjo de los estupefacientes. Parecida resulta en «El Príncipe Alacrán» la aventura de Macario (¿o su gemelo Feliciano?) quien, tras una inyección de morfina, mata al rey de los alacranes. Se salva de la venganza de la tribu de alacranes al hacer el amor con su reina. Al día siguiente el hermano-gemelo borracho mata a dos alacranes, la «reina y... y... y mi hijo» según confiesa Macario. En fin, los hermanos son dobles (tema frecuente desde el romanticismo), aunque uno sea alcohólico y el otro morfinómano.

Tal vez los dos cuentos más logrados sean «Los ojos de Lina» y «La granja blanca». En el primero, el teniente Jym

⁷ En «The Philosophy of Composition» Poe expresa la idea de que la máxima belleza poética se encuentra en la imagen de una bella mujer muerta, lamentada por el hombre que la perdió (*The Portable Poe*. Penguin. 1973:557).- Aún en la actualidad, los cuentos de C. Palma son rechazados por la crítica de izquierdas como «amables y derivativos ejercicios estetizantes» (M. Gutiérrez, prólogo a G. Martínez, *Tierra de caléndula* 1975:13) sin reconocer el terror interiorizado y el deseo patológico de estos cuentos perturbadores.- En los últimos años han aparecido dos nuevos estudios sobre Palma; cf. N. B. Kason 1988 y G. Mora 2000.

rememora su vida de novio con la bella noruega Axelina o Lina, ahora su esposa legítima. Al comienzo se establece la situación narrativa: una noche de bebida en la que los amigos marineros cuentan sus aventuras; a Jym le toca el turno con la noche ya avanzada y una botella de ajeno al lado. Jym, profundamente enamorado de su novia, siente, sin embargo, un irracional terror ante sus ojos «felinos y diabólicos» (75) que lo humillan y lo subyugan. El día de la petición de mano, Lina comienza a vislumbrar el terror de su novio y cae en una extraña enfermedad. Poco antes de la boda, ella le hace su regalo: un cofre con «piedras preciosas», sus «ojos extraños [que] me miraban amenazadores y burlones» (81). Al final, vuelto al marco narrativo, se insinúa la posibilidad de que todo fue invención de Jym bajo el efecto del ajeno. Lo sorprendente del caso es la inversión de los roles de género con la mujer como la dominadora y diabólica. Sabiamente, el cuento mezcla elementos realistas y fantásticos. La situación de «francachela» entre los marineros que pasan la noche contando historias, el alcohol y su lenguaje coloquial («cuando tengáis la ventolera», «majaderías», «—¡Bah, qué tontería!»), los apóstrofes a los compañeros, etc. lo sitúan del lado del relato realista igual que los tecnicismos que parecen tomados del positivismo («un histérico», «sistema nervioso», «la esclerótica»..., 72s.). Frente a ello sorprende la sonoridad de la prosa y el ritmo de frases largas con sus pausas meditadas, resultando un lenguaje musical que expresa la tensión «entre lo extraordinario y lo ordinario, lo normal y lo extravagante, lo exclusivo y lo popular» (A. Escobar 1995:173).

Con «La granja blanca», Palma anticipa uno de los temas borgeanos: la duda de la existencia del hombre. El narrador en primera persona comienza con una serie de preguntas: «¿Realmente se vive o la vida es una ilusión prolongada? [...]

¿somos tan sólo personajes que habitamos *en el ensueño de alguien*, entidades de mera forma aparente, sombras trágicas o grotescas que ilustramos las pesadillas o los sueños alegres de *algún eterno durmiente?*» (sic, 123). Ejemplifica sus dudas ontológicas con su propia historia: a los ocho años ya se enamoró de su prima Cordelia con la que consigue compenetrarse espiritualmente. Ella parece signada por un destino trágico, premonición anunciada mediante su parecido con la joven del cuadro «La resurrección de la hija de Jairo». La ambigüedad recorre todo el cuento como cuando el narrador, al tocar sus labios, cree haber besado «los sedosos pétalos de una gran flor de lis nacida en las junturas de la tumba» (128-129). La premonición parece cumplirse con la malaria de Cordelia y un «imbécil» confirma la muerte de la amada. Pero después de un largo desvanecimiento el narrador vuelve a encontrarla y un mes más tarde se celebra la boda. Al año nace una niña y, al siguiente, ella termina su autorretrato justo el día de la boda y ambos sienten «un delirio divino y satánico [...] un vampirismo ideal y carnal» (137). Al término de la noche, ella desaparece y su lienzo ha quedado en blanco. Sigue una discusión con el viejo maestro filósofo que insiste en que Cordelia murió en vísperas de la boda. El marido argumenta con la prueba de la pequeña Cordelia, copia exacta de su madre con la que piensa repetir «los ensueños de vida, felicidad y muerte». Ante este sacrilegio, el viejo maestro decide sacrificar a la pequeña, estrellándola contra una piedra. El cuento, aunque con claras influencias de los modelos arriba mencionados, demuestra una inusitada maestría en el manejo de la ambigüedad y en la creación de ambientes y estados anímicos paranormales. La preocupación estilística se hace obvia en el lenguaje lleno de imágenes y colores.

Palma publica otro libro de cuentos, *Historietas malignas* (1924) y la novela *XYZ* (1935), anticipo de *La invención de Morel* de Bioy Casares, historia fantástica del profesor norteamericano Rolland Poe (!), o Doctor XYZ, que inventa una máquina para recrear reinas del cine como Greta Garbo, Norma Shearer, Joan Crawford... de las que se enamora. Su gran logro es la reproducción de Rodolfo Valentino, personaje ya desaparecido para entonces, frente a los demás recreados. Termina suicidándose cuando se entera de que las radiaciones con las que creaba vida han destruido la suya. El texto lo constituyen las cartas del propio científico (como en el *Frankenstein* de Mary Shelley), alternando con secuencias en primera persona del amigo, William Perkins. La novela se ubica, lógicamente, en Estados Unidos, considerado entonces el país del progreso y la modernidad, de los que el cine era un alto exponente. Aunque Palma se incorpora con esta novela al grupo de los autores latinoamericanos de ciencia ficción, es su primera colección de cuentos la que le dio la merecida fama.

I.2. Criollismo

Como ya se mencionó al comienzo, en los años veinte prosperaron relatos basados en la vida y en los tipos regionales. Abraham Valdelomar (1888-1919) anticipa esta preocupación con sus cuentos *El Caballero Carmelo* (1918). La vida literaria de Valdelomar dura apenas nueve años, de 1910 a 1919. En esta época, «el conde de Lemos» publica cuentos (aparte de los mencionados, las leyendas incaicas *Los hijos del sol*, póstumos 1921), dos novelas cortas ‘decadentes’, *La ciudad muerta* y *La ciudad de los tísicos* (1911), una biografía novelada (*La Mariscala*, 1915) y una obra sobre el toreo (*Belmonte el trágico*, 1918), aparte de escribir artículos periodís-

ticos, dirigir su propia revista *Colónida* (1916, tres números, el cuarto ya fuera de su dominio) y colaborar como dibujante con excelentes caricaturas políticas en revistas como *Monos y monadas*, *Cinema*, etc. Se hizo famosa su «boutade»: «El Perú es Lima: Lima es el Jirón de la Unión; el Jirón de la Unión es el Palais Concert. Luego: el Perú es el Palais Concert», ensalzando, al parecer, la capital y cierta clase limeña frente a la provincia de la que él mismo provenía. En cuentos como «El palacio de hielo» sigue ciertas pautas modernistas, con un protagonista abúlico, que, al amparo de la morfina, describe paisajes exóticos, con exquisiteces de sedas, encajes, diamantes y violines zíngaros⁸. Menos conocido que la citada «boutade» es su anuncio, en 1917, de que iba a «revelar» un «nuevo país, desconocido» a sus compatriotas, porque: «El Perú no es Lima ni se parece a Lima» (1979:XXVI). Cumple su promesa con la publicación de sus cuentos «criollos» *El Caballero Carmelo*, verdadera literatura del terruño, en este caso, de la costa de Ica. Exalta la gente y la vida sencillas y resucita, con frecuencia, el pueblecito de mar, San Andrés de los Pescadores; incluso el propio autor («Abraham», 338) y sus hermanos son incluidos con sus nombres («El Caballero Carmelo», «El vuelo de los cóndores»). Los cuentos están narrados desde el punto de vista de un niño de pueblo, sensible y asombrado ante la vida, pero recreados por la memoria del hombre mayor. La distancia entre el niño-actor y el narrador-adulto (cf. adjetivos admirativos o irónicos como

⁸ Véanse, asimismo, sus *Cuentos chinos* (1915), en realidad artículos satíricos, ensalzados por L. A. Sánchez por su «maravillosa eclosión de adverbios y adjetivos»; al contrario, L. Loayza (1974:156) ve en el mismo recurso un «estilo entendido como decoración».- Mariátegui (1979:340) evoca con cariño su persona: «su humorismo era [...] inocente, infantil, lírico. Era la reacción de un alma afinada y pulcra contra la vulgaridad y la huachafería de un ambiente provinciano monótono».

«el afamado barrista, el célebre domador, la bellísima amazona») tiñe los relatos de un tono nostálgico.

En el cuento «El Caballero Carmelo» se celebran los elementos cotidianos, las cosas sencillas, representadas en la alforja que trae el hermano mayor: «Quesos frescos y blancos [...] de la Quebrada de Humay; chancacas hechas con cocos, nueces, maní y almendras; frijoles colados, en sus redondas calabacitas [...] de Chinchá Baja; bizcochuelos, en sus cajas de papel, de yema de huevo y harina de papas...» (327)⁹. El gallo que da el título, salido de la misma alforja, se convierte en héroe de una infancia feliz, vivida en Pisco entre la familia y diversos animales. También se evoca la paz del pueblo pesquero de San Andrés, «buena gente, de dulces rostros, tranquilo mirar», «indios de la más pura cepa», fuertes y pacíficos. Será en este pueblo donde el «Caballero Carmelo», elevado a símbolo de dignidad gracias a un lenguaje arcaico, de novela caballeresca, deberá mostrar su valentía («un hidalgo altivo, caballeroso, justiciero y prudente»). Vence al enemigo, no obstante su edad, y tiene una muerte digna de héroe, en un crepúsculo sangriento, contemplando el cielo y expirando apaciblemente.

También en «El Vuelo de los Cóndores», la grandeza se conoce durante la infancia; en este caso se trata de la visita de un circo que ofrece como máxima atracción el mencionado «vuelo» de la pequeña Miss Orquídea. Pero igualmente es en esta etapa de la infancia cuando el niño aprende el dolor, conoce la muerte (en «El Caballero Carmelo» y «El buque negro») y la maldad o la crueldad, como cuando el chico ve a la peque-

⁹ Véase la misma descripción amorosa del mercado durante las funciones del circo en «El vuelo de los cóndores», con su diversidad de chichas, butifarras, cebollas picadas en vinagre, pescados en escabeche, camarones, quesos, repollos y pisco.

ña Miss Orquídea, obligada a imitar desde el trapecio el vuelo del cóndor, caer como «un avecilla herida»: «Por primera vez comprendí entonces que había hombres muy malos» (340). En el cuento «Los ojos de Judas» es el propio niño quien, a los nueve años, comete una terrible crueldad que causa la muerte de otra persona. Toda la acción tiene lugar durante la Semana Santa cuando en el pueblo pesquero se crea una gran expectativa alrededor de la quema de Judas. Pero alguna noche anterior el niño ha escuchado el comentario de sus padres acerca de una tal Luisa que, bajo la amenaza de un juez, traicionó —como Judas— a su marido y a la que le quitaron su único hijo. El niño, en una playa solitaria, encuentra a una misteriosa dama, vestida de blanco, quien le pregunta si él perdonaría a Judas, pregunta dos veces contestada con una negativa por aquél. Desesperada, la señora blanca implora al niño que se fije en los ojos de Judas y en la dirección de su terrible mirada. Efectivamente, la noche de la quema, la mirada sangrienta de la efígie se detiene en el mar sobre un bulto negro, lejano. El perdón del pequeño cruel llega tarde al reconocer a la «señora blanca» ahogada al pie de Judas.

En estos cuentos, Valdelomar recrea el ambiente de su infancia en la costa con un lenguaje aprendido en el modernismo; pero lo purifica y lo reduce a sus elementos esenciales para crear una determinada atmósfera (de soledad y premonición en «Los ojos de Judas») y para evocar impresiones y estados anímicos. Aunque Valdelomar sea el iniciador de la «literatura regional» en el Perú, de ninguna manera descuida la forma ni el estilo, ni recrea ambientes a base de un lenguaje «criollo» de falsa imitación.

José Diez Canseco (1904-1949) es ante todo reconocido por sus *Estampas mulatas* y la novela *Duque*; resulta un «autor-puente» como lo califica, con razón, el crítico T. G. Escajadillo (1994:90), aunque también publicó una novelita

de recuerdos nostálgicos, *Suzy*, influida por Martín Adán. Se trata de dos tipos de relatos muy diferentes: el primero centrado en un determinado personaje, el cholo o zambo pobre, pero «macho» de la costa; el segundo, una caricatura de la alta clase limeña con un estilo vanguardista.

En 1930 se publican las dos novelas cortas *El Gaviota* y *El Km. 83* con el subtítulo *Estampas mulatas*. En posteriores ediciones se añadirán cuatro cuentos (1938) y otros tres en 1951¹⁰. En las dos novelas cortas, el personaje principal, El Gaviota (Néstor Gaviria) y Tumbitos (Guillermo Luna) proceden del mismo estrato social: hijos del hospicio y del azar, trabajan como vendedor de periódicos y de lotería (el primero) y como limpiabotas (el segundo). El Gaviota es mulato con un padre marinero inglés; Tumbitos es un «criollo» zambo. Su espacio vivencial es el puerto del Callao (Gaviota) y el barrio «guapo y peligroso» de Abajo del Puente para Tumbitos y sus compadres Manteca y Malpartida. Ambos se «desgracian» por su orgullo de macho herido: El Gaviota porque lo toman por una mujer; Tumbitos porque su hembra se ha ido con otro. A ambos les sorprende la muerte: uno, cuando cree haber encontrado la tranquilidad convertido en policía de aduana y con una mujer fiel; el otro, al huir del puesto «83» al que ha sido destinado como presidiario. En su caso se añade una denuncia contra la injusta aplicación de la ley de vagancia, aprobada a comienzos de los años veinte. El mayor logro de Diez Canseco en estas «estampas» es la captación de tipos populares con su psicología particular, sus códigos de honor y su jerga característica, aunque estilizada por el autor. Como ya se ha dicho, los protagonistas siempre son

¹⁰ En su edición de 1973 de *Estampas Mulatas*, T. G. Escajadillo (Lima. Ed. Universo) incluye tanto las dos novelas como los siete cuentos; la edición de Populibros (1967) elimina *El Gaviota*.

«machos» (a pesar de la corta edad del Gaviota o de Chupitos del cuento «El trompo») que defienden su «virilidad» o el honor de su mujer («El velorio»), cuestión de temperamento al que no escapan ni siquiera el notario «Don Salustiano Merino» ni el ingeniero Eguren. No sorprende que la figura del bandolero represente en dos ocasiones este extremo de valentía y venganza («Gaína que come güebo» y «Jijuna»). A pesar de esta violencia que les une a todos, se insiste en que jamás la usaron «sin razón [ni] sin honor» (*El Gaviota*). Casi todos se caracterizan, además, por su alegría, su ingenio, su picardía y su generosidad y son amigos de la jarana y de la música (vales, tonderos, resbalosas, tristes, etc.), rasgos imprescindibles, según el autor, del verdadero «criollo»¹¹, aparte de su «fabla cruda». Son precisamente la extracción social y su lucha por la supervivencia las que convierten estos personajes en precursores de los de la «Generación del 50», aunque tampoco se deben olvidar los elementos que los separan: el desenfado y la simpatía por la viveza del cholo, mulato y zambo frente a la denuncia crítica, el escepticismo y la amargura de un Congrains, Ribeyro, Zavaleta o Reynoso.

La novela *Duque* (Santiago/Chile 1934) retrata el ambiente de la alta clase frívola de Lima, con un protagonista, Teddy Crownchield Soto Menor que anticipa personajes de Bryce Echenique. Es dudosa la afirmación del prologuista L. A. Sánchez de que se trate de un cuadro «estrictamente veraz» y de una «novela histórica» (8); tampoco interesa saber si existieron «casi todos los personajes» retratados (M. Castro Arenas:

¹¹ Cf. la introducción a la edición de Populibros, posiblemente de S. Salazar Bondy: «en las páginas de [Diez Canseco] el personaje criollo –el negro, el zambo, el cholo costeño, el porteño, el limeño viejo– nunca es otra cosa que el pretexto para ingresar en el alma de este universo mestizo, característico de la costa peruana». Para la discusión y la multivalencia del término «criollo», véase T. G. Escajadillo 1994:113-117 y J. Ortega 1986:95ss.

«una historia testimonial y verista», 1965:248). El narrador anónimo en primera persona comienza la acción con la llegada de Teddy y su madre (tras una estancia de catorce años en Europa debida a un desfalco exitoso del marido de ésta) y la cierra con la salida de los mismos (después de otro «faux pas» de Teddy). Aunque no se indica claramente la fecha de la acción, los rasgos de modernidad (tenis, golf, caballos, cabarets, el automóvil...) denuncian el relajamiento y la decadencia de la fastuosa época leguista (J. Ortega 1986:190; P. Elmore 1993:206). El argumento principal lo constituyen las relaciones de Teddy con Beatriz Astorga, las de Carmen Soto Menor con Carlos Suárez (amigo de su hijo) y las homosexuales de Teddy con Astorga, padre de su novia.

Destaca la ironía del narrador (incluidas las notas a pie de página) frente al ambiente retratado, actitud que se observa desde el comienzo en el que la necesidad de elegir entre 114 corbatas agobia al pobre Teddy. La mayoría de los capítulos (22 en total) se estructuran alrededor de una institución o un evento: el Country Club y sus frequentadores en el I; el Palais (ya conocido por Valdelomar) y el Morris's Bar en el II y III; el burdel en el IV; el tenis en el V; el club Nacional (XIV), el fumadero de opio (XVII), el polo (XXI), en fin, ¿un embarazo?: «¡Bah! Un purgante, una sonda, y aquí no pasó nada» (71). La rutina de este estilo de vida alegre y vacía es marcada por la indicación de las horas exactas: «Lawn tennis» a las 10.30; almuerzo a las 2.00; té a las 6.30... con el resultado de que el lector se sorprende de que ya hayan transcurrido 67 días de amores (o tedio, 70)¹². A la super-

¹² No se indica claramente el tiempo total de la historia: si tomamos los 67 días de «amores» entre Teddy y Beatriz (que en parte coinciden con los de Astorga-Teddy), más los 15 días de estupor de Teddy y el mes pasado en el fumadero, habrá que pensar que no transcurrieron más de cuatro meses.

ficialidad y el espíritu imitativo de los limeños se añaden, además, la falsedad (alfombras orientales hechas en París, un Rembrandt falso, escudo de armas inventado...), la falta de autenticidad (un lenguaje lleno de clisés y salpicado de anglicismos y galicismos) y, en el caso de Teddy, la ambigüedad: desde el comienzo, con sus labios «casi pintados de puro rojos», sus manos finas, la pulsera cursi y su «boudoir» casi más «femenino» que el de su madre (11, 13) se introduce la duda acerca de su sexualidad, mucho antes de que él mismo se la plantee (XIII, XVII). La actitud liberal, además, es pura máscara ya que ni el propio Teddy, ni el «bohemio» cocainómano Rigoletto (cf. sus palabras contra el «marica» que cierran la novela), ni Beatriz son capaces de aceptar la realidad, dejando al descubierto (en Beatriz) «la limeña pacata, católica, prejuiciosa» (116).

El mérito de *Duque* no se reduce a ser la primera novela de la gran ciudad (las anteriores novelas eran de «balneario»); además, adopta decididamente los rasgos formales y estilísticos, propios de la vanguardia. Ya se ha mencionado el narrador distanciado e irónico, ironía que se destila en el manejo del lenguaje de los personajes, en las descripciones de los objetos que los rodean, en las relaciones entre ellos, etc. El mismo título resulta irónico, puesto que Duque es el nombre del perro de Teddy, sin importancia alguna y que sólo aparece en acciones y actitudes típicamente caninas, sobre todo para ladrar (!)¹³, pero tan decadente y aburrido como su dueño (cf. «su negro paladar de vieja raza y los colmillos hui-

¹³ *Duque* no cumple ninguna de las principales funciones atribuidas al título de novela: expresar la esencia del argumento; anticipar un acto o suceso clave; señalar un rasgo temático o un estado anímico fundamental; erigirse en comentario interpretativo en el plano metadiscursivo; ofrecer alguna referencia espacial o temporal (cf. R. Eberenz, *Semiótica y morfología del cuento naturalista*. Madrid. Gredos. 1989:245-252).

dos»). Otro rasgo de la novela es la exageración, la parodia y la caricatura que invalidan el «realismo» apreciado por los mencionados críticos (cf. la descripción de los invitados de los Ladrón de Tejada y la nota de prensa, VIII). También la ambigüedad de la voz narrativa es característica vanguardista: en muchas ocasiones no se sabe si se trata de opiniones y reflexiones del narrador o del personaje (cf. 20-21, 56-57...). La exhibición de la artificialidad del texto es otro rasgo de los años 20, como cuando se interrumpe una descripción: «Bueno, ya lo he descrito antes» o añade irónicamente: «¡Ah! Me olvidaba...» o lamenta no recordar los nombres de los siete sirvientes (13) o cita detalladamente despedidas banales (54) o, al contrario, resume sintéticamente: «Así fue» (63). El cine ofrece el modelo para la escena telefónica (66) y, para abreviar, la «agilidad» y el «nerviosismo» son rasgos distintivos de su estilo, ya mencionados por T. G. Escajadillo (1994) y P. Elmore (1993): ritmo inquieto, frases rápidas, sin verbo; pinceladas impresionistas, acumulaciones de detalles, enumeraciones en listados... *Duque*, desaparecido de las librerías durante décadas, suscitó un nuevo interés en 1970 con la publicación de *Un mundo para Julius* de Bryce Echenique.

I.3. Vanguardia y «retaguardia»

Pero fue Martín Adán (pseudónimo de Rafael de la Fuente y Benavides, 1908-1985) quien introdujo la prosa vanguardista con su novela *La casa de cartón* (1928). Publicada cuando el autor tenía tan sólo diecinueve años, constituye una especie de «Retrato del artista adolescente» al estilo del Dedalus joyceano. Narra las vacaciones en Barranco, por aquellos años un balneario aún no integrado como suburbio en Lima, pero comunicado con la capital mediante un

tranvía¹⁴. No existe una acción desarrollada lógica y cronológicamente, sino que se trata de vivencias de un «verano, patético, nimio, inverosímil, cinemático» (52). La historia gira en torno al yo-narrador, su relación con Ramón y con Catita, de catorce (yo), dieciséis (Ramón) y quince (Catita) años respectivamente. La relación entre ellos así como sus temas de conversación son los típicos de los adolescentes: el colegio, el amor, la oposición a las personas mayores, etc. desarrollados en breves episodios, más sugeridos que narrados en detalle: discusiones sobre la vida y los filósofos (Ramón es schopenhauerianamente «fracasado» y «resignado»), el narrador y Ramón en el tranvía camino del colegio, la carta de Catita y la reacción del narrador, la contemplación del mar y la muerte de Ramón, fumador vicioso y gran «voyeur». Catita es el gran amor del adolescente narrador, pero ella se entregó a Ramón. A pesar de sus pocos años, Catita, «catadora de mozos», enamora a todos los chicos. No importa que no conozcamos ningún detalle físico de ella; una verdadera orgía de metáforas la hace vivir ante nosotros: Catita, «ventana rubia de mediodía, corazón blando y ojos de muñeca, y cara de risa; Catita, mar con ola, mar redondo, mar con luces; Catita, mar de amor, amor de amor» (68-69).

Pero también se evocan otros personajes, casi siempre mayores y turistas como Miss Annie Doll, inglesa fotógrafa fotófoba con su Kódak; un tal Manuel que, en sueños, realiza el estereotipado viaje a París y escribe la típica novela, «fajo de histeria y conflicto» (33); la maestra «fiscal, instrucción elemental, sostén del Estado» en cuyo cuarto el narrador leerá el diario de Ramón; el alemán Oswald Teller, admira-

¹⁴ José Gálvez, en *Una Lima que se va*, describe los dos balnearios de esta forma; Chorrillos (de Carrillo): «aristocrático, tradicional y rancio» y Barranco: «burgués e improvisado» (1970:144).

dor de Bismarck e inquilino en casa de Ramón que llegó con todos sus bártulos como con «Kind und Kegel»¹⁵. También hay pequeños retratos de unas diez líneas de Lulú («terror de las beatas»), de la tía de Ramón («gorda y humedona», con su gato negro y una negrita) o del inglés pescador, idiota y «agente viajero de la casa Dawson & Brothers». Tampoco faltan fragmentos descriptivos, viñetas de escenas del campo y la sierra, el mar, mujeres lavando trapos y chiquillos, una carreta de helados que pasa; la plazuela de San Francisco; el último malecón de Barranco, el bulvar 'Proust'... Todas estas viñetas no se relacionan por orden cronológico sino por sensaciones y asociaciones, condensadas en imágenes y metáforas. La voz y la sensibilidad del narrador les da cohesión y les asigna su lugar en el conjunto. Existen claras marcas de la época con los nombres de Rodolfo Valentino, el boxeador Firpo, el poeta Cendrars, Radiguet e Istrati, d'Annunzio o la batalla del Marne y las revistas de la época..., pero todo está visto a través del fluir de la conciencia del joven poeta que reacciona con actitud perpleja, extrañada, irónica¹⁶ y desenfada a ratos, sensible e imaginativa en otros momentos.

¹⁵ Martín Adán fue educado en un colegio alemán, hecho posible sólo después del «experimento billinghursta, de la insurrección 'colónida', de la decadencia del civilismo, de la revolución del 4 de julio y de las obras de *Foundation* [...]». Su matrícula fiel en las clases de un liceo alemán corresponde a una época de crecimiento capitalista, de demagogia anticolonial, de derrumbamiento neogodo, de las lenguas sajonas y de multiplicación de las academias de comercio» y, social y políticamente representado por el «leguiísmo, las urbanizaciones, el asfalto, los nuevos ricos, el Country Club, etc.» (J. C. Mariátegui, «Colofón» en *La casa de cartón*. La Habana. Casa de las Américas. 1986: 84-85). Fue Mariátegui quien anticipó en 1926 un fragmento de *Casa de cartón* en su revista *Amauta*.

¹⁶ Véase la maliciosa descripción de los tres viejos, reminiscente de Rimbaud: «Un viejo... Dos viejos. Tres viejos... Tres pierolistas. Hay que ganar tres horas de sol a la noche. La ropa viene grande con exceso al cuer-

El narrador da prueba de su espíritu artístico en las discusiones literarias, ofreciendo un verdadero escrutinio de la biblioteca de la juventud limeña de entonces, aún imbuida de «valores» españoles: Benavente y la «credulona y bienaventurada» Caballero, la Pardo Bazán con su literatura que exhala olor a «ropero de vieja», Pereda, Galdós, Maeztu y Camba, el Padre Coloma, Baroja, Azorín y Valle Inclán. Pero el estilo del narrador debe poco a estos autores y mucho a la vanguardia de Joyce y Proust, a los poetas (el libro está dedicado a Eguren y también se cita a Neruda) y al ambiente de las primeras dos décadas con sus «Rolls Royce», «match de foot-ball», charleston, cine, cámara Kódak, transatlánticos y «usinas».

La novela está constituida por treinta y nueve fragmentos, de una extensión entre diez líneas y tres páginas, y un poema. El hilo conductor es la memoria dolorida del narrador; el tono alegre y desenfadado se torna melancólico con la muerte de Ramón (símbolo del final de la adolescencia del propio narrador), pero es irónico con determinadas personas, con frecuencia extranjeras, e indulgente con figuras nativas como Lulú o la cholita de la mula. Pero sobre todo constituye un canto a la vida y la libertad, simbolizada ésta en la contemplación del narrador frente al mar (62s.), apartado de las presiones y los intereses materiales de los mayores y de Lima, «la sucia Lima, caballista, comercial, deportiva, nacionalista» (51). El joven narrador se expresa en un lenguaje poético

po. El paño recepillado se esquina, se triedra, se cae, se tensa —el paño, hueco por dentro—. Los huesos crujen a compás en el acompasado accionar, en el rítmico tender de las manos al cielo del horizonte [...]: Los mostachos de los viejos cortan finamente, en lonjas como mermelada cara, una brisa marina y la impregnan de olor de guamanripa, de tabaco tumbesino, de pañuelo de yerbas, de jarabes criollos para la tos» (6-7).

y, con razón, críticos como L. Loayza (1974:127) y J. Higgins (1987:121) hablan de un «poema en prosa», claramente influido por el impresionismo («una obra de impresionismo estático», J. Kinsella 1989:47) y por el surrealismo, con un lenguaje metafórico que se apoya en la enumeración profusa, la repetición de determinadas palabras y el abundante uso de adjetivos. El propio narrador explica su método en el texto: «Yo ensarto adjetivos de palo en la áspera y gruesa cuerda de una idea» (71). Muestra de su talante poético es su poesía «Poemas Underwood»¹⁷, atribuido al amigo Ramón, hecho que hace sospechar, junto con otros elementos, que ambos forman una sola persona, en la que Ramón representaría la acción y el narrador la contemplación.

Casa de cartón inaugura una nueva sensibilidad en la literatura peruana de los años veinte, un realismo más «profundo» que se apoya en las vivencias subjetivas para registrar sensaciones. Desafortunadamente la novela no encontró seguidores inmediatos, excepto en la novela breve de José Diez Canseco *Suzy* (1930)¹⁸, notablemente inferior a su modelo.

¹⁷ Cf. Martín Adán, *Obra poética*, edición de R. Silva-Santisteban. Lima. Edics. Edubanco. 1980.

¹⁸ En once breves capítulos evoca un verano en Barranco. Los recuerdos giran principalmente en torno al amor de Pepe del Llano, «precoz Tartarín sentimental», por su prima Suzy y a sus amigos, todos ellos de diez a quince años. Narra pequeñas diversiones como la pesca, la natación, peleas, etc. alternando con descripciones del balneario. La novela termina con la salida de Pepe para acudir a un colegio en Londres, época en que ocurrirá la temprana muerte de Suzy (*María* de Jorge Isaacs parece haber sido un modelo). Escrita en tercera persona, en alguna ocasión asoma el «yo» del joven narrador. Se propone recuperar una época feliz, aún sin sombras, mientras que las guerras (Japón-Rusia, la Gran Guerra) devastan otras partes del mundo. A pesar del tono nostálgico y el lenguaje impresionista no pasa de ser una obrita menor.

En el panorama de las primeras décadas del siglo parece desentonar la novela (neo)realista *Matalaché* (1928) de Enrique López Albújar (1872-1966), publicada el mismo año que *La casa de cartón* de Martín Adán, ‘retroceso’ reivindicado por el autor con el irónico subtítulo «novela retaguardista»¹⁹. Con respecto al tema, sin embargo, se le puede acercar a la voluntad de plasmar la diversidad peruana igual que hicieron los «indigenistas», puesto que es el primer autor en elegir como protagonista a un personaje negro, degradado por la esclavitud. No olvidemos, además, que en América Latina los años 20 se caracterizan por la coexistencia de relatos «telúricos», indigenistas y vanguardistas que, a menudo, emplean metáforas organicistas.

La acción de *Matalaché* se sitúa en Piura en 1816, cinco años antes de la independencia. Cuenta la historia de amor del esclavo José Manuel o «Matalaché» (alusión a su condición de garañón) y la hija de su amo, María Luz. Al quedarse la joven embarazada, el padre, a pesar de sus pretendidas ideas progresistas y liberales, condena a su esclavo a perecer en una tina de jabón para lavar la innoble mancha de los Ríos y Zúñiga.

¹⁹ El subtítulo se elimina a partir de la tercera edición. José Manuel no es el único protagonista negro en la obra del autor, inspirado, posiblemente, en su propio origen mulato, reivindicado con orgullo en *De mi casona* (Lima, Impr. Lux 1924:27): «todo lo que significaba fuerza, grandiosidad, ambición, progreso y gloria venía por la vía oscura de África» (es decir, de la abuela cuarterona), en «El licenciado Aponte» (*Cuentos andinos* 1995:77) aparecen los «bulliciosos» zambos costeños que le enseñan al dócil indio Maille discurrir sobre cuestiones de derechos sociales y de justicia del pueblo.- López Albújar es, además, autor de cuentos indigenistas (cf. cap. «Literatura indigenista»), la novela *El hechizo de Tomayquichua* (1953) y los cuentos *Las caridades de la Señora Tordoya* (1955) aparte de un ensayo criminológico, *Los caballeros del delito* (1936), los «caprichos literarios», *Calderonadas* (1930) y dos libros de memorias, las mencionadas *De mi casona* (1924) y *Memorias* (1963).

El tema principal es la libertad en sus diversos aspectos: la política (la independencia, ya hecha realidad en Argentina, Uruguay y Chile, apoyada en nombres históricos como Artigas, Belgrano, William Brown...), la económica (a la que aspiran criollos como el mismo Juan Francisco de los Ríos y Zúñiga), la social y física (la abolición de la esclavitud) y la de amar y «escogerse; libertad de juntarse» (89), aspiración de María Luz y José Manuel (y de Rita y su «godo», paralelismo sin final trágico). En general la crítica peruana se ha fijado en el tema amoroso (que en realidad sólo comienza en el cap. IX), sin reconocer al protagonista como la encarnación (idealizada) de «la conciencia libertaria americana» (M. Castro Arenas 1965:163)²⁰. Sin embargo, el análisis muestra claramente la alternancia de capítulos con diferentes temas: el político (cap. I, XIV), el sociológico con las condiciones y aspiraciones del esclavo (I, V, VIII, XII, XV, XVI y el II, la historia de la fábrica de jabones) y el amoroso (IX-XI, XIII; anunciado en V, con el sol piurano que desata la sensualidad de María Luz). El racismo se observa no sólo en el destino trágico de José Manuel, sino también en hipocresías como el permitir al dueño blanco «beber en [...] coquitos de ébano y coral» y considerar, al mismo tiempo, la relación entre esclavos y esclavas un mero apareamiento como entre animales (12-13). Por otro lado, la historia de la mulata Rita muestra que en los estratos de clase baja se permite el matrimonio interracial. Las ideas más reaccionarias están representadas

²⁰ Véase también T. G. Escajadillo 1972:178ss. y A. Cornejo Polar 1977:33ss. El primero (1972:180) subraya el logro del autor de «haber sabido recrear [...] *el estado de tensión* en que se encontraba la sociedad colonial en Hispanoamérica, en vísperas de la independencia [...]. Piura se presenta explícitamente como un caso representativo y característico de lo que sucede en otras partes».

por Rejón de Meneses, defensor del sistema colonial que garantiza sus privilegios y el mantenimiento de los esclavos. Frente a él, de los Ríos, Diéguez y uno de los hermanos Seminario, Miguel Jerónimo, representan las ideas independentistas, aunque ello no significa que acepten la igualdad de razas como se ve en la actuación del primero. Ríos anhela la independencia por su «libertad de comerciar con quien queramos» (130). De entre los esclavos Matalaché es el más consciente de la abominable situación que sufren, «pior que los indios» (67). En realidad, como mulato con buena educación y profesión (desde su crianza en la hacienda de su probable progenitor José Manuel Soto) ocupa una posición privilegiada, siendo envidiado por otros esclavos como el congo. Como ya se ha indicado, hay mucha idealización en su personaje (belleza, grandeza de espíritu y virilidad («gentil, de dios bárbaro», 55, 58), «mejorado» y «desafricanizado» (51, 59) frente al animalizado y taimado congo, que sólo sabe hablar gruñendo y entre carcajadas o los demás esclavos, caracterizados como «mentes primitivas» o de «oscura inteligencia» (56, 69). Sin embargo, su espíritu de rebeldía podría haber sido precursor de los Villar, si Miguel Gutiérrez no hubiese cambiado al mulato por el mestizo (cf. *La violencia del tiempo*).

La novela, dividida externamente en dieciséis capítulos, tiene otra subdivisión interna en dos partes: la primera dedicada a los antecedentes de los personajes y la fábrica (I-VIII); la segunda, la historia de amor propiamente dicha y su fatal desenlace (IX-XVI). La forma tradicional se observa en los retrocesos del narrador omnisciente para recuperar la historia del esclavo (VIII) y la de su amo y María Luz (VII), aparte de en las constantes reflexiones y comentarios del narrador omnisciente y omnipresente que interviene para aclarar,

enseñar y fustigar. Por otro lado, el autor ha sabido trabajar los diversos niveles del lenguaje popular, puesto en boca de los esclavos (a excepción de Matalaché), con sus deformaciones fonéticas, errores gramaticales, refranes, coplas, frases hechas; destaca el estilo desenfadado de la mulata Rita en su cuento de la noche en el «empreñarero» que termina: «¡pim pam!, san Sebastián, colorín, colorao que el cuento se meá cabao» (43).

II. LITERATURA INDIGENISTA

«Haylli»
¡Alto ahí, Miuras toriondos!
Todo dolor es indio.
El callar si no es indio no es callar
Las mugres todas son indias [...]
Bestia: te llaman indio.
Gamaliel Churata, *El pez de oro*.

II.1. El debate del indigenismo - L. E. Valcárcel y E. López Albújar

Durante los años veinte bajo el gobierno de Leguía (1919-1930) —oficialmente «defensor» del indio y con gestos efectistas como la instauración del «Día del Indio» y de un «Patronato de la Raza Indígena» pero con leyes que facilitaron la apropiación de tierras comuneras e incursiones militares de «escarmiento» como la de Huancané/Puno en 1924— nacieron los dos partidos más importantes: el APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana, México 1924) de Víctor Raúl Haya de la Torre y el Socialista (Lima 1928)

de José Carlos Mariátegui. En literatura, a partir de la Reforma Universitaria¹, surgió el debate acerca del indigenismo, en gran parte mantenido entre Mariátegui y el crítico (aprista) Luis Alberto Sánchez, principalmente en las revistas *Mundial* y *Amauta*², debate editado por M. Aquézolo, afortunadamente, en 1976 bajo el título *La Polémica del Indigenismo*. En él participaron, aparte de los dos mencionados, el diputado (y defensor) leguista José Ángel Escalante, Luis E. Valcárcel y Enrique López Albújar con el artículo «Sobre la psicología del indio» (M. Aquézolo 1976: 15-21)³. Por esta colaboración y por sus *Cuentos andinos* (de 1920), el escritor se convirtió en una figura central de la polémica. Durante sus cuatro años de existencia (1926-1930), *Amauta* sirvió de foro para el debate socio-político y literario del indigenismo. El propio Mariátegui, abanderado del mismo, integró posteriormente sus colaboraciones en *Siete ensayos...*, en los capítulos «El problema del indio», «El problema de la tierra» y «El indigenismo» (de «El proceso de la literatura»).

¹ Iniciada en Córdoba/Argentina en 1918, tuvo repercusión en toda América Latina. Mariátegui incluye una apreciación de la misma en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1979:109-145), lo que le brinda la ocasión para denunciar el conservadurismo de la Generación «futurista» («civilista» o «hispanista») y su líder De la Riva Agüero. Encuentra la única esperanza en el movimiento de la Universidad del Cusco, liderado, entre otros, por L. E. Valcárcel y J. Uriel García (id.:132), nombres que reaparecen en el debate del indigenismo.

² *Amauta. Revista mensual de doctrina, literatura, arte, polémica*. Existe edición facsímil: Buenos Aires. CEAL. 1983.

³ T. G. Escajadillo estudia las aportaciones literarias en prosa de la revista en *Mariátegui y la literatura peruana* (2004:289-395).- Críticos como M. de la Cadena y G. Rénique han mostrado algunas contradicciones de los «indigenistas» en esta época como su moral burguesa y, en la práctica, su defensa del propio patrimonio ante las reclamaciones de los indios (caso de J. A. Escalante, citado en M. Baud 2003:47).

Para Mariátegui (1979:46), el «problema del indio» es fundamentalmente económico y social y no «administrativo, pedagógico, étnico o moral» y, por lo tanto, estrechamente unido al «derecho de la tierra» del indio, problema insoluble sin la previa liquidación del estado semifeudal del Perú. Mariátegui distingue claramente entre una literatura actual «indigenista» escrita por «mestizos», artificial e idealizadora y una futura «indígena», verista y autóctona, producida por los propios indios (id.:306). Aparte de las obvias influencias sociológicas de Marx, Gramsci y Croce, no es descabellado pensar en otras «románticas» en el pensamiento mariateguiano (D. O. Wise 1980) de autores como Hildebrando Castro Pozo, director de la Oficina de Asuntos Indios creada por Leguía (*Nuestra comunidad indígena* 1924), César Antonio Ugarte (*Bosquejo de la historia económica del Perú* 1926) y del antropólogo y escritor Valcárcel, ministro de cultura en los años 40 (*Del ayllu al imperio* 1925 y *Tempestad en los Andes*)⁴, sobre todo con respecto al «comunismo incaico» y su posible renovación por las comunidades indígenas (cf. las citas de estos libros en Mariátegui 1979:46ss.). Resulta, además, atractiva la idea de Ángel Rama, expresada en el capítulo «Indigenismo del mesticismo» de *Transculturación narrativa en América latina*, de enfocar el surgimiento del indigenismo como reivindicación del nuevo sector social de la clase media (criolla o mestiza) que «amparándose del indigenismo» expresaba sus propias reclamaciones (1987:141, 142; id. J.

⁴ El interés de Mariátegui en este libro es palpable en el hecho de que anticipara varios de sus textos en *Amauta* para publicarlo en 1927 en su editorial Minerva, con un prólogo suyo en el que celebra el anuncio de «un Perú nuevo» (Valcárcel 1972:15), aunque no comulga con la idea de un futuro Perú incaico; Mariátegui prefiere «un Perú integral», lo cual no impide que caiga en prejuicios raciales contra los negros y chinos (1979:305, 310-311).

Higgins 2002:288), reivindicación ya observada para la costa no-limeña en los cuentos «criollos» de Valdelomar, ampliada ahora a las ciudades serranas como Puno y Cusco. La definición de la literatura *heterogénea* de A. Cornejo Polar (1982:79-80) tiene en cuenta la diferenciación mariateguiana sobre literatura indígena e indigenista y la combina con la idea reivindicativa de clase de Rama: «donde las instancias de producción, realización textual y consumo pertenecen a un universo sociocultural y el referente a otro distinto», definición a la que se debe añadir el factor lingüístico: la transposición de idiomas indígenas al castellano⁵.

Veamos brevemente *Tempestad en los Andes* (1927) de Valcárcel (1891-1987) como ejemplo de la nueva reivindicación indígena. La primera parte narra el «despertar» de la «raza keswa» después de cinco siglos de opresión: «hombres libres con la vista alta, la cabeza erguida» (30). La segunda parte canta las alabanzas de la vida sana y alegre en el ayllu indio frente al «*poblacho mestizo*» cuyo «cuerpo en descomposición» por el alcoholismo y la codicia contrasta con la «pureza primitiva» del primero (37ss.). La tercera parte aporta viñetas sobre la tragedia del indio subyugado al gamonal blanco y al mestizo, obligado a agruparse en bandas de saqueadores para defenderse de aquellos. Aquí aparece ya uno de los temas más frecuentes de la narrativa indigenista, la lujuria del patrón blanco y la violación de una inocente india cuyo novio o marido es alejado forzosamente mediante la leva o el destierro⁶; cuando éste toma su venganza en el

⁵ Los autores del *Diccionario de las Letras de América Latina* (1995:2441) retoman esta definición en su entrada «indigenismo»: «se trata de la revelación de una sociedad –la indígena– desde los supuestos –ideológicos, estéticos, culturales, etc.– y a través de los medios propios de otra».

⁶ P. Elmore (1993:32) menciona la anterior «ópera incaica» de Julio Baudouin, *El cóndor pasa* (1913) en la que el joven indio debe matar a un

patrón y los demás indios se sublevan, el prefecto ordena que el ejército los extermine. Pero anticipándose a Manuel Scorza, ocurre algo inesperado: una danza alocada por encima de los heridos y cadáveres y un clamor «como la admonición de la tierra a todos los poderes cósmicos» (58). Asimismo, el breve texto «Hambre» (61ss.) puede haber inspirado la novela *Los perros hambrientos* de Ciro Alegría. La parte «Los nuevos indios» traza la futura revolución gracias a la recuperación de las tierras (obviamente inspirada en las luchas campesinas entre 1919 y 1923), la huelga pacífica, la resistencia de la mujer al gamonal libertino, el abandono de la religión cristiana y la ayuda de misioneros y adventistas anglosajones, sugerencia ésta tajantemente rechazada por Mariátegui. Si los anteriores capítulos resultan endebles como literatura, el último, «Ideario» se convierte en puro panfleto: «grandeza inkaica», «santa fraternidad» y «moralidad colectiva y personal» se erigen frente al (abominable) «mestizaje» que sólo crea «vicios y taras» (104, 107). Naturalmente la lucha es entre costa y sierra, Lima y Cusco; la primera «extranjerezante», «imitadora» y «femenina»: «monstruosa planta [de] frutos podridos»; la segunda, «austera» y «varonil», albergadora de «huestes tamerlánicas» (114, 116).

Obviamente no todos los «indigenistas» comulgaban con estas ideas (algo fascistas) basadas en la pureza biológica; L. A. Sánchez, en su «Colofón» a la edición de 1927 sólo se

extranjero, «la alegoría del capital imperialista en trazas de violador y de la patria encarnada en una desvalida doncella». En realidad, este esquema ya es conocido —a la inversa— desde *La cautiva* (1937) de Esteban Echeverría: el violador sería el indio, la violada, la blanca María; curiosamente la mujer es su propia vengadora debido a que su marido ya está herido de muerte. También el romanticismo cubano anticipó el esquema para la relación blanco (explotador lujurioso) y negro/negra (explotado/violada) en *Francisco* (1839/1880) de Anselmo Suárez y Romero.

reconoce en la idea general «de peruanizar el Perú» y aboga por el mestizaje y el cosmopolitismo al que llama «totalismo» (id.:183). Tampoco Castro Pozo o José Uriel García coincidieron con Valcárcel como muestra el estudio de éste, *El nuevo indio* (1930) que propone el mestizaje como base de la futura identidad nacional (el «neoindio»). Incluso se le podría considerar precursor del ideal «transculturador» de Arguedas en afirmaciones como ésta: «el indio es culturalmente un alma en vías de amestizamiento; sólo merced a ello perdura y se afirma» («El neoindianismo», *Boletín Titikaka* 16:4). Casi cuarenta años más tarde Ciro Alegría (en A. Cornejo Polar 1986:248) insiste en que no hay un único «indigenismo» y cita por lo menos dos: 1. el de la lucha social a favor del indio; 2. el de la revalorización intelectual y cultural del mismo.

Nada más contrario a la imagen milenarista de Valcárcel o la exótica de García Calderón (*La venganza del cóndor* 1924) que la de López Albújar como ya observó L. A. Sánchez (en Aquézolo 1976:69): «las exaltaciones líricas de Valcárcel en pro del Incanato, y las crueles y demoledoras apostillas de López Albújar». Las palabras de Sánchez se refieren al artículo publicado en *Amauta*⁷, pero posteriormente son retomadas y aplicadas a sus cuentos por críticos como A. Cornejo Polar (1980:49), A. Rama (1987:156) y (ya desde 1964) M. Vargas Llosa (1996:60): «indígenas [...] perpetrando delitos, cometiendo atrocidades y actuando guiados por unos instintos tan retorcidos y perversos que se los diría una raza aquejada de taras congénitas».

⁷ López Albújar acumula 70 propuestas sobre el carácter del indio, en las que predominan rasgos como el egoísmo, la superstición, la hipocresía, el pesimismo, el latrocinio...; estos rasgos «bárbaros» se ven empeorados por la «civilización» en el indio letrado. Sin embargo, el escritor y juez sabe distinguir entre el indio en el «ayllu» (entre los suyos) y el otro frente al extraño o «misti» (en M. Aquézolo 1976:15ss.).

Para la temática indígena, son fundamentales los dos libros de relatos, *Cuentos andinos* (1920) y *Nuevos cuentos andinos* (1937). El piurano Albújar conoció a los indios durante su labor como juez en Huánuco entre 1917 y 1922, donde visitaba comunidades como la de Chupán, cuestionario en mano (T. G. Escajadillo 1972:108). Los diez textos del primer libro abarcan una diversidad de temas: «Los tres jircas» narra el mito de la creación de los tres cerros que rodean Huánuco. «El hombre de la bandera» regresa a la guerra chileno-peruana y celebra la valentía de los indios huanuqueños. A «El campeón de la muerte» y «Cachorro de tigre» los une el tema de la venganza (por la muerte de la hija y del padre respectivamente), mientras que «Ushan-jampi» relata el castigo infligido al ladrón Conce Maille. En «El licenciado Aponte», el hijo de aquel ladrón vuelve del servicio militar a la comunidad para modernizarla; el mal recibimiento, sin embargo, lo aparta, convirtiéndolo en contrabandista, argumento retomado en «El brindis de los yayas» de *Nuevos cuentos andinos*. El mundo de los «mistis» se refleja en tres relatos: «La soberbia del piojo», «El caso Julio Zimens» y «Cómo habla la coca». En el centro de todos los cuentos se coloca la comunidad de Chupán, aunque también se menciona a sus enemigos de Obas («La mula de taita Ramón»). Igualmente existen personajes y nombres que se repiten como el de la Señora Linares («El caso...», «La soberbia...»), los mencionados Maille y la figura del juez-narrador («Cachorro...», «Cómo habla...», «El caso...» y, posiblemente, «Los tres jircas» y «La soberbia...», todos ellos relatos en primera persona)⁸.

⁸ Este juez anónimo, excepto en «Cachorro...», donde recibe el nombre de Francisco, adquiere un rasgo autobiográfico al ser suspendido por tres meses de su cargo al final de «Cómo habla la coca».

Los cuentos que más impacto han causado son «Ushanan-jampi», «El campeón de la muerte» y «Cachorro de tigre», los que, junto con «Huayna-pishtanag» y «El brindis de los yayas» de los *Nuevos cuentos andinos* fueron elegidos por Manuel Scorza para integrar *Los mejores cuentos* (1957) del autor.

«Ushanan-jampi» (1995:45ss.) gira en torno a la justicia comunera heredada de los tiempos incaicos, aplicada en el ladrón incorregible, Conce Maille. Los «yayas» (consejo de ancianos encargado de la justicia) son meros ejecutores (consejo «solemne, impasible, impenetrable», 46) de un proceso en cuatro fases: admonición, intento de conciliación, expulsión y castigo físico (48) del que sólo presenciamos las dos últimas. El condenado Maille no acepta el «jitarishum» (expulsión) que lo convierte en solitario relegado a un ostracismo perpetuo. Su rebeldía ante una ley que siente injusta (para él todos los comuneros son ladrones) y su añoranza de la madre y el terruño lo impulsan a volver después de un mes de errancia. Traicionado, será cazado y descuartizado por la comunidad como una bestia y sus intestinos expuestos (el resto del cuerpo quedó desparramado por el monte) sobre el dintel de la puerta de su choza. Conce Maille representa al rebelde nato, tan opuesto al indio de «raza [...] adormecida y plañidera [en] estado de sopor» propagado por V. García Calderón (en M. Aquézolo 1976:64) en sus cuentos. Tiene todas las trazas del héroe épico, aunque la suya sea una «heroicidad monstruosa» (54). El narrador lo enaltece física y espiritualmente: alto, fornido, facciones regulares de indio puro, gallardía, altivez de mirada, porte señorial, en fin, «hermosura y fuerza» (46-47); desdeñoso de injurias y amenazas, orgulloso de su valor, desafiante (al osar volver) y despreciativo para con los demás; también se le compara

con animales señoriales como el tigre y el león (52, 56). A estos rasgos positivos del héroe se oponen los negativos de sus oponentes (excluidos los «yayas», «mudos e impasibles» como ejecutores de la ley): su enemigo directo, José Ponciano (al que Maille todavía tuvo tiempo para matar según su hijo en «El licenciado Aponte», 73) tiene mirada «torva» y él mismo habría sido un ladrón; el espía chivato es temeroso y con «cara de perro» ante un «león». Asimismo, al traidor José Facundo se iguala al perro (56) y Maille lo llama así antes de cortarle la lengua traidora. Efectivamente los perros, «hoscos, héticos» (45) participan en cada momento de la acción y especialmente en el festín de la «turba»:

«Mientras una mano arrancaba el corazón y otra los ojos, ésta cortaba la lengua y aquélla vaciaba el vientre de la víctima. Y todo esto acompañado de gritos, risotadas, insultos e imprecaciones, coreados por los feroces ladridos de los perros que [...] daban grandes tarascadas al cadáver» (57).

Los hombres se comportan tan feroces como los perros y son éstos los que, al comienzo, instigan a aquellos con sus «miradas de ferocidad contenida, lanzando ladridos impacientes» (45), dando a entender que representan el subconsciente humano. Si al principio se habla del «*gran acto de justicia*», con la aplicación del «Ushanan-jampi», esa se transforma en «*feroz justicia*» (51) y los adjetivos «horripilante, canibalesca» que acompañan a su ejecución la denuncian como tal. El horror se multiplica con el sufrimiento de la madre Nastasia que cae con el cuerpo de su hijo y cuyos doloridos ruegos de piedad no son escuchados.

El mismo carácter rebelde (y vengativo) tiene el «Cachorro de tigre» Ishaco, hijo del ladrón Magariño, traicionado por su lugarteniente Felipe Valerio. En los ocho fragmen-

tos –fragmentación frecuente en los cuentos lopezalbujiarinos– se relata la juventud del huérfano Ishaco (I, III-V) en casa del juez-narrador y su extraña afición a las armas y a la carne cruda. Los fragmentos II y VI retroceden al pasado del padre Magariño y su lugarteniente, para volver al presente con la captura de ese y su primera agresión por Ishaco (VII). Por último (VIII), el narrador se entera de la vida de bandolero de Ishaco y el ajusticiamiento cruel de Valerio por aquel («colgado por los pies, lo había mutilado paulatinamente en el espacio de varios días», 114). Cuando la policía le trae preso, el juez, instigado por la hediondez del bolsón que lleva, descubre los ojos podridos de Valerio que Ishaco llevaba siempre consigo «para que no [le] persiguiera la justicia» (117), superstición también practicada por Tucto, «el campeón de la muerte» (43).

«Cachorro de tigre» es el relato con más clara impronta del naturalismo-positivismo con su determinismo biológico y ambiental (en contra de la opinión de F. J. López Alfonso 2006:142, 143). Ishaco ostenta un carácter dividido: por un lado, tiene una excepcional inteligencia y gran humor, aunque éste sobre todo para burlarse de los demás; por otro, muestra rasgos «bestiales», como su afición a deglutir piojos y carne cruda, pareciéndose a un «antropófago». Estos rasgos de «sádico» e «innoble» (103) son relacionados con «rabiosos gustos ancestrales» y el vicio de mentir y disimular son defectos «de la raza» (107). En una de las contradictorias intervenciones (aunque en este caso amparado por la focalización intradiegética, 107-108) el narrador discurre sobre «la ley de la naturaleza» que domina al indio y le hace despreciar «la cultura» y las «idealidades del misti» y preferir las «majestuosas cumbres andinas». De igual manera, el espíritu de independencia es debido a «su origen y su raza», a la «voz de la sangre y de la tradición» (es decir, la herencia

de un padre asaltador y violador y el medio ambiente salvaje), por lo que su progreso en casa del «misti» resultaría una mera adaptación y simulación. Para despejar toda duda, ya al padre Magariño se llama «hijo del medio ambiente y de la raza» (110) y, por descontado, la trayectoria del hijo de un «feroz tigre» y «astuto zorro» está ya trazada de antemano (recordando las tesis de Taine y otros).

En *Nuevos cuentos andinos* reaparecen la comunidad de Chupán y muchos nombres de la primera antología. También los temas son parecidos: el poder de los «yayas», la venganza encargada a un «campeón de la muerte» («Cómo se hizo pishtaco Calixto»); otras venganzas se evocan en «Juan Rabines no perdona» (por un amor traicionado) y en «Una posesión judicial» (de forma póstuma al estilo de Poe por un pleito entre hermanastros). En «El blanco», los mistis abanquinos son tan «bárbaros» como los indios al usar una calavera de indio como blanco (el título es ambiguo) de tiro⁹. «Huayna-pishtanag»¹⁰ retoma el tema valcarceliano del lujurioso hacendado que castiga con la muerte al prometido («su sirvo, su cosa, su bestia de trabajo», 1957:41) de la india que lo rechazó y, de paso, causa el suicidio de ésta. Veamos con más detalle «El brindis de los yayas» por el interés que presenta la lucha entre dos mundos, el tradicional estancado y el moderno innovador. El cuento de 1937 se relaciona con «Ushanan-jampi» por el protagonismo de los «yayas» (este relato incluso anticipa la traidora bebida que los yayas ofrecerían a Maille, 55) y con «El licenciado Aponte» por el mismo

⁹ T. G. Escajadillo (1972:129) erróneamente califica el argumento de «anécdota 'galante' perfectamente banal».

¹⁰ En la edición más asequible de *Nuevos cuentos andinos* (Populibros, s.f.) faltan «Huayna-pishtanag» y este cuento por lo que son citados según la edición de *Los mejores cuentos* (1957).

intento de cambio, aunque abortado, del joven Maille. Como éste, Ponciano Culqui es un indio chupán que ha aprendido sus derechos haciendo el servicio militar en la costa. Mientras que aquel está marcado por su herencia (hijo de «gente de presa», 1995:73) y del medio ambiente (su padre le enseñó a cercenar cabezas), el pasado de Culqui es 'limpio' no sólo por desconocido sino también porque los comuneros no le acusan más que de su juventud e ignorancia. El «licenciado» Culqui es apoyado por los jóvenes de Chupán en su elección como alcalde (sec. II) y el conflicto estalla por la conspiración de los derrotados «yayas» que no han conseguido ser alcalde ni regidores (III). Traidoramente los diez ofrecen su chicha para la reconciliación, pero el desconfiado Culqui insiste en que cada uno beba de su propia chicha y uno tras otro apuran «socráticamente» su bebida envenenada; incluso –como último clímax– Illatopa, al que Culqui quiere perdonar por ser el padre de su enamorada, la que viene a avisarle de la traición.

¿En qué consiste la oposición y qué innovaciones pretende introducir el joven indio? El narrador no deja duda sobre el enfrentamiento entre «la juventud» y «la madurez», «un pasado que se iba y un porvenir que llegaba» (95). Mientras que los viejos se identifican por su *carácter*, del joven se detallan, ante todo, *sus ideas y su objetivo*. Todos los «yayas» son «rencorosos», llenos de «odio» y se regocijan con malicia ante el esperado fracaso del joven, es decir, no cumplen con su papel de «padre sabio y prudente» según explicó el «misti» Leoncio. Pero destaca el «feroz» y «taimado» Niceto Huaylas¹¹ que perdió la alcaldía; trasluce «pensamiento homicida» y porta una «sonrisa diabólica» y es comparado

¹¹ Posiblemente es pariente de aquel Ceferino Huaylas, maestro del «campeón de la muerte» (1995:35); tampoco falta un nuevo Maille entre los asesinos-suicidas (98).

con una «víbora» (92) y le corresponde cerrar patéticamente el relato con su maldición. De Culqui se destaca su oposición a los «viejos y trillados caminos» (detallados por el «misti» Leoncio, sec. I) y su orgullo de ser «un chupán de los nuevos» (77, 80). Su primer acto 'revolucionario' es el perdón concedido a dos deudores durante la toma de poder; el segundo, la sustitución de la bebida alcohólica por jugos naturales¹² para evitar las típicas riñas que sólo benefician «al juez de paz, al escribano, a los papelucheros, al cura y hasta a los mismos *yayas*», es decir, López Albújar amplía la «trinidad embrutecedora» de González Prada (juez, gobernador, cura) con autoridades comunitarias. En materia de educación insiste en la importancia de saber leer y escribir; en cuestiones sociales es consciente –como Mariátegui– del derecho a la tierra y de la libre disposición de sí mismo (78). Pretende revolucionar las costumbres en lo tocante a la vestimenta (sustituir la sandalia india por el calzado occidental) y a la dieta alimenticia; para mejorar las comunicaciones quiere ensanchar los caminos y en cuestión de medicina e higiene necesita nuevos médicos; naturalmente, en los años 20 y 30 no podían faltar el cine y el automóvil como elementos de modernidad. Tal vez su afán de 'progreso' le hace olvidar «valores de la comunidad» que merecerían sobrevivir (T. G. Escajadillo 1972:139), pero recordemos que también Mariátegui se interesó más en lo social que en lo cultural. En Culqui (y los jóvenes que lo apoyan) se observa una clara toma de conciencia social y el afán de arrancar al indio de viejas costumbres caducas, por ello su lema parece ser el de González Prada en el Politeama: «¡Los viejos a la tumba, los jóvenes a la obra!» (1976:46).

¹² No olvidemos que la bebida desempeña un papel primordial en el desenlace del argumento.

Si aquí se le ha dado tanta importancia al cuentista, es porque es el primero en tratar al indio como personaje autónomo y no como figura estática u objeto de lamentaciones; por ello me parece acertada la opinión de Escajadillo (1972:63) de que no es con *Aves sin nido* (1889) de Matto de Turner sino «con [López Albújar que] se inicia, en el Perú, el indigenismo narrativo [que] va a terminar en las *novelas* de Alegría y Arguedas», a las que habrá que añadir la pentalogía de Scorza. En su afán de hacer una ‘literatura nacional’, integra al indio en la narrativa peruana (y también al negro o mulato como ya se ha visto) *antes* del debate sobre el indigenismo y lo hace de una forma totalmente alejada del romanticismo (de Matto de Turner, García Calderón y Valcárcel), aunque es cierto que no siempre consigue liberarse de las ideas positivistas¹³. Ha abandonado el clisé del indio débil, sumiso y triste para subrayar características como el valor, la inteligencia, la fidelidad, el amor, la rebeldía..., aunque exagere a veces su violencia y la dependencia de sus impulsos. No es menos importante el hecho de haber creado en sus cuentos un mundo coherente y creíble alrededor de una comunidad (Chupán) cuyos miembros y problemas reaparecen constantemente. No sólo Mariátegui (1979:308-309) ha sabido apreciar sus textos sino también Ciro Alegría, quien escribió este

¹³ Son innegables las ideas «racistas» en sus cuentos, pero lo mismo ocurre –aunque a la inversa– con los de Valcárcel (A. Cornejo Polar 1994:183) y más grave resulta difamar al autor con viejos conceptos racistas en los años 80 (J. Varallanos, *Kotosh*, Huánuco, 11, 1986:15): «su sentimiento [de Albújar] es instintivo o muy propio de la gleba, zamboide, costeña, para con la clase india o clase serrana». No lejos estarán T. Cáceres Cuadros y su dibujante De la Riva, cuya tesis *Indigenismo y estructuralismo en López Albújar*, Arequipa, Univ. Nacional de San Agustín, 1981, muestra a un orgulloso Albújar sentado encima de sus *Cuentos andinos* que literalmente aplastan a un indio.

elogio tantas veces citado: «Los muchachos de mi generación imbuídos de las nuevas ideas políticas [...] vimos en López Albújar a un escritor [que ponía] en circulación literaria a indios de carne y hueso, con todo su drama vital» (en López Albújar 1963:8).

II.2. Ciro Alegría

Ciro Alegría (1909-1967) publica tres novelas en vida, y ello en el breve período entre 1935 y 1941¹⁴. Hijo de pequeños hacendados de la provincia norteña de Huamachuco, conoció a los indios y convivió con ellos desde su infancia. También fue en el campo donde escuchó los cuentos de «los narradores populares, a los que honestamente he plagiado – un plagio honroso, creo yo» (en A. Cornejo Polar 1986:32). Esta influencia oral es obvia en toda su obra (por ejemplo en el viejo Robles de la segunda y Amadeo Illas de la última novela, aparte de en la fórmula narrativa: «Días van, días vienen»), puesto que la acción principal se interrumpe a menudo para introducir algún relato. Por otro lado, a pesar de que muchos episodios tengan como origen alguna experiencia real, no habrá que insistir demasiado en este factor, ya que el autor escribió sus novelas en el exilio en Chile, adonde había sido deportado en 1934 por sus actividades apristas. Además, la larga carta del padre del novelista sobre *La serpiente de oro* (1976:174ss.), todo un documento literario en sí, muestra los cambios idealizantes y ‘errores’ introducidos por el hijo; pero simultáneamente expresa su admiración por

¹⁴ En 1973 se publica *Lázaro*, fragmento de otra novela; y, aún en vida, la antología de cuentos *Duelo de caballeros* (1963). Su viuda, Dora Varona, armó un libro de «Memorias» con fragmentos de textos (cartas, conferencias, artículos, textos literarios), *Mucha suerte con harto palo* (1976).

la capacidad del hijo de captar escenas y detalles a pesar de que «apenas estuviste dos días en Calemar» (id.:178). El mismo esfuerzo de recuperación de la memoria, prácticamente recetado como terapia por el médico chileno, está presente en el origen de *Los perros hambrientos* (id.:182).

La serpiente de oro (1935) tiene como escenario el río Marañón, y sus protagonistas son los balseros cholos que viven en sus orillas. Como en las novelas telúricas de la década anterior, se muestra la lucha entre el hombre y la naturaleza, en este caso, representada por el río. Si, en *La vorágine* (1924) de Eustasio Rivera, la naturaleza es la devoradora del hombre, Alegría muestra como ésta es tanto dispensadora de vida (alimento, trabajo, felicidad) como de muerte (la del ingeniero don Osvaldo mordido por una serpiente venenosa y la desaparición del Roge en los rápidos). La novela no tiene un argumento que se desarrolle; se limita a mostrar un «arquetipo existencial» (A. Cornejo Polar 1977:61), el de los mencionados balseros cuyo mundo parece escapar aún a la realidad social e histórica, aunque existen vagas alusiones a los años treinta. Si, en *La serpiente de oro*, el espacio real y simbólico es el agua, en *Los perros hambrientos* (1939), lo es la sierra fría e inhóspita. A pesar de que el primer capítulo parece crear nuevamente un mundo estático, bucólico y que el tema central sigue siendo la lucha del hombre contra la naturaleza (la sequía que causa hambre y muerte), ya hacen acto de presencia la problemática relación del indígena (los Robles) con las autoridades y el hacendado como se pone de manifiesto en la denegación de ayuda e incluso represión de éste, la corrupción de los gobernadores y presidentes (se menciona expresamente a Leguía, 1977:72; cf. lo mismo 1972:689), el abuso de la policía para con los bandoleros Celedonio, la

avaricia del cura, el servicio militar obligatorio que causa el desamparo e incluso la muerte del hijo Damián, aunque es cierto que algunos de estos elementos ya aparecían en la novela romántica e idealizante de Matto de Turner, *Aves sin nido*, inspirada en la «trinidad embrutecedora» de González Prada.

El mundo es ancho y ajeno (1941) desarrolla el problema central denunciado por Mariátegui: la posesión de la tierra¹⁵. La novela se relaciona directamente con la anterior mediante la historia de la comunidad indígena (los Robles son cholos) de Huaira, expulsada por el hacendado Rosas. Ya el narrador intradieético, el viejo Simón Robles, constata: «Uno busca su pequeño sitio en el mundo y nuay [...]», idea confirmada por el último alcalde de Rumi al final de *El mundo*: «pa nosotros, los pobres, el mundo es ancho pero ajeno» (1977:99; 1972:728)¹⁶. El autor divide la historia en tres etapas: 1. la estancia de la comunidad y su alcalde Rosendo Maqui en Rumi y el despojo de sus tierras por el gamonal Amenábar (I-VIII); 2. las penurias de los comuneros en las peñoleras de Yanañahui junto con las de quienes emigraron por probar suerte (IX-XVI); 3. andanzas de Benito Castro y su vuelta a la comunidad; la nueva codicia de Amenábar y la orden del segundo desalojo. Esta vez, los comuneros liderados por

¹⁵ Es cierto que Alegría, como aprista, igualmente lo podía haber conocido por el libro de Haya de la Torre, *Por la emancipación de América Latina*, sin embargo, las ideas comunistas de su protagonista sobre «materialismo histórico» (714) hacen pensar que su autor, entonces, se inclinaba por la misma tendencia.

¹⁶ En sus «Memorias» (1976:183), Alegría confirma el momento de escritura del capítulo «El mundo es ancho y ajeno», luego titulado «Un pequeño lugar en el mundo», como origen de la siguiente novela. Igualmente se anticipa ya el nombre de la comunidad «Rumi» («piedra») en el cerro que el pequeño Damián ve un momento antes de morir (1977:126).

Castro deciden ofrecer resistencia y son brutalmente masacrados por el ejército que acude a salvar al hacendado de «los sublevados» (XVII-XXIV)¹⁷. Es fácil deducir de este resumen que el escritor emplea el típico esquema del relato indigenista: a la reclamación de A (el latifundista) contesta B (la comunidad indígena) con la resistencia (pacífica y mediante recursos legales, en un principio); a la orden de desalojo que da el primero, el segundo cede finalmente por conocer la falta de escrúpulos del demandante. Tras una pausa, en este caso de años, comienza un nuevo ciclo de persecución y resistencia que termina con la aniquilación del más débil, el indígena. Encontramos un parecido esquema en novelas como *Raza de bronce* de Alcides Arguedas, *Huasipungo* de Icaza y la pentalogía de Scorza.

En el esquema que se acaba de ofrecer, sin embargo, hay que hacer algunas concesiones: en la primera parte, hay dos «interpolaciones» (término adoptado de Escajadillo 1983) no directamente relacionadas con la vida en Rumi, a saber, los capítulos IV, acerca del bandolero el Fiero Vásquez, y VI, acerca del comunero expulsado, Benito Castro. Lo mismo ocurre en la segunda y tercera partes, debido de nuevo al Fiero (XVIII) y Benito (XVII) y, sobre todo, a las cinco his-

¹⁷ T. G. Escajadillo (1983:5 y R. Gnutzmann 1994:289) habla de una bipartición: 1. (I-VIII); 2 (IX-XXIV). En cualquier caso se deben obviar varios episodios para llegar a un esquema mínimamente aceptable. – Como esquema semiótico de la novela indigenista puede servir el que ofrece D. Mosejko (1994:143): «se parte de un enunciado de estado inicial [...] en que los indígenas [...] están en conjunción con los valores [luego] se produce una privación ilegítima de los valores y se impone un estado de injusticia porque unos poseen en exceso lo que les corresponde naturalmente a otros [...]. Si bien las acciones emprendidas por los actantes del enunciado terminan en fracaso por falta de poder de los desposeídos y exceso de poder en los dominadores, los programas narrativos aparecen abiertos a transformaciones ulteriores».

torias de sendos comuneros emigrados (X, XIII, XV, XIX, XX). Aunque a menudo se ha criticado la falta de estructura, la irrupción de episodios y «un recargo de material narrativo» (F. Alegría 1959:255), con razón Escajadillo habla de relaciones directas con el tema principal de la novela: para el indígena serrano «la comunidad es el único lugar habitable» (1983:2)¹⁸. Cuatro de las cinco historias son precisamente las que mejor ejemplifican esta idea y las diversas experiencias sirven para mostrar cómo se usa el endeudamiento del indio o cholo para explotarlo, bien sea en las minas (sierra), en los cocalos (valles), las haciendas o bien en las caucherías (selva)¹⁹.

La primera historia (X) de los comuneros que salieron a probar suerte por el «ancho mundo» después de haber sido expulsados de Rumi está dedicada a Amadeo Illas y su mujer que van a los cocalos de Calchis, es decir, a un clima caluroso que produce paludismo. Por culpa de su enfermedad, Amadeo se endeuda y su mujer es violada por dos caporales de la plantación; un amigo de Amadeo sufre (como don Osvaldo en *La serpiente de oro*) la picadura de una serpiente que le causa probablemente la muerte. Tampoco la huida a otra hacienda les sirve, puesto que ya están endeudados con sus nuevos dueños y no podrán conseguir «el pequeño pedazo de tierra que se necesitaba para vivir» (438). El capítulo XIII retrata la explotación y represión en las minas de Navilca, donde el destino del comunero Calixto Páucar y otros mineros anticipa el que sufrirán los de la Cerro de

¹⁸ Sin embargo, quedan otros relatos secundarios como el de Illas (214s.), Rita (660ss.), el del pájaro ayaymama (567ss.), etc. que son homenajes al cuento oral.

¹⁹ Los editores de la traducción anglo-americana no pensaron lo mismo y suprimieron precisamente estos capítulos (C. Alegría 1976:204); véase en el mismo libro la historia de la génesis de la novela y la obtención del premio Farrar&Rinehart (188ss.).

Pasco (mencionada en pág. 522), ambas en manos del capital estadounidense, retratado en Manuel Scorza y Laura Riesco. El primer día de trabajo de Calixto en la mina coincide con una huelga y él y otros compañeros morirán a manos de la policía. La siguiente historia (XV) está ambientada en las caucherías, para entonces conocidas por el terrible relato de Clemente Silva en *La vorágine* de Rivera. El nieto del viejo alcalde Maqui, Augusto, se enrola como cauchero; la esclavitud, brutalidad, violación y los asesinatos en Canuco son tan crueles como en el Putumayo, aunque la selva deja de tener los rasgos antropófagos que aparecen en el colombiano. Augusto pierde la vista en un accidente, pero sobrevive, obviamente para evitar la monotonía después del destino de Calixto. Los indios selváticos, sin embargo, no tienen tanta suerte: los caucheros, ellos mismos recién liberados del yugo del explotador Ordóñez, los cazan, dando muerte a los cabe-cillas, obligándoles a «entregar caucho aunque sudaran sangre» (586). Menos dramático es el destino de Juan Medrano (XIX) quien, después de pasar penurias en una hacienda de cacao, otra de café y en la construcción de carreteras, consigue que un terrateniente le entregue una pequeña chacra para labrar. La suerte parece sonreírle: el comunero se «reencuentra» con la tierra y consigo mismo; sus niños famélicos se recuperan y se crea un nuevo paraíso al estilo de Rumi, siempre recordado. Al final de año, el patrón le cobra tanto «que los nuevos cholos se quedaron con los granos necesarios para el sustento» (666). El único hombre que logra volver a la comunidad es el albañil Pedro Mayta, aunque sólo después de haber perdido su poca fortuna. El capítulo XX no refuerza el tema central sino que resulta un interludio humorístico con el encuentro del músico de Rumi, Sumallacta (y el «cuentero» Amadeo Illas del capítulo X) con tres

«futres» (forasteros), un folklorista, un escritor y un pintor, lo que permite introducir un debate sobre el deber social del arte comprometido (pro-indígena). Existe cierta ambigüedad en el capítulo, ya que por un lado Sumallacta, fuera de su comunidad, se ha convertido en un borracho y los «futres» son «'cazadores de paisajes' y demás» (676), instigados por el interés que encontraron entre los costeños, tal vez como guiño al debate indigenista de los años veinte; por otro, el debate acerca de la función social de la literatura (se mencionan expresamente los autores sociales norteamericanos, 679) y su «sentido universal» insinúan ideas y modelos del propio autor.

Los episodios alrededor del Fiero Vásquez y sus bandoleros (IV, XIV, XVIII) aparentemente se apartan de los comuneros. Tienen sus antecedentes en los Celedonios de *Los perros hambrientos*; igual que aquellos, el Fiero (IV) sufrió una serie de abusos contra los que se rebela; además su vida permite la inclusión de elementos autobiográficos, al acogerse el rebelde en la hacienda de los abuelos del autor, Elena y Teodoro Alegría. Sin embargo, pronto se trenzan las relaciones entre bandidos y comuneros mediante la voluntad de aquellos de defender a estos en el momento de su expulsión (VIII), el ingreso del bandolero Valencio en la comunidad (XII) y, a la inversa, el del comunero Doroteo Quispe en la banda. Efectivamente, en el capítulo XIV se relata cómo los bandidos vengan a los comuneros en los colaboradores del despojo: el abogado «tinterillo» Bismarck Ruiz y su amante, el gobernador cholo Zenobio García y su familia presuntuosa y el mercachifle traidor el Mágico. La más directa relación entre el alcalde comunero y el bandolero se da significativamente en la cárcel; por última vez se insiste en la diferencia del sedentario comunero (el acucillado Maqui) y el hombre

en movimiento continuo (el bandido, 605, cf. T. G. Escajadillo 1983:88). Resulta trágico que el Fiero, «el vengador de todas las tropelías e injusticias» (489) que quería salvar al alcalde llevándose en su huida, provoca su muerte a culatazos por los carceleros enfurecidos. El final del Fiero que ocupa el brevísimo capítulo XVIII se aleja del tema principal y sólo muestra cómo se crean las leyendas alrededor de aventureros y bandoleros.

Benito Castro, ahijado cholo de Maqui, se convierte en el personaje principal de la comunidad en la última parte al sustituir al viejo Rosendo en su función de alcalde. Obligado a emigrar por un acto de violencia (mató a su padrastro en defensa propia)²⁰, su viaje se convierte en auténtico aprendizaje del «ancho mundo». Después de cinco años de andanzas por las haciendas de la sierra norte (VI) con nuevas experiencias de injusticias (tortura de indios, asesinato del agitador socialista Pajuelo²¹, encarcelación arbitraria) se instala en Lima (XVII), donde ejerce diferentes oficios, aprende a leer y escribir y a valorar las ideas socialistas. No sólo faltaba Lima (la costa) como tercera región geográfica sino también como gran urbe frente a la comunidad y como centro de aprendizaje social. Alegría aprovecha para incluir atropellos reales ocurridos en diferentes provincias peruanas (622ss.), denunciados en el periódico *La Autonomía* de la Asociación Pro-Indígena (1909-1917, más humanista que socialista),

²⁰ Se supone que el padrastro indio, por racismo o celos retroactivos, lo desprecia como «indio mala casta», es decir, mestizo. Benito efectivamente es hijo de un soldado «azul» (30), los montoneros del caudillo Miguel Iglesias que luchaban contra los «colorados» de Andrés Cáceres nada más terminar la guerra contra Chile (1883), es decir, Benito debe de haber nacido en 1885.

²¹ En *Mucha suerte*, Alegría (1976:394-395) aclara que se trata de un discurso que le fue enviado durante su labor como redactor de un periódico limeño en 1934.

dirigida por Pedro S. Zulen (y su mujer Dora Mayer), elogiado por Escalante en la polémica indigenista como «alma pía y luminosa» (M. Aquézolo 1976:51; recuérdese que también el idealista y algo ingenuo abogado Zavala pertenece a la Asociación, 371). Otra experiencia por la que debía pasar Benito es la de soldado, experiencia que no sólo ofrece ideas de modernidad como a los «licenciados» de López Albújar sino también la necesaria preparación para la lucha armada en defensa de la comunidad. El caso real de la masacre de los indios de Llaucán en 1914 (629), denunciado en el periódico pro-indigenista, de apremiante actualidad en el momento en que se incluye en la novela, funciona como presagio de lo que ocurrirá al final con los comuneros de Rumi (y, más tarde, los mineros y campesinos en las novelas de Scorza). El propio Benito presenciará una masacre, aprovechando otro episodio real, la sublevación del caudillo cajamarquino Benel (1922-1925), para que el cholo se rebele contra este tipo de exterminio: «La tropa avanzaba sembrando el terror. Un centenar de campesinos que trillaban su trigo, fue liquidado a tiros, bayonetazos y culatazos». A continuación, el vil asesinato de una familia de indios en su choza y el grito de la mujer antes de morir: «Defiéndenos, Benito Castro» (690) convencen al protagonista a volver a su comunidad (XXI), a la que siempre ha recordado y preferido: «mi comunidad es mejor» (616, 618, 620). A su vuelta, Benito se convierte en modernizador de la comunidad, haciendo hincapié en el principio de no «renegar de la profunda alianza del hombre con la tierra», pero levantándolo «sobre los límites que hasta ese momento había sufrido» (714). En esta transformación es ayudado significativamente por otro cholo, Juan Medrano (padre del protagonista del cap. XIX), los ex-bandoleros Quispe y Valencio, el nieto del viejo Rosendo y el único emigrado retornado, Mayta. Los cambios anunciados comienzan por la indumen-

taria (traje, sombrero, botas y reloj frente a poncho y ojotas) y el peinado (con raya a un lado frente a «pelambre hirsuta y piel sudorosa» del indio Chauqui, 720), posible reflejo del binomio «civilización y barbarie» establecido por Sarmiento (*Facundo*) y Echeverría (*El matadero*) un siglo antes. Como alcalde, Benito impulsa labores de «progreso» que simultáneamente mejoran las condiciones socio-económicas (drenaje de la laguna que gana nuevos terrenos para el cultivo, destrucción de unas viejas ruinas para el nuevo emplazamiento más protegido de las casas) y lucha contra las viejas supersticiones de los «malos espíritus». Por ello, la escuela debe ser un elemento primordial en la nueva vida colectiva.

En sólo dos años los cambios introducidos muestran su fruto, pero ya se ha anticipado que se repite la historia: el gamonal Amenábar consigue robarles sus tierras en un nuevo juicio y esta vez el nuevo alcalde, a sabiendas que el «ancho mundo» «nada da, nada, ni siquiera un güen salario», decide defender lo único que tienen: «nuestra tierra, nuestro sitio en el mundo» (729). El primero en morir es Medrano, «yerto, cogiendo con manos firmes su viejo Pívode», tal vez un recuerdo del héroe de *Los de abajo* (1915), Demetrio Macías, quien «con los ojos fijos, para siempre, sigue apuntando con el cañón de su fusil...». El final cumple con la premonición que hizo replegarse al viejo Rosendo Maqui frente a la oferta defensiva del Fiero Vásquez: «Matarán a toda esa gente...» (355). Antes de morir, Benito recuerda los «cuatro siglos» de muerte y dolor sufridos por el indio. Cierra la novela el desesperado grito de su mujer «¿Adónde iremos? ¿Adónde?» mientras «cada vez más cerca, el estampido de los máuseres continúa sonando». Lo que pueda parecer melodramático cobra sentido profundo si recordamos que el tema central es el derecho a la tierra, el que en este momento les es negado definitivamente (como también el derecho a la vida). Por ello se insiste en que la

injusta apropiación de las tierras por parte del gamonal no era para cultivarlas él mismo; Rumi desde entonces se ha convertido en un paraje de campos baldíos, semi-salvajes; al quitarles sus tierras Amenábar quería forzar a los comuneros a entrar como esclavos en sus minas y sus cocalas, donde ya vimos qué destino les habría esperado (728). El luchador mestizo Benito es claro precursor de Rendón Willka en *Todas las sangres* de Arguedas; ambos vuelven de Lima para sublevar a los campesinos y mueren a manos del ejército.

El tiempo está claramente indicado: en total, la historia de la comunidad, relatada prácticamente de forma cronológica desde el primer pleito hasta la lucha y el exterminio de los comuneros, ocupa dieciséis años, desde 1912 hasta finales de 1928, es decir, gran parte del gobierno de Leguía, aunque también se nos dice que el joven Benito tuvo que huir de Rumi en 1910. Pero no sólo se ensancha el horizonte espacial y social mediante las experiencias de los comuneros emigrados sino también el temporal, puesto que el autor introduce parte de la historia del Perú a través de los relatos o recuerdos de algún personaje. De esta forma, la historia política del Perú abarca no sólo décadas sino prácticamente los «cuatro siglos de muerte» –denunciados por Benito Castro en el momento de morir (740)– que ha deparado el país a su población indígena. Alegría no describe la conquista, pero sí la subyugación (masacre real) de los indios selváticos («cashibos») del Ucayali en 1866 insinuando la equivalencia de este episodio con la conquista:

«[...] entran a la selva hombres de tropa, armados de rifles; cuarenta indígenas [...] que quieren vengar viejas derrotas; el prefecto Arana y diez personas de su comitiva, que disponen de carabinas, y el R.[everendo] P.[adre] Calvo, que levanta la cruz [...] dispararon los cañones a un tiempo

[...]. En esa apretada masa la metralla arrasó y los cashibos supervivientes corrieron hacia el bosque, dando alaridos, entre cadáveres destrozados, heridos que se retorcían y sangre espesa que empapaba las arenas» (561ss.)²².

También se recuerda la rebelión de Tupac Amaru II que duró hasta 1783, aunque él mismo fuera ejecutado en 1781. En «Novela de mis novelas» (en D.Varona 1972:194), Alegría insiste en que aquel no luchó contra el sistema por ser «extranjero» al indígena sino por su injusta base económica y social. En sus andanzas, Benito escucha el relato de la rebelión, un siglo más tarde, de otro líder indio, Atusparia de Huaraz contra los impuestos y el trabajo indio gratuito en la construcción de carreteras, cuarteles, edificios públicos etc. y contra el trabajo forzado en las haciendas. Pero cuando toda la indiada del Callejón de Huaylas y de las provincias vecinas se le unen, «ya están ahí los batallones del gobierno con buenos fusiles y cañones. Mueren indios como hormigas» (241). Ya se han visto las referencias a otros episodios históricos más cercanos como la rebelión de Benel y las denuncias en Cusco, la masacre de Llaucán... Además, indirectamente, a través del nombre de la comunidad y del viejo alcalde, se señala la sublevación de los indios del sur (Azángaro/Puno) en 1915 en contra de la expropiación de tierras comunales, sublevación liderada por Teodomiro Gutiérrez (ex-cacerista) quien tomó el nombre de «Rumi Maqui» (Mano de piedra). Todos los episodios históricos recordados subrayan la misma idea principal de la novela: el indio americano ha sufrido expolio (problema socio-económico), abuso y muerte (pro-

²² También se incluye una ordenanza de 1551 según la cual se obliga a los indios a bajar de los montes e instalarse en los valles para estar más fácilmente al alcance de los encomenderos (362-363).

blema humano) desde hace cuatro siglos y la ley no le ha protegido sino –en palabras del viejo Maqui– ha sido «una maniobra oscura y culpable» (17). Además, el problema cultural, en gran parte olvidado en el debate indigenista, está plenamente presente y solucionado mediante la figura del viejo Maqui y la vida diaria en la comunidad con sus ritos –incluidos los jurídicos de López Albújar– y mitos (aunque ocasionalmente sustituidos como en el caso de las creencias en brujas y malos espíritus).

Por último, unas palabras acerca del lenguaje de la novela. Alegría ha tenido que defenderse contra algunos críticos, Vargas Llosa incluido, que le acusaron de no reflejar apropiadamente el lenguaje «quechua» de sus personajes, contraponiéndolo a la labor de Arguedas. Él mismo pone de manifiesto el error cometido por esos críticos, puesto que la población indígena del norte sólo se expresa en español: «que son como cuatro millones, [...] ya no hablan quechua sino en el Callejón de Huaylas, en la Pampa de Cajamarca, una población que tendrá, pues, medio millón [...]. En todo caso, este indio es un ser mestizado» (en A. Cornejo Polar 1986:248s.). Precisamente ese mestizo, denostado desde Guaman Poma (o Valcárcel²³, mestizo él mismo), y su papel renovador se reivindica en la figura de Benito Castro, reivindicación compartida por Arguedas tanto en personajes como Rendón Willka de *Todas las sangres* (1964) como en sus estudios antropológicos *Formación de una cultura nacio-*

²³ «Gusanos perdidos en las galerías subcutáneas de este cuerpo en descomposición que es el poblacho mestizo [...]. La atmósfera de los poblachos mestizos es idéntica: alcohol, mala fe, parasitismo, ocio, brutalidad primitiva» (1972:39-40); en fin, «un ser híbrido no hereda las virtudes ancestrales sino los vicios y las taras. El mestizaje de las culturas no produce sino deformidades» (id.:107).

nal indoamericana (1989:2): «como resultado de la incesante reacción mutua ha aparecido un personaje, un producto humano que está desplegando una actividad poderosísima, cada vez más importante: el mestizo».

II.3. José María Arguedas

Uno de los defensores del tratamiento del indígena en la obra de Alegría fue precisamente José María Arguedas (1911-1969), en claro contraste con su rechazo de los relatos de García Calderón y López Albújar que suscitaron su indignación y le impulsaron a «describir al hombre andino tal como era» (en J. Larco 1976:411-412). Por lo demás, la cronología enlaza a Alegría y Arguedas, ya que ambos publican su primer libro en 1935 (*La serpiente de oro*, *Agua*) y, en 1941, ven la luz la última novela de Alegría y la primera de Arguedas, *Yawar fiesta*.

Diversas circunstancias dificultan el estudio de Arguedas: 1. la leyenda creada acerca de su figura; 2. la veneración de que es objeto en el panorama nacional literario y cultural; 3. su doble dedicación como escritor y etnólogo; 4. la evolución político-cultural de sus obras (Arguedas «indigenista», «socialista»...); 5. la definición misma de términos como novela «indigenista» o «neo-indigenista» (problema que afecta igualmente a otros escritores). A la leyenda señalada en el primer punto pertenece su presunta pertenencia étnica al grupo indio o mestizo (aunque rara vez proclamada), el mito de su monolingüismo quechua y tardío aprendizaje del español (cf. R. Forgues 1989:57, 67), las experiencias sexuales degradantes en su infancia (su «sexofobia») que sirven para explicar conflictos personales y enfoques literarios, la pretendida ausencia de lecturas que le influyeran... El segundo

punto impide a menudo juicios desapasionados y contrasta con el frecuente rechazo que suscitan la persona y obra de Vargas Llosa, autor que, con respecto a la visión arguediana, ha evolucionado del entusiasmo a la crítica por su «arcaísmo». También resulta complicado (punto 3) evaluar los elementos mítico-etnológicos (mitos, formas orales de narración, música, bailes) y lingüísticos elaborados por el autor en su obra (sobre todo teniendo en cuenta que gran parte de los críticos provenimos de otras culturas, incluidos los peruanos que desconocen el mundo e idioma quechua). La definición semiológica de la novela indigenista antes citada (D. Mosejko 1994) sólo sería aplicable parcialmente a la obra arguediana y, de paso, no permitiría la inclusión de los cuentos de López Albújar. El propio Arguedas, además, rechazó en varias ocasiones el calificativo de «indigenista» (en J. Larco 1976:397).

El cuento que da título al libro *Agua*, es el más cercano a la «la tesis dualista»: «dos mundos irreductibles, implacables [...] el terrateniente convencido de su superioridad y los indios sometidos» (Arguedas en J. Larco 1976:400). Al abusivo «misti» don Braulio, se enfrentan los indios que reivindican el derecho al agua (como el de la sal en *Los ríos profundos*). La única relación entre ambos grupos es la violencia (el robo del agua y el asesinato), ejercida por el gamonal y padecida por los indios. Éstos están investidos de una serie de rasgos positivos (sobre todo culturales, como la música y la solidaridad) a los que corresponden los negativos de los mistis. Por otro lado, los indios se dividen entre sumisos, temerosos (los comuneros de San Juan y, luego, de Tinki) y valientes, categoría a la que pertenece un único individuo, el cornetero cholo Pantacha que aprendió sus derechos en la costa; tras su muerte, el niño-narrador Ernesto retomará el desafío. En «Warma kuyay» («amor de niño»), el mismo Ernesto, enamorado de la

indiecita Justina, es rechazado por no pertenecer a su mundo. Esta vez la prepotencia del misti (don Froilán) se dirige contra la niña, a la que viola. Ni Ernesto ni el indio Kutu, amado por Justina, pueden vengar el crimen (aunque se ensañen con los animales del poderoso) y el joven se aleja del mundo violento; sin embargo, tampoco en la costa encuentra sosiego: «Yo, aquí, vivo amargado y pálido» (1983:164). Los tres cuentos tienen en común, aparte de la temática reivindicativa, la figura del narrador joven —Ernesto en los dos mencionados y Juan en «Los escolares»—: se trata de un niño afectivo, solidario que ansía identificarse con los indios, pero sufre su rechazo por «forasterito» y «misticha» (127), es decir, vive la experiencia del propio Arguedas-joven que se repetirá en *Los ríos profundos*. También aparecen ya claramente dos tendencias, no mutuamente excluyentes, que volverán a encontrarse en sus obras posteriores: la de la denuncia social («Agua») y la personal, imaginativa y lírica («Warma kuyay»).

Yawar fiesta (1941), abandona la aldea por Puquio, pueblo grande serrano, en una ampliación que proseguirá en las siguientes novelas: Abancay, capital de provincia en *Los ríos profundos*; costa y sierra en *Todas las sangres* (1964) y el puerto «más grande del mundo», Chimbote, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971). «Fiesta de sangre»²⁴ gira en torno al enfrentamiento de los diferentes grupos acerca de la celebración del «turupukllay», versión serrana de la corrida de toros, considerada salvaje por las autoridades y propia por los indígenas. Mientras que, en la primera versión, se subrayaban rasgos negativos (la borrachera de los indios y su codicia, el

²⁴ En 1937 Arguedas escribió un primer esbozo, «Yawar»; en 1958 se publicó la versión definitiva de *Yawar fiesta*. En 1950 (apéndice 1974:172, también en Larco 1976:397ss.) explica su larga lucha para conseguir un lenguaje más adecuado.

retrato de los «varayok», la diversión sádica de los «mistis»), la novela resulta una reivindicación *cultural*, lo que no impide que el capítulo II, «El despojo», se convierta en un verdadero ensayo sociológico sobre el abuso (robos de los mistis, rebelión de los indios y el consiguiente escarmiento: «cachacos uniformados en la puna, matando a indios viejos, a mujeres y mak'tillos», 17)²⁵. El «turu[toro]pukllay» que se celebra significa el triunfo del mestizaje (como indica la misma palabra y el título bilingüe del relato), síntesis entre lo propio y lo ajeno (hispanico), idea expresada en la frase final: «Estas son nuestras corridas. ¡El yawar punchay verdadero!». Por ello el Misitu no es un simple animal de lidia; es el toro de fuego surgido de las aguas fecundadas por el rayo, poderoso y mágico. Tanto en su novela maestra (1972:17) como en su estudio sobre el famoso toro de barro de Pucará (*Cultura y pueblo*, 1, 1964), el escritor explica la conversión del Dios incaico Amaru (serpiente) en el toro que, al llegar, impresionó a los indios por «su aspecto majestuoso [...]. Los indios lo convirtieron en un ser que poseía fuerzas misteriosas benéficas», considerándolo «una especie de dios». Pero en *Yawar fiesta* tampoco se olvida el valor compensatorio para los subyugados en la antigua lucha entre el toro y un cóndor atado en su lomo (41).

En 1958 se publica lo que se considera la obra maestra del autor, *Los ríos profundos*, título simbólico que anuncia diferencias geográficas (costa-sierra), culturales (cultura andina frente a la occidental) y socio-políticas (el cauce caudaloso que puede

²⁵ Existe una auténtica estratificación y amplificación social: mistis (principales y menos principales), comuneros (indios de ayllus y, los inferiores, punarunas y los concertados), además los «chalos», emigrantes aculturados venidos de Lima con ideas socialistas (mariateguianas). Pero también se distinguen los «mistis» socio-culturalmente: el tradicionalista don Julián, influido por la cultura indígena frente a los terratenientes modernos unidos al poder y al dinero exteriores a la sierra.

desbordarse). A lo largo del relato, el río acompaña la acción como elemento geográfico y simbólico, cobrando diferentes matices. No se tardó en sugerir el «Bildungsroman» como modelo básico para la novela. Efectivamente, el ingreso del protagonista Ernesto a los catorce años, edad fronteriza frecuente en este tipo de relato (*Don Segundo Sombra* de Güiraldes, *El juguete rabioso* de Arlt...), en el internado de Abancay, tras años de peregrinaje con su padre por los pueblos andinos, parece apuntar a este subgénero. Sin embargo, no llegamos a saber prácticamente nada de su educación, excepto en el caso de Palacios, el único procedente de un «ayllu», quien impresiona a su padre mestizo por haber aprendido ciencias naturales, historia, geometría y aritmética (1972:232). En el caso de Ernesto, el aprendizaje que interesa evidentemente no es el escolar o profesional ni tampoco la tan cacareada integración como miembro útil en la sociedad como final y finalidad (ésta, además, en flagrante oposición al típico final abierto), aunque el «Bildungsroman» pronto –incluso en la literatura alemana que porporcionó el modelo– prescindió de este objetivo social por otro interiorizado (*Heinrich von Ofterdingen*, 1802) y llegó a admitir fracasos del aprendizaje como en el caso de *Anton Reiser* (1785/1790) de Karl Philip Moritz, novela, autobiografía, estudio psicológico de profunda sensibilidad y documento cultural de la época (las injusticias sociales incluidas) que puede recordar al texto arguediano, aunque faltan, evidentemente, los mitos andinos.

Ni siquiera arranca *Los ríos profundos* con el ingreso en el internado, sino que los dos primeros capítulos están dedicados a la ciudad del Cusco (I) y la vida errante (II); incluso el capítulo III, con Ernesto ya en el internado, está relacionado con la figura paterna y de ahí su título, «La despedida». Sólo la última frase del capítulo introduce la idea de aprendizaje con «los niños [qué] deben enfrentarse solos a un mundo

cargado de monstruos y de fuego» (42). Los capítulos IV y V están dedicados principalmente a la vida en el colegio, mientras que los capítulos VII a XI amplían la perspectiva social con la rebelión de las chicheras, su represión y la fuerza de los colonos que obligan al Padre Linares, director del colegio, a celebrar una misa contra la peste (el tifus), hecho explicado por el propio Arguedas como un anuncio de la rebelión de la población indígena contra la explotación y humillación, alentada, a principios de los años sesenta, por la invasión de las grandes haciendas en La Convención (Cusco) bajo el líder Hugo Blanco (en A. Cornejo Polar 1986:239). El capítulo VI, «Zumbayllu», exactamente a mitad del relato, funciona como bisagra entre la primera y la segunda parte. Frente a la novela tradicional que desarrolla una acción continua, a pesar de posibles tramas secundarias, ésta avanza mediante núcleos dispersos, aunque la mayoría de ellos están dominados por los dos temas principales: el social y el cultural (mítico-simbólico). Al primero corresponden: el Viejo, el hermano Miguel, la opa, las chicheras, el ejército y los colonos y, al segundo, el muro incaico, el zumbayllu, pero también las chicherías e incluso la demente²⁶. Por ello no sorprende que los capítulos de *Los ríos profundos* estén subdivididos en secuencias que a menudo tratan episodios o acciones independientes, sólo indirectamente relacionados con la temática principal.

Podría pensarse lo mismo del primer capítulo, «El Viejo», aunque, en realidad, constituye una presentación *in nuce* de los dos elementos clave del relato que se acaban de mencionar, razón por la que A. Rama (1987:265) habla de una «ober-

²⁶ Gracias al rebozo de la rebelde doña Felipa, la opa se transforma en una figura crística, subida al mirador más alto, «contemplaba, examinándolos, a los ilustres de Abancay. Los señalaba y enjuiciaba». Naturalmente le espera una muerte tranquila que le embellece el rostro (198, 220).

tura musical». Ambos están relacionados en oposiciones y por analogías: los muros incaicos frente a la María Angola, la campana de la Catedral colonial; el Viejo frente a su pongo o frente al mismo Ernesto; el Viejo, un Anticristo (que engañosamente se llama «Manuel Jesús») y el pongo, un Cristo sufriente (17, 23). Tampoco falta el río, el Apurímac o «Dios que habla» y que «exalta» el alma del viajero (26) anticipando a los ríos Pachachaca y el Pampas. Con el Viejo se introduce el tema social; es el dueño de cuatro haciendas (como lo eran los incas del «Tahuantinsuyu» o cuatro regiones), representante de los hacendados explotadores típicos de la novela indigenista y anticipo del gamonal anónimo cuyas tierras asfixian el pueblo de Abancay: explota y humilla al pongo como lo hace el dueño de Patibamba con sus colonos en la segunda parte del relato. Es avaro, bajito y sucio, pero lleva como muestra de su poder un bastón con puño de oro. El pongo indio es representante de las víctimas del gamonal opresor; reducido casi al estado animal (Ernesto lo llama «gusano que pidiera ser aplastado»), ha perdido la capacidad de habla coherente y sólo gimotea²⁷. Al final, cuando el Padre Linares quiere enviar a Ernesto a casa del Viejo, sabremos que éste no sólo ejerce el poder socio-económico (la explotación) sino también el moral, cultural y religioso: prohíbe las fiestas e instrumentos musicales de los indios e impone los rezos al amanecer y al

²⁷ Posteriormente, Arguedas 'rehabilitó' al pongo en «El sueño del pongo», un cuento oral quechua, traducido y 'literaturizado' por él. Un indio que entra en la hacienda a cumplir su servicio obligatorio de pongo es humillado y maltratado por el gamonal. Un día, sin embargo, simbólicamente cambia la relación al contarle a su explotador su sueño: ambos, ya muertos, llegan desnudos ante Dios y éste ordena que el rico sea bañado en miel y el pobre en caca. El golpe está en la última orden de Dios: «Ahora ¡lámanse el uno al otro! Despacio, por mucho tiempo» (1983:265), evidente promesa de cambio y llamamiento a la resistencia de los indios.

Ángelus. En sus haciendas reina la paz y, ante todo, «trabajo, silencio, devoción» (231). No sólo trata a sus siervos de forma despectiva, por ejemplo, cuando ahuyenta al pongo con el bastón, sino también a los parientes pobres como su sobrino Ernesto y al padre de éste, Gabriel, a los que aloja en la cocina india. Ya en la distribución de su casa se refleja la subdivisión social del espacio: mientras que el Viejo habita en el primer patio, señorial, destina a Ernesto y su padre al sucio patio interior con «olor a muladar». Esta oposición espacial se repetirá en el colegio de Abancay para los juegos inocentes y alegres del «zumbayllu» (patio «de honor») y los inmorales con la «opa» (patio oscuro junto a los retretes).

Frente a la humillación y explotación, la ciudad de Cusco, centro del mundo incaico (y del debate indigenista), significa la recuperación cultural, único momento en que el padre Gabriel puede fungir de auténtico guía: explica los viejos muros incaicos, el palacio del Inca, los nombres quechuas, las iglesias, los puentes, la antigua plaza incaica delante de la catedral. Gracias a la música de la campana María Angola, Ernesto experimenta su «memoria involuntaria», puesto que aquella evoca en su mente las imágenes de sus protectores de infancia, don Pablo (o Felipe) Maywa y don Víctor Pusa, protectores reales del niño Arguedas, como es sabido²⁸. En absoluto el autor nos lleva de la mano como en un viaje turístico al glo-

²⁸ Sobre todo los capítulos «Los viajes» (con el padre), «La hacienda» y los episodios en el internado son autobiográficos. La niñez pasada «en una casa ajena, vigilado siempre por crueles personas» (19) es evidente referencia a la hacienda de su madrastra, donde sólo encontraba protección entre los indígenas igual cuando buscó refugio en un «ayllu» (45). Arguedas ya expresó su gratitud para con éstos en la dedicatoria de «Agua» (1983:87). El encuentro con el haraposo indio (libre) en *Los ríos profundos* (1972:51) y su indignación por haber sido tomado por colono comprueba la inclusión directa de episodios vividos por el autor (en J. Larco 1976:415).

rioso pasado (un borracho orina al pie del muro), sino que Ernesto se compenetra con las viejas piedras que lo reconfortan y lo exaltan como su padre constata. Su inocente juego lingüístico al pie del muro incaico sobre el estribillo de una canción: «yawar mayu», río de sangre, se convertirá en título del capítulo X en el que un cantor indígena provoca a los militares con un romance en honor a la rebelde doña Felipa.

Si el primer capítulo narra un evento único, el segundo resume varios años de viajes con el padre, un abogado inestable. De los doscientos pueblos recorridos, Ernesto selecciona algunos, como aquel dominado por el odio y donde los niños competían matando inocentes pájaros y otro, donde los cazadores se entrenaban abatiendo loros y se burlaban de sus vanos intentos de espantar las aves ante el peligro; también Huancapi se caracteriza por sus aves, en este caso son los cernícalos que atacan a gavilanes y hasta a cóndores; otros fragmentos están dedicados al lucero y a las trompetas de los morochucos... Evidentemente los anteriores episodios nada tienen que ver con un aprendizaje útil y de 'provecho' sino con una profundización en la naturaleza y en las relaciones humanas, es decir, con la «formación de su sensibilidad» (J. R. Ribeyro 1976:69). Es en este capítulo donde Ernesto asume conscientemente el papel de biógrafo y narrador: insiste en *grabar en la memoria* (28) todo lo que le llama la atención y comienza precisamente con los diferentes pájaros: tuyas, chihuacos, tórtolas, torcazas, gorriones, viuda-pisk'o, loros, es decir, el aprendizaje memorístico coincide con el contenido de los fragmentos antes citados. Ya se anuncia el lugar importante que ocupará la música en la memoria cuando el padre invita a los indios a tocar su charango, violín, guitarra o arpa (instrumentos típicos de una banda andina) y con el primer *huayno* completo dedicado al cernícalo guerrero (33).

Antes de estudiar los capítulos dedicados a la vida interna del colegio, se hace necesario profundizar en el carácter del narrador. Ya se dijo que —en el nivel de la acción— se trata de un joven que lleva el mismo nombre que el narrador «forasterito, huachito» de los primeros cuentos; tiene catorce años, edad fronteriza entre la infancia y la adolescencia. Pero Ernesto igualmente es un ser «fronterizo» por otras razones: es un niño blanco que busca la compañía de los indios de Patibamba, aunque éstos, por miedo, lo rechazan. Los compañeros de colegio captan en seguida su diferencia y lo llaman «foráneo», «forastero melancólico» o «indiecito cholo» (83, 84). También el director, el Padre Linares, observa su carácter distinto por lo que le considera un vagabundo «loquito», una «criatura confusa» e, incluso, «casi un demente» (209, 157, 240). Ernesto se caracteriza efectivamente por su aislamiento y por apartarse de los demás con frecuencia, como cuando constata en la chichería: «Yo quedé fuera del círculo, mirándolos» (110). Precisamente esta marginalidad y su carácter observador lo predestinan a ser el futuro relator de su historia. Incluso cuando desea escaparse del colegio, decide obedecer al padre y permanecer, «contemplándolo todo, fijándolo en la memoria» (45). Con el mismo objetivo acude a las chicherías con sus músicos, aunque en este caso es para evocar paisajes y pueblos ya memorizados que le ayudan a sobrellevar la realidad hostil (51).

Este anhelo de salvaguardar experiencias y costumbres también caracteriza al narrador mayor. Como es sabido, en todo relato en primera persona ésta encubre dos personajes separados en el tiempo: el personaje en el nivel de la historia (el adolescente Ernesto) y el personaje-narrador (del discurso). No se especifica la distancia temporal que media entre ambos, aunque se deduce que el relato tiene lugar hacia 1930,

es decir, al final del gobierno de Leguía, ya que se dice que el cometa Haley pasó hace veinte años y el portero recuerda la (real) rebelión de Huanta (Ayacucho) del mismo año, que fue sofocada sangrientemente por el coronel Ramírez quien hizo quintear a los rebeldes (136, 225). El narrador mayor se denuncia sobre todo por el bagaje cultural (etnológico, mitológico o lingüístico como en las largas disquisiciones sobre las desinencias «yllu» e «illa» que abren el capítulo del zumbayllu), es decir, es como si el joven Ernesto se hubiese convertido en el padre Gabriel del primer capítulo. No hay necesidad de buscar dos o tres diferentes narradores (A. Rama y J. Ortega 1988:128), ya que el carácter del protagonista por un lado y la distancia temporal, por otro, legitiman al mismo Ernesto-adulto en el papel de narrador del discurso²⁹. Como en el caso de las digresiones tradicionales, el verbo en presente subraya esta «pausa» en la acción. La fusión de una y otra voz se observa claramente al final de la rebelión, cuando el adolescente cae fatigado en la cama y las voces de «los internos, la voz del Padre; la voz de Antero y de Salvinia, la canción de las mujeres, de las aves en la alameda de Condebamba, repercutían, se mezclaban *en mi memoria*; como una lluvia desigual», sensaciones confusas que enlazan con la reflexión (con el verbo en presente) sobre la luz que sale entre «la lluvia» (palabra-nexo con el relato en pasado) y el hombre que «contempla indeciso el mundo...» (118).

²⁹ No olvidemos que Ernesto destaca en el colegio por sus habilidades recitativas (82) y literarias; como el «Poeta» en *La ciudad y los perros*, escribe cartas amorosas para algún interno, naturalmente por amistad y no por dinero. Incluso podemos encontrar 'recuerdos dentro del recuerdo' como cuando la desolación del dormitorio en Abancay le hace revivir la misma sensación sufrida en el valle de Los Molinos (66) o cuando el vals de la hacienda le evoca la joven en el mirador de otra casa-hacienda (80).

El colegio religioso de Abancay (caps. IV-V) es un espacio en que confluyen todos los estratos socio-económicos y las diversas mezclas étnicas peruanas e incluso, tras la llegada de Gerardo, costeño e hijo de militar, las diferentes procedencias geográficas, lo que se repetirá en el «Bildungsroman» de Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*, ubicado en el colegio militar limeño Leoncio Prado. Incluso se podría ver en los más brutos, Lleras y Añuco, anticipos del Jaguar; Boa tendría un precedente en Peluca y Palacios preanunciaría al tímido Esclavo. Si hemos caracterizado a Ernesto como solitario que busca el afecto entre los colonos y las chicheras o en los recuerdos, obviamente es de esperar que el ambiente del colegio ahonde aún más ese aislamiento. Lo que prevalece en el trato entre los alumnos, igual que entre los padres y aquellos, es el intento de dominar, de imponerse. En la cúspide de la jerarquía se encuentra el Padre Linares, el director; por debajo de él están los demás padres, apenas individualizados; más abajo se encuentra el fraile negro Miguel; luego, los alumnos y, en el último escalón, el portero y la cocinera, y, como fuerza destructiva, la opa.

El director, recomendado por el padre de Ernesto como santo y gran educador, resulta ser una figura escindida entre la dulzura y la inmisericordia (233), mostrando una faceta o la otra según la ocasión y el interés que lo motiva. Si la opinión general sobre él corresponde a la paterna (las mujeres lo adoran, los jóvenes ven en él un santo, los indios lo confunden con una aparición), Ernesto, en la percepción profunda del sueño, pronto descubre su lado turbio y/o explotador: lo percibe como un pez de cola ondulante y ramosa, persiguiendo a los pececillos entre las plantas acuáticas (48). Más tarde se descubre su pensamiento impuro cuando sospecha de Ernesto y la opa, aparte de que no queda claro si estaba ente-

rado de las relaciones sexuales entre aquella y los alumnos mayores. Su complicidad con los representantes del poder económico y militar se verifica a lo largo del relato: elogia a los hacendados como fundamento de la patria y su riqueza como garantes de la paz (religiosa y moral) en sus haciendas; el lector recordará la «paz» en la del Viejo (elogiado expresamente por el director): «trabajo, silencio, devoción». Llama «inmundas» y «ladronas» a las chicheras que distribuyeron la sal injustamente acumulada en el estanco; elogia a las tropas de ocupación y amenaza con una nueva conquista en caso de levantamientos de los «chunchos» (indios selváticos) y colonos (168). En el colegio favorece a los alumnos cuyos padres gozan de prestigio económico o militar, como Gerardo. De acuerdo con las conveniencias modula su voz, instrumento de poder (es el «mejor orador») y, según Ernesto, elemento que traiciona el verdadero ser del hombre (47). Si en los alumnos fomenta el fervor patriótico (u odio al extranjero) mediante juegos de guerra entre peruanos y chilenos, a los colonos les predica en tono humilde para asegurar su docilidad y sumisión, usando el quechua para la ocasión, razón por la que Ernesto siente aún más repugnancia y se rebela: «Aquí parece que no los [a los colonos] dejan llegar a ser hombres» (155). Vargas Llosa (1996:190) lo llama adecuadamente «el más efectivo cómplice de la injusticia» y no en vano su salón de recibo se parece al del Viejo.

Entre los alumnos destacan Añuco y Lleras. El primero, hijo natural de grandes propietarios que perdieron sus tierras en juegos y mujeres, engreído y agrio, aterroriza con el Lleras a los más jóvenes; fomentan las luchas feroces, fuman y cuentan historias sucias; se masturban o se pelean entre ellos por tener sexo con la opa y quieren forzar a otros, como el humilde Palacios, a practicarlos con ella, en fin, vicios que no

difieren de los de un colegio militar como el Leoncio Prado. Lleras, corto de entendederas pero temible en la pelea, es el protector del Añuco, hasta que sus destinos se separan en la afrenta contra el hermano negro Miguel, el único que consuela a los chicos débiles y comprende la magia del «zumbayllu». El episodio sirve para mostrar el prejuicio racial que sufre el negro –peor que el indio– en todos los grupos sociales, ya que se confirma que también los abanquinos optan por que se despache al hermano, petición a la que cede el director de inmediato. Mientras que Lleras prefiere escaparse del colegio antes que pedirle perdón al hermano por haberlo llamado «negro é mierda», Añuco se rinde y, a partir de este momento, los padres lo quiebran espiritualmente y lo mandan al Cusco para tomar el hábito. Sin embargo, antes de partir, realiza un acto de generosidad y regala sus «daños» (pequeños cristales de colores) al humilde y retraído Palacios quien de esta forma se libera y consigue estudiar y salir del colegio con éxito. Posiblemente el autor haya querido mostrar de lo que un «indio de ayllu» (en realidad es mestizo) es capaz de conseguir si se lo propone. Si Lleras y Añuco se caracterizan por el abuso físico, el gordo, cobarde y lerdo Peluca (ya tiene veinte años y aún está en el colegio) no es más que deseo sexual; por la opa es capaz de transformarse en astuto luchador y ni siquiera los golpes más duros consiguen apartarlo de ella. Su locura final parece ser resultado de la pérdida de la demente antes que del mal que arrasa el colegio en forma de tifus. Otro estudiante dibujado con trazos certeros es Valle, figura del intelectual y petimetre de provincia; es lector acérrimo (y trasnochado en 1930) de Darío, cuida su ropa con esmero, se declara ateo y enamora a todas las señoritas; sin embargo todo en él es falso y exagerado al estilo de su enorme nudo de corbata.

Los pocos compañeros en los que Ernesto puede apoyarse para sobrellevar el «infierno» y «abismo de hiel» que le resulta el internado (47, 67), son lógicamente los chicos más sensibles, como Palacios quien le regala dos monedas antes de separarse definitivamente, el generoso indio Romero que toca huaynos y cuyo rondín tiene las mismas fuerzas mágicas del «zumbayllu» y el tímido Rondinel. La única amistad verdadera se da entre Ernesto y Antero, apodado Markask'a por sus lunares. Es él quien trae el «zumbayllu» e inicia a Ernesto en el arte del trompo; el hecho de que todo el capítulo VI (y su posición central) lleve como título el nombre del artefacto subraya su importancia. Es un instrumento mágico que permite superar largas distancias para llevar mensajes a personas queridas como el padre de Ernesto. También tiene el poder de aportar consuelo, ya que mediante su canto se consigue el sosiego interior (91) o se hace las paces con un enemigo (Rondinel, 96). Pero igualmente puede servir para avisar del peligro a los colonos o pedir que vuelva la rebelde Felipa para vengar las afrentas (156-157). Aun cuando la introducción lingüística (incompatible con las teorías saussurianas) al capítulo sobre las terminaciones «yllu» e «illa» parece anunciar una perspectiva distanciada, 'científica' del narrador mayor, el ambiente y la magia de la acción denuncian la perspectiva del joven creyente en tales hechizos. Puede verse el episodio como una afirmación del crecimiento interior de Ernesto en contacto con la naturaleza y la magia, lo que prepara el camino para la segunda parte que se centrará en la reclamación social. Lo que, más tarde, pierde a Antero y arruina la amistad entre los dos es su edad y la influencia del hijo de militar, el costeño Gerardo. Mientras Antero mantiene la distancia con su enamorada, Ernesto, más joven, puede escribirle sus cartas de amor (y él mismo dedicar poemas en

quechua a las niñas indias). Pero en el momento en que aquel se convierte en mujeriego, Ernesto observa cierta «bestialidad» en sus labios y la piel de «los cerdos machos» en celo (209). Para Ernesto sólo existen las niñas «puras» o el sexo sucio (como el de la opa); aunque parece que las chicheras tienen unas relaciones más libres con sus clientes sin caer en ninguno de los extremos. También es cierto que la ruptura entre los amigos ya se anuncia por razones sociales cuando Antero defiende su derecho a castigar y matar a los indios en su hacienda (156).

Frente al encierro y la opresión física y psíquica en el internado, se establece el espacio libre de Huanupata, barrio alegre de chicherías, lugar de encuentro de razas, clases y culturas. En él pululan todos los profesionales humildes (peones, arrieros, cargadores, vendedoras, gendarmes e incluso soldados rasos) y los músicos y no se hace distingo entre indio (libre) y cholo, ni se desprecia al forastero. La integración se muestra ejemplarmente en la adaptación de la música foránea al ritmo del huayno apurimeño contra toda protesta del forastero ‘purista’ (50). Ernesto acude al barrio a escuchar música y recordar paisajes añorados y es ahí donde conoce al famoso arpista Papacha Oblitas y al cantor del «kimichu» (peregrino de retablo), indio de su pueblo que surge más de su *memoria* que del camino (177). Pero no sólo se canta y toca ahí huaynos tristes sino también el «jaylli» provocativo contra los guardias civiles («huayruros») por lo que éstos pretenden llevarse preso al arpista. Significativamente son las cholas quienes defienden al músico, mientras los hombres intentan escurrirse arrastrándose por el suelo. Porque son las chicheras con doña Felipa a la cabeza las que lideran la primera rebelión (la segunda será la de los colonos) y fuerzan la entrega de la sal (elemento básico de la nutrición) para distri-

buir la entre los necesitados, sin olvidarse de los colonos. Es importante que doña Felipa no sea india (como los colonos) ni blanca (como los padres y los poderosos civiles y militares) sino mestiza. Es una figura imponente por su gordura y su cara de viruela (¿mujer marcada por Dios?), su vehemencia, su coraje y su capacidad de arrastrar y dirigir a las demás mujeres (los hombres brillan por su ausencia o las insultan como «prostitutas, cholas asquerosas», 103). No se trata de un individuo como en «Agua» que se enfrenta a la injusticia, sino que todo «un pueblo [...] avanzábamos en marcha jubilosa» (104, obsérvese el uso de la primera persona plural). No sólo las chicheras transforman inmediatamente a la fugitiva en heroína de sus cantos sino también los abanquinos crean un mito alrededor de ella: se fue a la selva a sublevar a los chunchos y volverá a tomar venganza. Ernesto, identificado con el río como elemento de purificación (tras ver las escenas de sexo con la opa), como fuerza «indetenible [e] invencible» (68) la convierte en el gran Pachachaca: «Volverás. Miraré tu rostro, que es poderoso como el sol de mediodía. ¡Quemaremos, incendiaremos!» (162), promesa de rebelión incluida en el título del relato. Como se sabe, todavía no es tiempo para la venganza: siguiendo las pautas de la novela indigenista se presentan las tropas y los guardias civiles para la represión, aunque esta vez no termina en un baño de sangre. Pero, como en el Apocalipsis, llega la peste (el tifus) y el colegio debe despedir a todos los alumnos. Ernesto ingresa en un futuro incierto, pero alejado no sólo de Abancay sino de todo lo que significa el mundo del «Viejo». Tampoco irá en busca del padre; igual que su etapa de aprendizaje en el colegio ha terminado para siempre, la despedida del progenitor resulta definitiva; al contrario de Palacios que es recogido por su padre, Ernesto sale solo hacia «la cordillera».

Los críticos tardaron en ocuparse de la novela y sólo pocos reseñistas como J. G. Llosa supieron apreciar el lenguaje poético de la novela y el esfuerzo por transmitir el quechua a través del español: «una obra quechua escrita en un castellano insólitamente nuevo» (en F. Aubès y M. Gladieu 2004:135). Arguedas explicó sus dificultades y su objetivo lingüístico en «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú»:

«¿en qué idioma se debía hacer hablar a los indios en la literatura? [...] los indios no hablan en ese castellano ni con los de lengua española, ni mucho menos entre ellos! Es una ficción. Los indios hablan en quechua [...] el trabajo es por guardar la esencia [...]. Creo que en la novela *Los ríos profundos* este proceso ha concluido. Uno sólo podía ser un fin: el castellano como medio de expresión legítimo del mundo peruano de los Andes» (en Larco 1976:404-405).

Suprime el glosario de los primeros relatos, pero mantiene las notas a pie de página para explicar un término quechua o lo introduce entre paréntesis en el mismo texto, aunque otras veces el sentido se deduce de la situación, aparte de las digresiones lingüístico-antropológicas como en el caso de «yllu/illa». Cuando doña Felipa instiga a las mujeres a apoderarse de la sal, ella habla en quechua, pero sólo las tres primeras palabras pronunciadas son en estilo directo y el resto aparece en traducción castellana entre paréntesis (98). Los compañeros del internado insertan palabras en quechua que aparecen traducidas en una nota a pie de página («k'anras», 63) o entre paréntesis («huayquear», 59); las interjecciones frecuentes como «¡Ja caraya!, ¡Jajayllas!» no suelen transponerse. Las canciones fundamentales para recrear la sensibilidad de los indígenas y mestizos, aunque también pueden expresar

escarnio y rebelión, aparecen en dos columnas opuestas en quechua y en español. Arguedas soluciona el habla de los indios en los diálogos mediante algunos usos sintácticos (y no morfológicos o fonéticos como otros escritores) del quechua: falta del artículo definido, falta de concordancias temporales, posposición del verbo, amplio uso del gerundio, los sufijos y diminutivos de cariño («Prudenciucho, asisito»). Recordemos un solo ejemplo, el del cantor de «kimichu»: «De Lunamarca es. Un mozo, volviendo de la costa, lo ha cantado [...] Andando, andando con la Virgen [...]. Pero de mi hermano su canto es, fuerte [...]. Lindo tocan charanguito» (182-183). Pero a veces el novelista no se ha fiado de su propio poder expresivo y se ha sentido obligado a interrumpir el diálogo para avisar que los personajes hablan en quechua. Sin duda, el mayor logro es el estilístico, sobre todo, en las descripciones: surgen en momentos de compenetración con la naturaleza, ante la belleza de las flores, el «tankayllu» con su falso aguijón con sabor a miel, la «tuya» vistosa y su canto, los grillos alados, el río, los árboles:

«El arrayán, los lambras, el sauce, el eucalipto, el capulí, la tara, son árboles de madera limpia, cuyas ramas y hojas se recortan libremente. El hombre los contempla desde lejos; y quien busca sombra se acerca a ellos y reposa bajo un árbol que canta solo, con una voz profunda, en que los cielos, el agua y la tierra se confunden» (27).³⁰

³⁰ Posteriormente, Arguedas publica *El Sexto* (1961) sobre su experiencia en la cárcel limeña en 1937, pero a la vez retrato de la depravación y violencia en esta institución y de las luchas apristas y comunistas. Su novela más ambiciosa, *Todas las sangres* (1964), es un fresco que pretende mostrar la compleja situación social del Perú en los años 50. Retoma el esquema de *Yawar fiesta* con los hermanos don Bruno y don Fermín, ambos gamonales; el primero quiere preservar la tradición y el feudalismo; el segundo, representa al nuevo capitalismo. Rendón Willka, el indio acholado, defiende a los

Por esta visión *interior*, mágico-mítica, desde un sistema diferente («indígena») del occidental racional y el lenguaje poético, críticos como Escajadillo³¹ (1994) quieren ver en *Los ríos profundos* el comienzo del «neo-indigenismo», ejemplarmente realizado por Arguedas en el cuento «La agonía de Rasu Ñiti» (1962) con la muerte del viejo «dansak» del título y la penetración de su espíritu (el dios tutelar Wamani) en su sucesor.

II.4. Eleodoro Vargas Vicuña

En la misma época, escritores como C. E. Zavaleta (véase cap. La «Generación del 50») y Eleodoro Vargas Vicuña (1924-1997) publican relatos que igualmente se suele incluir en esta tendencia. De los dos, sólo Vargas Vicuña se dedica exclusivamente al mundo rural. Nacido él mismo en la sierra (Cerro de Pasco), ubica todas sus historias en esta

indígenas frente al «Consortio», el capital imperialista. Reforzado en sus ideas socialistas por las ocupaciones de tierras en La Convención, termina la novela (de forma parecida a *Los ríos profundos*) con el «sonido de grandes torrentes que sacudían el subsuelo». La dura crítica al libro, publicada en 1985 bajo el título *¿He vivido en vano?* (Lima, IEP) le causó una profunda crisis psíquica. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (inacabado, publicado de forma póstuma en 1971) hiló tres tramas: 1. la personal de los diarios (que desembocan en el suicidio); la mítica de los zorros, tomada de un manuscrito del siglo XVI, traducido por el propio Arguedas en *Dioses y hombres de Huarochirí* (1966) y la propiamente novelesca, ubicada en el puerto de Chimbote durante el boom de la industria de harina de pescado.

³¹ Tesis doctoral, *La narrativa indigenista*. Lima. UNMSM. 1971, considera cuatro elementos esenciales: 1. dimensión mítica del mundo indígena; 2. intensificación del lirismo; 3. perfeccionamiento de los recursos técnicos; 4. crecimiento de representación narrativa conforme a las transformaciones reales. En un artículo posterior, ofrece la siguiente lista de «neo-indigenistas»: Arguedas, Colchado Lucio, Huamán Cabrera, Pérez Huaranca, Rivera Martínez, Scorza, Vargas Vicuña, Yauri Montero, Zavaleta.

región, aunque no se alude expresamente a relaciones étnicas conflictivas ni a la explotación socio-económica. Es autor de tres colecciones de cuentos: *Ñahuin* (1953), *Taita Cristo* (1960) y *El cristal con que se mira* (1975), reeditadas juntas en 1976 bajo el título *Ñahuin* (prólogo del poeta Washington Delgado). Su mundo agrario y arcaico, regido por antiguas creencias, culpas y expiaciones, recuerda al de Juan Rulfo. El narrador siempre es uno de los campesinos que o bien narra su propia historia («En la altura») o bien se hace portavoz de todos los habitantes de manera que un «nosotros» rige la narración, aunque un «yo» asome de vez en cuando («La Mañuca Suárez», «Esa vez del huaico», «Sequía nomás»...). Desfilan personajes sencillos que soportan desgracias o, alguna vez, cumplen hazañas heroicas sin inmutarse, formando parte de los ciclos naturales con sus lluvias torrenciales, sequías y temblores. Los cuentos se mueven en torno a los temas eternos como vida y muerte, amor y sexo, honor, la solidaridad, etc., pero también están presentes las flaquezas humanas y las falsas creencias.

«La Mañuca Suárez» gira en torno a la popular creencia de la casera-amante del cura convertida en «nina mula» (mula de fuego), tema también desarrollado por Óscar Colchado en «Amor bajo el naranjo» (*Camino de zorro*, 1987). Después de un terremoto, el pueblo comienza a hablar mal y sospechar de la viuda del título, inducido a ello por el loco Abilio. Cuanto más laboriosa y pía se hace ella para superar la desgracia, tanto más se rumorea sobre sus visitas al cura, terminando por convertirla en una procaz mula. La misma culpa pesa sobre el pueblo en «Memoria por Raúl Muñoz Mieses», forastero al que responsabilizan de la sequía. El desasosiego les empuja a dejarlo casi muerto a pedradas, para terminar su labor, más tarde, quemándolo en la plaza. El narrador en

primera persona, perseguido por su mala conciencia, le habla a un paisano, para compartir el peso de la culpa, aunque éste permanezca silencioso («dime tú, de quién fue la idea», 154). Pero tampoco faltan la solidaridad y el cariño en momentos de desgracia como en «Esa vez del huaico» y «Tata Mayo» (el reencuentro de una joven pareja tras la muerte de su bebé). Aunque no frecuente, el sexo domina en los cuentos «Velorio» y «En la altura»; en el primero, la narradora, una de las «hijas de beata», descubre que su hermana fea, a la que «nadie había deseado ni de borracho», fue poseída por el viejo al que acaban de enterrar.

El cuento más famoso es «Taita Cristo», relato invertido en manos de Zavaleta en el «Cristo Villenas». Tiene lugar en Viernes Santo y revive la pasión de Cristo en la figura de Alejandro Guerrero. Éste no quiere renunciar a su puesto de cargador de la imagen del señor en la procesión en favor de su hijo. Debe ceder a la presión de todo el pueblo; sin embargo, el hijo pronto cae bajo el peso y el padre purga la «culpa» cargando él solo la enorme cruz. A partir de ese momento Guerrero se convierte en verdadero Cristo, sangrando y cayéndose varias veces; la Conce, su mujer, le limpia la cara como Verónica y su madre, la vieja Juliana, llega en andas, transformada en «Dolorosa» para confortarle y limpiarle «la muerte de la cara [al] Salvador». Como trasfondo se revive la antigua rivalidad de judíos y romanos entre este pueblo y los vecinos aledaños, sobre todo los huaracaínos. Pero más allá de la reencarnación religiosa, Alejandro (el 'grande' y «guerrero») representa al hombre que lucha contra las penalidades de la vida y contra sus propias flaquezas; sucumbe como ser mortal, pero se supera a sí mismo (y salva al pueblo según el pensamiento confuso de su madre). Como en Arguedas, no hay descripciones localistas o folklóricas en estos cuen-

tos. Los textos están poblados de sonoridad (voces, música, gritos, risas, llantos, murmullos); en lugar de detalles realistas, encontramos imágenes condensadas, evocadoras y, a veces, mágicas (cf. la descripción del hombre que perdió mujer y casa en el «huaico»: «Alrededor de don Teófilo Navarro no queda sino contagiador aire entristecido», 59). El tono es sobrio y reelabora el habla cotidiana (supresión de artículos y partículas, combinación de adjetivos pospuestos y antepuestos, acumulación de gerundios), eliminando las redundancias para subrayar los aspectos poéticos de la misma (imágenes y metáforas, contrastes como «claridad-oscuridad», «reír-sufrir»...).

II.5. Manuel Scorza

El autor que más éxito internacional ha cosechado con su visión mítico-fantástica y a la vez social(ista), es Manuel Scorza (1928-1983), éxito que debe no poco a su figura controvertida y su propia puesta en escena con que acompañaba cada aparición de una nueva novela³². En los años 50 y 60 se dio a conocer como poeta y promotor de Festivales del Libro y ediciones ultrabaras (Populibros); después de haber apoyado la lucha de los campesinos, salió del Perú y se estableció en París, donde compuso un ciclo de «baladas» o «cantares» que tituló «La guerra silenciosa» (o «callada» en la «Noticia» de *Garabombo*): *Redoble por Rancas* (1970); (*Historia de*) *Garabombo, el invisible* (1972); *El jinete insomne* (1977); *Cantar de Agapito Robles* (1977) y *La tumba del*

³² Cf. D. Gras 2003:44-45; véase la misma crítica sobre su recepción, 107ss. y sobre los epitextos como entrevistas y promesas de fotos y grabaciones magnetofónicas: «constituía[n] un discurso paralelo, centrado en construir una trampa ficcional con fines publicitarios» (247).

relámpago (1979). El año de su muerte, se publicó el primer volumen de una trilogía que debía llamarse «El fuego y la ceniza»; por aquel infausto accidente aéreo en Madrid, sólo llegó a terminar *La danza inmóvil*.

«La guerra silenciosa» está centrada en la denuncia de la situación social y económica del indio serrano explotado, cuyas tierras son arrebatadas por hacendados y la todopoderosa Cerro de Pasco Corp. Las cinco novelas tienen muchos elementos en común que le confieren unidad al ciclo: 1. todas giran en torno a la lucha de los campesinos de la sierra central contra los hacendados (poder semi-feudal local), la empresa minera Cerro de Pasco Corporation (poder capitalista extranjero) y el apoyo a estos de las autoridades estatales; 2. todas se enmarcan en el mismo tiempo, los años entre 1959 y 1963 y todas presentan una estructura circular; 3. cada una de ellas muestra un desarrollo parecido: situación de injusticia sufrida por una comunidad → reclamación legal y pacífica → lucha armada → represión y masacre → renacimiento del espíritu de justicia...; 4. las cinco se presentan como «baladas» (las dos primeras) o «cantares» (las tres últimas), en contradicción con la autopresentación del narrador como «cronista» (149, 354); 5. reaparición de (o alusión a) varios personajes —entre ellos el todopoderoso juez Montenegro que domina las partes I, III y IV (R. Forgues 1991:137)—, situaciones y lugares en las diferentes partes; 6. todas se inician con el retorno de la cárcel del respectivo protagonista y terminan con una masacre (o un incendio cósmico en *Cantar*); 7. tipificación de los personajes («gamonales, autoridades» contra «comuneros») y su hiperbolización; 8. la forma aditiva de dos o más historias paralelas³³; 9. la división en capítulos con

³³ Efectivamente, tres capítulos (1, 5, 8) fueron publicados separadamente (D. Gras en M. Scorza 2002:158).

sus respectivos títulos que recuerdan relatos medievales o picarescos; 10. la mezcla de realismo (personajes y eventos reales y literaturización a base del «efecto de lo real») y fantasía (elementos míticos y fantásticos); 11. la perspectiva de un hombre culto, hispano-hablante (llamado Scorza en la última entrega), que asume las reclamaciones sociales de los comuneros y reproduce su perspectiva mítico-mágica. En el último volumen se introducen nuevos elementos, con el abogado (real) Genaro Ledesma, el Seminarista (disidente de un partido de izquierda) y el propio escritor, es decir, el relato se «ideologiza» y se acerca a la novela testimonial. Sin embargo, no faltan elementos míticos como los ponchos tejidos por la vieja Añada los que, en vez de resumir la historia pasada del pueblo, anticipan el futuro (como los papeles de Melquíades en *Cien años de soledad*); pero el líder de Tusi, Remigio Villena, decide quemarlos todos precisamente para liberarse y convertir la lucha en histórica y racional (1979:186)³⁴. Tam-

³⁴ Scorza afirma «Yo viajo del mito a la realidad» (T. G. Escajadillo 1990:55, 72). En *La tumba*, aprovecha la toma de la hacienda Paria para reunir los personajes principales de sus novelas anteriores mediante un sueño de Ledesma, líder de la quinta revuelta: aparecen Chacón, Garabombo, Herrera, Robles, respectivamente los líderes de las cuatro revueltas de los volúmenes anteriores; el Abigeo, el Ladrón de Caballos, el niño Remigio... (cap. 29). Al parecer, Scorza había pensado en una heptalogía; aquí se explica la reducción con el mito de Pariacaca nacido de cinco huevos (que engendran cinco revoluciones) y los hombres muertos que volvían al quinto día (1979:148), todo ello tomado de los mitos traducidos y publicados por J. M. Arguedas en 1966, *Dioses y hombres de Huarochirí*; también el mito de Inkarrí, traducido por aquel (1989:173ss.), incluye el número: las cuatro partes del cuerpo (descuartizado, a menudo confundido con Tupac Amaru) que deben reunirse con su cabeza, tal como muestra el comienzo de la misma novela. Pero el número se adapta igualmente a la afirmación del autor en una entrevista: «los quechuas tienen cinco estaciones: primavera, verano, otoño, invierno y masacre» (M. Moraña 1983:189).

bién es en esta novela donde mejor se explican las razones y la amplitud del problema: en 1958, la Cerro de Pasco Corporation, debido a los bajos precios del cobre, decide reducir la producción en un 50% y despedir a igual porcentaje de obreros, que se ven obligados a volver a sus comunidades. Paralelamente, la empresa norteamericana había expandido sus terrenos a expensas de aquellas, afectadas también por los embalses de las plantas eléctricas de la misma³⁵.

Analicemos brevemente la primera entrega, *Redoble por Rancas*, que introduce los rasgos principales de las demás, lo que confirma básicamente el juicio de J.-M. Lemogodeuc (1989:53):

«Les déroutes multiples des communautés se suivent dans les romans de M. Scorza comme un rituel dont on ne changerait que les actants. Dans cette saga, rien n'évolue pratiquement au cours des cinq chapitres: ni les personnages, inamovibles et transparents, ni les espaces diégétiques, ni les psychologies, ni les relations sociales et le temps».

Al publicarse en 1970 en la editorial Planeta, la novela llevaba el subtítulo «Lo que sucedió diez años antes que el Coronel Marruecos fundara el segundo cementerio de Chinché»; éste se mantuvo en la primera edición en «Popular Planeta», pero posteriormente fue eliminado y el nombre del

³⁵ Véase el informe del propio Ledesma, publicado como apéndice en R. Forgues 1991:59ss.- Los datos económicos para la sierra en 1964 son los siguientes: el 3% de hacendados acapara el 83% de hectáreas de cultivo y pasto; el restante 17% pertenece a un 97% de campesinos que apenas tienen 9 hectáreas cada uno (en M. Moraña 1983:177; compárense los datos en *Cantar* 1978:178). Moraña, dicho sea de paso, ve el ciclo como producto de «una falsa conciencia», cuya concepción global «podrían compartir [...] los grupos dominantes, detentadores del poder en el Perú» (id.: 190-191).

Coronel se cambió a Marroquín. El epígrafe de la novela, tomado de M. Kundera, «Tout sera oublié et rien sera réparé», anuncia el objetivo de la pentalogía: impedir el olvido de los trágicos sucesos, pero también introduce la nota pesimista de los constantes fracasos. Dos peritextos, la «Noticia» (firmada por «M. S.») y el recorte del periódico limeño, proporcionan datos sobre sucesos y personajes, es decir, pretenden relacionar la ficción con la realidad «real»³⁶. El relato alterna dos tramas: 1. la lucha de Héctor Chacón y la comunidad de Yanacocha contra el juez Montenegro (caps. impares); 2. la contienda entre la comunidad de Rancas y la Cerro de Pasco y su alzado «Cerro» (caps. pares), cuyos representantes principales son el pastor Fortunato y el jefe de vigilantes Egoavil. Pero es evidente que los nombrados no son individuos sino que forman parte de sus comunidades, hecho subrayado mediante la personificación del pueblo: «Rancas no se reía», «Rancas era un sollozo»... La forma aditiva se observa en la circularidad de varios capítulos y en la autonomía de algunos episodios, por ejemplo, el capítulo 15 (teóricamente perteneciente a la trama Chacón-Montenegro) que especularmente muestra la prepotencia de otro hacendado, Migdonio de la Torre y la lucha del peón Espíritu Félix por crear un sindicato; termina, como de costumbre, en una masacre: el envenenamiento de los quince peones, declarado «infarto colectivo».

Los protagonistas de la desigual lucha son estereotipos sin psicología, dotados de ciertos rasgos trágicos o humorísticos (los comuneros) y epítetos épicos (Chacón es «el Nic-

³⁶ Asimismo, el «Epílogo», añadido por el propio Scorza en 1983, informa del ajusticiamiento de la mujer de Montenegro en junio del mismo año por Sendero Luminoso en la plaza de Yanahuanca, escenario central de la novela.

tálope» por su excelente vista nocturna o «el Negado», como Espinoza será el «invisible», Robles «el insomne»...). Naturalmente todos son valientes (Chacón, Fortunato, el Ladrón de Caballos, el Abigeo, la vieja Sulpicia, el personero Rivera) y solidarios; a los insolidarios o traidores se les expulsa tras un juicio o se les ejecuta (el Cortaorejas). Algunos, como Fortunato o el inválido niño Remigio y su «Dulcinea»-Niña Consuelo, aportan, además, humorismo. Mientras la iglesia, en la novela indigenista, solía formar parte de la «trinidad embrutecedora», el padre Chasán es un elemento positivo, no sólo por emborracharse con sus feligreses y dormir «entre las piernas de alguna feligresa» (170) sino porque libera del miedo y la superstición mítica a los comuneros al declarar el Cerco obra de la compañía minera e incitarles a la lucha (253). Los enemigos, siguiendo cierto esquematismo maniqueísta, sólo muestran características negativas, a menudo exageradas hasta la parodia, como la potencia sexual de don Migdonio (tema favorito de Alejo Carpentier) o la fuerza brutal del gigante Egoavil (nuevo Goliat) empleada contra el viejo escuchimizado Fortunato (o David): «Y había un jefe de ronda llamado Egoavil, un jayán de casi dos metros, bruta mirada y ojos atravesados que ganaba miles de soles cortando el rabo de las vacas y aplastando corderos con su caballo» (277). El juez (y hacendado) Montenegro aparece retratado por su traje negro: «un húmedo setiembre, el atardecer exhaló un traje negro [...]. Como todos los atardeceres de los últimos treinta años, el traje descendió a la plaza...» (153-154), descripción obviamente inspirada en el «Señor Presidente» de Asturias. La prepotencia del personaje, mostrada en la moneda intocable del primer capítulo o al paralizarse todo durante meses cuando decide jugar al poker (cap. 19) se ‘compensa’ mediante la ridiculización: sólo medio cuerpo de

hombre, achaparrado, tripudo, pequeños ojos extraviados y rostro cetrino (155). El tercer enemigo, el militar, está personificado por el comandante Bodenaco o «Guillermo el Carnicero» (para su corporación, «Guillermo el Cumplidor»), enloquecido por la sangre; para denigrarlo se le opone a la figura heroica de Bolívar, quien dirigió en el mismo lugar en 1824 su famosa batalla de liberación. El recuento, a continuación, de todas las matanzas habidas desde entonces las carga metonímicamente a cuenta de este militar «Carnicero» (cap. 32). Otros personajes están tratados con más ironía, como el fofo y venal juez Parrales, sentado delante de su propia foto, tomada «delante de graciosos lagos y esbeltos cisnes pintados en cartón», la mano «tímidamente apoyada en el hombro de la Justicia», con su esposa y seis hijos «incapaces de cubrir siquiera la mitad del obeso cuerpo de su Señoría» (312). Los mestizos recuperan (frente a Alegría y Arguedas) el papel del traidor y mano derecha del explotador; el nombre «Iscariote» Carranza para el asesor legal de la Cerro ya delata su rol; los caporales Arutingo, el Chuto Ildefonso, el Cortaorejas y Egoavil pertenecen a este grupo de malvados.

Con respecto al espacio, éste se divide principalmente en dos, no lejanos entre sí, según las dos historias desarrolladas: Yanahuanca para Chacón-Montenegro³⁷ (como capital de provincia es lugar de residencia del último) y Rancas para esta comunidad, a veinte kilómetros de la ciudad de Cerro de Pasco, a más de 4.000 metros de altura. Para quejas y reclamaciones los comuneros se dirigen a la ciudad de Huánuco igual que intentan penetrar en la hacienda de Huarautambo cuya dueña es la mujer del juez Montenegro. Todos estos espacios existen realmente en el mapa peruano, pero el narra-

³⁷ Chacón pertenece a la comunidad de Yanacocha y, con razón, se han criticado las coincidencias entre ambos pueblos (T. G. Escajadillo 1990:64).

dor apenas los describe; sólo ofrece algunos detalles característicos como la altura para Cerro de Pasco, sus callejuelas retorcidas, la lluvia, la estepa helada que la rodea y su fabuloso yacimiento mineral (243-244), o la inmensa extensión en el caso de la hacienda de Huarautambo y su difícil acceso para los indeseados. Puntualmente, estos espacios pueden abrirse mediante alguna analepsis, por ejemplo, un viaje del juez a la capital o el servicio militar prestado en Lima que sirve (como en López Albújar) a Espíritu Félix –igual que la prisión a Chacón– para tomar conciencia política de sus derechos (y que finalmente les lleva a una muerte segura). Frente a estos espacios semi-urbanos, Chacón vive, desde su época de bandolero y debido a su actual persecución, en espacios abiertos, adecuados a su carácter rebelde y su objetivo de liberación (cap. 3). Frente a estos lugares reales, se encuentran otros irreales, como el Cerco (siempre con mayúscula) que «camina», «se abalanza», «salta», «avanza» y «engulle», «devora» cerros, pastos, llanuras inmensas. Otro lugar real-irreal es el cementerio de los diálogos entre muertos que cierra la novela, con fuerte reminiscencia de los creados por Rulfo en *Pedro Páramo*.

El tiempo resulta muy complejo, si no confuso; en los capítulos impares domina un tiempo impreciso. Si Chacón ya estaba de vuelta en el capítulo 3, en el 9 acaba de salir de la cárcel, tras una analepsis en la que se recuerda la desgracia de su padre, castigado por el juez Montenegro cuando el hijo tenía nueve años. Todos los capítulos impares deben de tener lugar en diciembre (de 1959), ya que el comparendo entre la comunidad y la hacienda Huarautambo se fija en el 13 del mes (165, 181) y en el capítulo 7 ya se anuncia la víspera del día fijado (184). Por lo tanto, posteriores acontecimientos de esta trama deberían ocurrir en un día, puesto

que Chacón había anunciado que el día del comparendo iba a asesinar al juez y, al haberse escapado aquel por miedo, vuelve a casa, donde es tomado preso en el acto. En el capítulo 17 se confirma esta fecha cuando se constata que el Niño Remigio «enrumbó hacia la última mañana de su vida» (249, en realidad no morirá hasta la masacre de *Garabombo*), ya que debía ser sacrificado el fatídico día. Los capítulos impares dedicados al juez son del todo imprecisos, por analepsis como la bofetada que recibe el Subprefecto un «primer domingo de septiembre» (176), la carrera de caballos un 28 de julio (cap. 9), el día sin precisar de la rifa milagrosa (cap. 13), etc. De todas formas, en cualquier momento la cronología se puede romper con una analepsis, como ya se ha visto, o incluso por una prolepsis al estilo de García Márquez: «Treinta años después, Santiago solicitaría que se las [sus botas militares] mostraran a la hora de la muerte» (238; otros ejemplos, 318), es decir, nos encontraríamos teóricamente en 1989 (!). Los capítulos pares, al parecer, tienen lugar horas antes de la masacre, si enlazamos el capítulo 2 con Fortunato que «Corría, corría, corría», recordando todos los nombres de sus animales (161, 162) con el 32 y el viejo que aún «corría y corría» y nuevamente «recordó los nombres de sus carneros» los que a continuación se enumeran (361; cf. 216). Paralelamente a la carrera del viejo («el Lento»), se describe el avance de «Guillermo el Carnicero», es decir, el comunero intenta desesperadamente avisar a los ranqueños de la llegada de las tropas e impedir (en vano) la matanza (ocurrida en mayo de 1960). Por lo tanto, los capítulos acerca del Cerco que engulle tierras y corta caminos y la lucha de los comuneros contra él (y las múltiples palizas recibidas por Fortunato) han de ser *flashbacks* que, en la realidad externa, ocuparían años; aquí se establecen dos fechas: en setiembre (¿de 1959?)

mueren más de 30.000 ovejas y, en el capítulo 28, se habla del primero de noviembre de 1959 (253, 335). Pero también hay tiempos superpuestos: el Cerco crece como la impotencia de los comuneros y mientras tanto se ve a Fortunato corriendo (caps. 6, 8, 12); el capítulo 9 narra cómo el juez 'gana' la carrera con Triunfante, ocasión para evocar la desgracia ocurrida al padre Chacón, décadas antes, con el juez montado en otro Triunfante, para terminar con la gran carcajada del hijo Chacón el día de su liberación en la plaza central de Yanahuanca, prácticamente reservada al juez. El capítulo 32 es un auténtico *tour de force* –y no olvidemos que Vargas Llosa publicó sus grandes novelas desde *La ciudad y los perros* hasta *Conversación en la Catedral* antes de *Redoble*–: se superponen por lo menos cinco momentos distintos: 1. la inminente masacre de los ranqueños con Guillermo el Carnicero al frente; 2. como contraste: en el mismo lugar, en 1824, Bolívar prepara la batalla de Junín que los liberará del «yugo» español; 3. Fortunato en su carrera hacia Rancas; 4. la canción de Karamanduka que recuerda la masacre de Huacho en 1919 y, por encima de todos, 5. la voz del «cronista» que enumera todas las batallas contra países extranjeros y matanzas de peruanos por peruanos desde 1828 hasta 1960.

Si en Arguedas observamos una auténtica lucha por crear un lenguaje adecuado a los quechua-hablantes, Scorza, en una entrevista, se niega desde el primer momento a entrar en el juego o «la caricatura» según afirma. Argumenta que, como los personajes indios piensan correctamente, es adecuado hacerles hablar en un castellano correcto. Ello naturalmente no impide que existan diferencias de riqueza lingüística según los estratos sociales; como es costumbre literaria, los campesinos hablan un lenguaje más coloquial, salpicado de refranes, arcaísmos y palabras malsonantes, aun-

que éstas, naturalmente, también están en boca de los poderosos cuando se trata de insultar al indio «cojudo», «hijo de puta», «imbécil», «comemierda»... Lo que llama la atención, sin embargo, es el lenguaje lírico del narrador (inconsecuente con la pretendida objetividad, como lo es la frecuente ironía precisamente contra los historiadores y cronistas, 228, 260, 349). La editora de la novela, D. Gras (2002:98-103), cita ejemplos de adjetivación sorprendente («un envejecido silencio»), metáforas («beber su milenaria copa de humillación», «los finales oros del crepúsculo»), repeticiones, paralelismos, enumeraciones, personificaciones, hipérboles...

Referente a los mitos y la música, tan importantes en Arguedas, el propio Scorza rechazaba los primeros como «ingenu[os] y peligros[os]» (*El País*, 15-7-1979, V). En *Redoble*, sólo encontramos la costumbre de consultar el maíz y la coca (caps. 31, 33); en *Garabombó* se cita literalmente el mito de Pariacaca y la mosca azul («chirikinka») que sale de la boca del moribundo gritando «sio» (cap. 35) a los que se añade el mito de Inkarrí al comienzo de *La tumba* (cf. nota 34). Todo lo demás son inventos «real-maravillosos», al estilo de García Márquez, aunque puedan interpretarse simbólicamente, como el insomnio de Herrera que significa su vigilancia durante siglos; un Cerco voraz que echa a andar, orejas cortadas que delatan, caballos que hablan (como los de Swift) y hombres (el Ladrón de caballos) que entienden el lenguaje de aquellos, ponchos proféticos, un enano jorobado convertido en Remigio el Hermoso (y viceversa), cuerpos que fosforescen al enamorarse, relojes que enferman... Tampoco la música rinde homenaje a los indios serranos como en Arguedas; surgen sobre todo los vales muy populares de Felipe Pinglo (229) y Mario Cavagnaro (226, 264, 300), un bolero de Lucho Gatica (301), tangos de Gardel (231, 300),

marchas militares (226) y la mencionada «jarana» de Karamanduka (Alejandro Ayarza, 355), músico de clase media (frente a los genuinos del pueblo) quien participó como militar en la represión obrera de Huacho en 1919. Toda esta música está más cercana al ámbito limeño (costeño) que al serrano, aunque es cierto que en la edad de la radio se podía escucharla en cualquier parte (J. Higgins 2007). Sólo de paso, digamos que las alusiones literarias, aunque algunas puedan referirse a autores indigenistas, la mayoría de las veces son del acervo internacional: Cervantes, Rulfo, Asturias, García Márquez, Carpentier, Vargas Vila, Kundera, Swift y, como ha mostrado D. Puccini (1986:67ss.), el cine *western*.

II.6. Oscar Colchado

En contra de la opinión de algunos críticos, la corriente indigenista o neoindigenista no se ha agotado como prueban, entre otros, los textos de Óscar Colchado (1947). Autor de libros de cuentos y dos novelas, es igualmente editor de leyendas y mitos peruanos³⁸. A menudo mezcla el relato histórico y reivindicativo con el mundo mágico-mítico, como en el cuento que da el título a la antología *Cordillera negra* (1985) o en «Intip nos llama» de *Camino de zorro* (1987) acerca de la rebelión de Túpac Katari y su ejecución en 1781. En «Cordillera negra», el narrador es Tomás Nolasco, seguidor, primero, de la lucha del respetuoso Atusparia en 1885 y, después de la rendición de éste, del intransigente Uchcu

³⁸ Cuentos: *Del mar a la ciudad* (1981); *Cordillera negra* (1985); *Camino de zorro* (1987); *Hacia el Janaq Pacha* (1989); *La casa del cerro el Pino* (2003); novelas: *¡Viva Luis Pardo!* (1996, para jóvenes) y *Rosa Cuchillo* (1997). Además, es autor de una serie de novelas y cuentos juveniles en torno al personaje de Cholito.

Pedro que sigue sembrando la muerte en el Callejón de Huaylas, convencido de que su lucha de castas es apoyada por el mismo taita Wiracocha (1985:14) y confiado en que los antiguos soldados incas petrificados revivirán y les ayudarán en su lucha (17). Sin embargo, en agosto del mismo año son derrotados y su líder es fusilado; aunque el narrador se salva de la debacle, queda convertido en piedra, es decir, en realidad nos narra la historia desde la muerte. El mundo mágico está presente con el monte Huascarán, es decir, el mismo dios Wiracocha, que está llorando hilitos de sangre y pidiendo venganza a través de sus truenos. Otras veces el dios aparece en forma de puma, cóndor o serpiente que pueden salvar al hombre en peligro, como a Nolasco sitiado en una cueva por los soldados, a los que «a manotazos y dentelladas dejaba muertos» (25). El cuento, además, se adapta perfectamente al lenguaje campesino. Imita los relatos orales con sus repeticiones («andando andando»), onomatopeyas («rup, rup» de los caballos al arrancar la hierba; «ñutu ñutu» al romper los huesos), diminutivos («encimita, empapaditos»), arcaísmos («ansina, dizque»), exclamaciones («tatau, achachay»), gerundios («Así diciendo»), elisiones de consonante intervocal («cansao»), etc. y, sobre todo, la intercalación natural de palabras quechuas o la combinación de éstas con formas españolas: «puquialcito», «se huajayllaron».

También la novela *Rosa Cuchillo* mezcla el mito y la realidad histórica, en este caso la guerra contra Sendero Luminoso. De las tres tramas, dos pertenecen a la guerra (Liborio, hijo de Rosa y senderista; Mariano Ochante, comunero y rondero); la tercera, la de la protagonista del título, es predominantemente mítica, con la excepción de cinco fragmentos en los que ella es testigo de la guerra fratricida. Como Scorza, Colchado ha aprovechado textos quechuas publicados

por Arguedas, por ejemplo, la historia de Rosa, alias la diosa Cavillaca, codiciada por los huacas y embarazada por el más antiguo y prestigioso de ellos, Cuniraya Huiracocha (el dios montaña Pedro Orcco en Colchado, 34), tomada de *Dioses y hombres de Huarochirí* (J. M. Arguedas 1975:26ss.). Si Arguedas duda de si el resultado de la fecundación es una niña o un niño, Colchado opta por un valiente varón que resucitará para hacer el «pachacuti» (voltear el mundo al revés). También el perro Wayra (o sea el dios del viento), que acompaña y protege a Rosa en su camino al Janaq Pacha, está tomado de los «Cuentos religioso-mágicos quechuas de Lucanamarca» (1960/1961) de Arguedas (cf. V. Quiroz 2006:54). Sería fácil pensar en la *Divina comedia* como modelo para el viaje de Rosa por los diferentes submundos antes de llegar a su meta; sin embargo, aunque fuese una réplica, los diferentes paisajes y personajes con los que se encuentra en su camino son bien andinos como los ríos negro, de sangre, del dolor y el lechoso y, aunque el arriero le ayude a cruzarlos como un Caronte, su poncho como medio de transporte es autóctono; las almas en pena son las ya conocidas nina-mulas, el nákaq (o pishtaco, degollador y extractor de la grasa humana) y otras más reales, como los cachacos, marinos y ronderos asesinos. La fauna y flora también es andina, con aves, valles, peñas, árboles reconocibles. No se puede negar que el Ukhu Pacha o Supayhuasi se parece al infierno, lógicamente ubicado en la selva (51ss., 84, 143); el Auquimarca corresponde al purgatorio (51); al Tutayaq Ukhuman, una especie de limbo, van los niños muertos; por fin, el Janaq Pacha es el cielo o paraíso de los dioses o almas purificadas.

III. LA «GENERACIÓN DEL 50»

«Piérola y Leguía [...] inician la transformación de Lima en ciudad industrial del futuro. [Surgen] el hacinamiento y la injuria de las aglomeraciones espontáneas en los arrabales y callejones, con el mínimum de aseo, de descanso y de alimentación».

R. Porras Barrenechea, *Pequeña antología de Lima*.

En la década del 50 surge un nuevo grupo de escritores, llamado «Generación del 50», pero también del «45» (M. Gutiérrez 1988:19) o incluso «El grupo Palermo» por su lugar de encuentro favorito, el bar Palermo¹. Son jóvenes que han vivido la esperanza del gobierno democrático de Bustamante y Rivero (1945-1948) y la desilusión con la dictadura del General Odría (1948-1956), al que culpan del

¹ Cf. A. M. Alfaro-Alexander (1992). Todos ellos pertenecen a la pequeña y media burguesía y son adolescentes «a los que la dictadura se contentó con envilecer, disgustándolos del Perú, de la política, de sí mismos, o haciendo de ellos conformistas y cachorros de tigre» (M. Vargas Llosa 1983:65).- Algunos críticos como T. G. Escajadillo (1994:113) llaman a los mismos «la generación de mediados del cincuenta».

envilecimiento y de la impostura generalizados. El gobierno de Odría, en efecto, se caracterizó por la corrupción y la penetración del capital extranjero en el Perú que produjo un fuerte «boom» industrial en detrimento de la agricultura tradicional y la consiguiente migración de los campesinos a los centros urbanos, creando un gran número de «barriadas» precarias². La vieja Lima, «plácida y coqueta», se divide (estratifica) en barrios de ricas residencias, un centro lleno de problemas (tráfico, mercado ambulante, demoliciones...) y barrios miserables, «tugurizados» (W. Delgado 1984:158), en fin, un «mapa urbano [que] reproduce al mapa social» (J. Ortega 1986:78).

El modelo indigenista, obviamente, no era útil para los que se proponían retratar el mundo urbano y agresivo del momento³, aunque es cierto que escritores como Zavaleta y Vargas Vicuña no olvidaban el medio rural. En estos años, además, llega la influencia de los novelistas anglosajones

² En 1940, 4.8 millones vivían en el campo y sólo 2.1 en centros urbanos; en 1972 se invierte la relación: 7.9 millones en centros urbanos y 6.1 en el campo. En 1940, Lima tenía 645 mil habitantes; en 1961 eran 1.846.000; ya para 1957, José Matos Mar cuenta 56 barriadas en Lima (*Las barriadas de Lima. 1957*. Lima. Inst. de Estudios Peruanos. 1977). M. Burga y A. Flores Galindo estudian los cambios desde comienzos de siglo en *Apogeo y crisis de la república aristocrática*, op. cit.

³ M. Gutiérrez (1988:89) sugiere como influencias peruanas *La casa de cartón* (M. Adán) y *Escalas melografiadas* y *Fabla salvaje* de C. Vallejo por su prosa vanguardista y la exploración de lo onírico. Tampoco habrá que olvidar *Duque*, primera novela urbana. Según el mismo crítico (1988:105), los narradores del 50 proceden «al reparto y catalogación de la geografía urbana: la barriada, el barrio de clase media, el barrio residencial, el colegio con sus respectivas realidades humanas, psicológicas, morales y lingüísticas [...] pero de manera general su preocupación más que de orden social es de carácter existencial, interesándose por revelar formas de conducta o conflictos psicológicos y morales».

(Joyce, Faulkner, Dos Passos, Hemingway, en primer lugar), muchas veces a través de los autores de otros países latinoamericanos (Onetti, Rulfo, Arreola). También los escritores y filósofos del existencialismo francés como Sartre, Camus y Malraux son leídos con avidez y dejan su impronta, sobre todo el primero, y no sólo en el «Sartrecillo Valiente», Vargas Llosa. Con la «Generación del 50» la narrativa peruana entra de lleno en la modernidad. Los autores, claramente inspirados en los ensayos de Mariátegui y en la función social y política proclamada por Sartre, desenmascaran en sus libros la metrópoli babilónica y las condiciones infrahumanas en las que viven las capas bajas; exponen la violencia y la falta de escrúpulos; denuncian la corrupción política y la ausencia de valores morales y abogan por una sociedad más justa. No sólo pretenden reflejar la sociedad del momento sino también influir sobre ella. Aparte de la temática urbana, también son destacables la creación de personajes adolescentes creíbles, el tratamiento desenvuelto del sexo y la adaptación del habla a cada tipo de personaje (R. Gnutzmann 1992:17ss.).

III.1. Enrique Congrains

Enrique Congrains Martín (1932) es el primer escritor en ocuparse de la problemática de las barriadas en *Lima, hora cero* (1954), constituido por cuatro textos: el que da título al conjunto, «Los Palomino», «El niño de junto al cielo» y «Cuatro pisos, mil esperanzas». Los cuatro relatos giran en torno a la angustia y frustración de los que acaban de llegar a Lima con la esperanza de una mejor vida. En «Lima, hora cero», Mateo Torres ingresa en la barriada La Esperanza, adonde otros ya llegaron antes de él, «rodando, tumbo a tumbo». Pronto descubren que la compañía constructora

C.U.L.S.A. piensa enriquecerse levantando una nueva urbanización en su terreno. Comienza la lucha bien organizada con el apoyo de los habitantes de otras barriadas, como San Cosme, Mendocita, Leticia, el Agustino (donde habita Esteban de «El niño...») y otros. Cuando, agotadas todas las reclamaciones y negociaciones, se encuentran diez mil pobres unidos en su defensa en la Plaza de Armas de La Victoria irrumpe el angustioso grito «El Caterpillar». En un fin melodramático, Mateo Torres cae muerto en el mismo momento. El logro del cuento, aparte de en la temática, reside en el narrador en primera persona del plural, portavoz de todos los pobres anónimos. En «Los Palomino», el lector sigue durante dos días la lucha del taxista Andrés Palomino por reunir los tres mil pesos necesarios para operar a su mujer. El dueño del piso aprovecha la difícil situación para liberarse de sus inquilinos ofreciendo la suma al necesitado. En una especie de epílogo (un diálogo entre el propietario y un pintor), seis días más tarde, nos enteramos de que la mujer murió mientras tanto, hecho que para nada afecta al primero, únicamente interesado en subir el alquiler a los próximos inquilinos. La perspectiva se enriquece con los diferentes enfoques de los hijos, la mujer y un enamorado, aparte del propio Palomino. En «Cuatro pisos» se sigue la mudanza de unas familias obreras a la nueva urbanización Matute (¿construida por la misma C.U.L.S.A.?). No sólo caen en el absoluto anonimato, expresado por el verbo impersonal y la ausencia de nombres propios, los que son sustituidos por su habitat («Block cuarto, escalera C, primer piso...») sino también en el egoísmo y la falta de solidaridad. Sólo una niña desentona al preocuparse por la «viejita de las gallinas» y sus hijos. Su insistencia en mejorar la vida de la «viejita» se transforma en refrán del cuento, para terminar en la amenaza final: «¿y si la

viejita de las gallinas, una noche, después de mucha hambre, frío, lluvia, enfermedades, se mete aquí y, despacito, nos mata a todos...?». Contradice el tono orgulloso, autosatisfecho del ocasional narrador en primera persona:

«Soy un hombre feliz. Feliz soy, en esta casa... mujer está bien, es dichosa, está gorda y sonrío. Hijos crecen y juegan. Yo trabajo, produzco, vivo [...]. Limeños, todo marcha bien, soy un hombre feliz» (154-155).

El título de «El niño de junto al cielo» resulta irónico, como lo son las esperanzas del niño Esteban antes de ir a parar en la barriada El Agustino (que sus moradores llaman «Junto al cielo» por su altura), puesto que soñaba con vivir en Miraflores, Chorrillos o, por lo menos, la Victoria. Recién llegado y absolutamente ingenuo, encuentra por azar un billete de diez pesos (símbolo del falso atractivo de Lima para el provinciano) y se deja convencer por Pedro, chico vivo de la calle, para invertirlo en un negocio de compra-venta de revistas. Al final, el ingenuo Esteban ha aprendido su primera lección de la gran ciudad y del capitalismo: el «amigo» Pedro se esfumó con las ganancias. Con Esteban, Congrains obviamente pretende retratar el destino del provinciano atraído por la cruel Lima. De los tres cuentos de *Kikuyo* (1955) sólo «Anselmo Amancio» gira en torno al tema urbano. El protagonista, trujillano y vendedor de leche por las calles de Lima, pierde su camioneta, con la que se gana la vida, al ser engañado por el dueño del garaje que hace negocio revendiéndola a varios clientes a pesar de su pésimo estado.

Pero la obra más importante de Congrains es, sin duda alguna, su única novela *No una, sino muchas muertes* (1958), que denuncia la violencia, la delincuencia y la explotación en las barriadas y que opone una imagen monstruosa a la oficial

del Perú. Se centra en la vida de Maruja, de diecisiete años, cocinera en un lavadero de pomos, regentado por una vieja avara con la ayuda de un matón zambo. El tema de la lucha por la promoción social, muy frecuente en la novela realista-naturalista desde mediados del siglo XIX a principios del XX, adquiere en *Congrains* un nuevo aspecto al tratarse de una mujer, más ‘macho’ que los hombres que la rodean y que pretenden dominarla o violarla⁴. El lavadero se sitúa en los márgenes de la capital, al lado de un basural, visitado por chanchos y gallinazos, con un acequión (en el que Maruja cae simbólicamente). En el lavadero la vieja esclaviza a veinte locos y Maruja decide dar el gran golpe con la ayuda de una pandilla de jóvenes, secuestrando los locos para establecer su propio lavadero. Elige a Alejandro, muchacho de la misma edad, para que le ayude en sus aspiraciones e incluso se vale del sexo para convencerlo; pero él sólo desea su tranquilidad y seguridad y no comparte el «afán de perfeccionamiento y superación» (32) de Maruja. Lo mismo ocurre con el resto de la pandilla y con el negro Manuel, su antiguo amante y modelo; todos ellos prefieren el botín seguro de los ahorros de la vieja, robados por el zambo, en vez de invertir en un futuro a largo plazo como es un establecimiento propio. Al final, Maruja, momentáneamente vencida por la inercia y ausencia de grandes metas de los que la rodean, avanza hacia la ciudad, «con la dura compañía de sus manos acrecentadas», manos que acaban de terminar su «entrenamiento, [su] educación» (205, 201).

⁴ Es conocida la afiliación trotskista del autor; véase, p.e., la explicación socio-política que ofrece de *No una, sino muchas muertes*: «Maruja y el grupo de muchachos representan al trabajo; la vieja representa la clase empresarial; el zambo es la burocracia administradora; y los locos son los bienes de capital» (en W. Luchting 1977:69). Esta explicación contradice el «psicologismo individualista» y la «ceguera para con lo histórico-social» que Vargas Llosa descubre en su introducción a la novela (10).

La novela, aunque narrada por un narrador externo, sigue el punto de vista de Maruja, enfoque que se hace obvio desde el comienzo con la descripción del basural que condiciona a la joven limeña como la Goutte d'Or a Gervaise en *La taberna*:

«Precediendo a Berta, al fin emergió del humo que cubría gran parte del basural, y poco a poco [...] fue tomando contacto con las referencias habituales del paisaje: al fondo [...] el lavadero de pomos [...]. Maruja, divisó a su derecha, en la otra margen del Rímac, el mísero conjunto de chozas [...] y a su izquierda, algo distante, las chimeneas del barrio industrial de la avenida Argentina» (17).

Maruja representa una mujer absolutamente imposible en el Perú de aquellos años (W. Luchting 1977:66-67); concentra todas sus fuerzas en la lucha y las palabras clave que la definen son «voluntad», «iniciativa» y «coraje» («su gigantesca y entusiasta voluntad», 113). Otros símbolos de su fuerza y afán son la gorrita roja, el tubo fluorescente (encontrado al comienzo y roto por el hombre barbudo al final), la llama y el fuego («la llama de su voluntad», «la victoriosa corriente de fuego», 122, 129). Aunque Maruja parezca derrotada al término de los dos días evocados, su voluntad de «subir», de «emerger» y de «agigantarse» (73) dejan un final abierto hacia futuras victorias⁵.

⁵ De ninguna manera se puede hablar de un fracaso (Alfaro-Alexander 1992:39), aunque «el proyecto de Maruja se hace trizas por culpa del 'inmediatismo' [de los otros]. Pero esto no significa el fracaso de ella» (Congrains en Luchting 1977:81). El título está tomado del *Canto general* de Pablo Neruda; cerca del final, el narrador se refiere expresamente al título para oponer Maruja al resto de la banda: «unos morían combatiendo contra cuatro, y otros morían a cada minuto con los ojos muy abiertos y los pies en retroceso, pero ella proseguía como un dardo la inflexible ruta de ascenso» (187).

III.2. Oswaldo Reynoso

También Oswaldo Reynoso (1932) se ocupa de los jóvenes en sus novelas *Los inocentes* (1961)⁶ y *El escarabajo y el hombre* (1970), pero no de la clase más baja, sino de la media en peligro de caer en el proletariado. Sus adolescentes se mueven en los ambientes públicos de «medio pelo»: parques, bares y billares, prostíbulos, la calle en general y las playas, (casi) nunca en el hogar paterno⁷.

En el primer libro, constituido por cinco breves textos, unidos por el tema y el hecho de que cada uno de los protagonistas que dan título a los capítulos pertenece a la misma «collera» (pandilla), resulta obvia la influencia de la «Beat Generation» norteamericana (como lo es también en los jóvenes escritores de «la Onda» mexicana). Por ejemplo, El Rosquita quiere parecerse a James Dean: «poner cara de ‘maldito’, de hombre ‘corrido’, torcer los ojos, fumar como vicioso, hablar groserías, fuerte [...] caminar a lo James Dean, es decir como cansado de todo, y con las manos en los bolsillos», gesto que ya utilizó Cara de Ángel para aparentar ser «hombre [más] que nunca» (68, 13). En todos los textos se fija exactamente el tiempo (incluso el mes y la hora) y el espacio (Jirón de la Unión, Plaza San

⁶ Hacia 1963 la novela (otros dicen cuentos) se vuelve a publicar con el nuevo título *Lima en rock* (*Los inocentes*). En ambas ediciones se incluye un vocabulario explicativo de la jerga limeña juvenil y del hampa. Mientras que la primera edición (pagada por el autor) apenas se vendió, la segunda se convirtió en bestseller (Congrains en Luchting 1977:95). En 1994, tras una larga estancia en China, Reynoso publica otra novela, *Los eunucos inmortales*.

⁷ En general, los padres no o apenas aparecen en la «Generación del 50». Suelen ser hipócritas e insinceros (¿son adultos y de clase media!), conservadores, con interés en el dinero o poder. Escenas de familia suelen mostrar el descontento o la violencia subyacente.

Martín, Paseo de la República, etc.) para insinuar la dependencia de los jóvenes de su entorno social. El tema de los cinco textos es la voluntad de ser «hombre» de los adolescentes, todos ellos de diecisiete años. Cara de Ángel, por su físico débil y su bella cara, está expuesto al acoso de los homosexuales y al escarnio de sus propios compañeros. Termina masturbándose ante todos, obligado a ello por haber perdido una pelea y una partida de dardos. Es en este capítulo donde se establecen las normas que deben seguir los que quieren ser (aparentar ser) «hombres» (machos): «Hay que ser valiente, pendejo. Hay que saber fumar, chupar, jugar, robar, faltar al colegio, sacar plata a maricones y acostarse con putas» (16).

También para el Príncipe todo gira en torno al dinero y el sexo; se encuentra en prisión por haber robado para hacerle un regalo a su enamorada (que «es más puta que una gallina», 56). La ironía del capítulo resulta del hecho de que los compañeros no sólo no condenan los robos sino que le envidian al joven criminal el haber salido en la prensa y en «los comercios». Igualmente se ironiza contra la falta de educación de los agentes de policía que ni siquiera saben ortografía. En «Carambola» el joven del título (con apodo como lo llevan todos los demás), pide consejo sexual al matón Don Mario, al parecer salido del tango o de una película mexicana: se «desgració», porque su mujer lo hizo «cojudo» (cornudo) y «Por eso la maté» (55). Carambola no es más que un ingenuo al temer que su Alicia se pueda desangrar en el primer acto sexual, siendo ella la misma «puta» que ya excitó al Príncipe. En «Colorete» se muestra la falta de autenticidad en las relaciones amorosas: el joven sólo es capaz de sentir su amor por Juanita al estilo de la guaracha «Marina». Los versos de la guaracha en negrita interrumpen el monólogo interior de

Colorete para salpicar su propio lenguaje y pensamiento («sufrir, martirizar, castigar, amar»). Una vez más, la hembra prefiere largarse con otro, con mejor futuro.

«El Rosquita» ofrece la descripción más detallada de estos jóvenes «rocanroleros»: cabello negro alborotado, ojos niños y tristes; cigarrillo, que se cae de la boca, casaca roja (Cara de Ángel casi se vende al pederasta por una camisa roja) y pantalón negro. También El Rosquita quisiera ser «hombre», pero aún no domina la ortografía (67) y le saltan las lágrimas cuando se trompea con otros. Si en los otros se subrayan la tentación y la perversión, en El Rosquita domina la tristeza (es un año menor que los de su pandilla); pero seguirá el mismo camino: «Porque en Lima está la tentación [...]: billares, cine, carreras, cantinas. Y el dinero. Sobre todo el dinero» (70). Es el que más hace pensar en el epígrafe de Jean Genet que introduce el libro: «Yo tenía dieciséis años [...] pero no tenía ni un solo lugar donde colocar el sentimiento de mi inocencia». Las diferentes historias están narradas cada una de forma distinta; alternan el monólogo interior⁸, la descripción objetiva del narrador extradiegético y los diálogos directos («Cara de Ángel»). En «El Príncipe», con inversión cronológica (el 6 de agosto antecede al 5), se oponen una trivial noticia policial y sus comentarios por parte de la pandilla en la primera parte y el monólogo interior del delincuente (rectificación y aclaración del asunto de los robos) en la

⁸ El monólogo interior de Cara de Ángel se desarrolla por asociaciones, expresadas lingüísticamente mediante las frases en asíndeton que terminan fusionándose fonéticamente en «mar/amar»: «y si la plaza... y los muertos y en verano... y los autos... y el patrullero... y a mi papá... y mi mamá... y yo... [...] y los senos de Gilda con leche tibia y dulce playa mar [...] y ola tumbo en tumbo en roca amor en roca Gilda [...] cara roca mar mar marmarmarmarmar amar amar amaaaaar» (20-21).

segunda parte⁹. En «Carambola» se contraponen el punto de vista del joven ingenuo y del viejo Choro Plantado, ducho en cosas de mujeres. En el último texto, un narrador anónimo en primera persona observa y comenta la tristeza del adolescente limeño. El lenguaje se adapta al de los ambientes y jóvenes retratados y expresa su violencia, vacío, afán por el dinero y su amoralidad; palabrotas y tacos como «pen-dejo, puta, mierda», etc. son moneda común entre ellos y acompañan sus actos de violencia y sexualidad irrefrenada («choreársela, corrérsela, arrechar...»). Frente a esta jerga destaca, en ocasiones, el lenguaje poético del narrador («La tarde-lenta, sudorosa, repleta de sonidos sordos y lejanos- se levanta niña», 15).

En *El escarabajo y el hombre* encontramos a jóvenes parecidos. La novela está dividida en veinticinco secuencias, sin numeración, de las cuales dieciséis desarrollan la situación de «El Uno» y «El otro», aburridos y estancados como Vladimir y Estragon de *En attendant Godot* (1953) de Samuel Beckett que observan un escarabajo que arrastra una bola de excremento por una carretera y otras secuencias de saber general sobre los escarabajos. Las nueve restantes son «el cuento» (la «telenovela») del Zambo quien, ante un oyente mudo, el «Profe», relata la historia de su pandilla «la noche de ese sábado». La conversación unilateral recuerda el recurso rulfiano de «Luvina» (1953) y la historia misma la de Sal y Dean de *On the road* (1957) de Jack Kerouac y la película *Rebel without a cause* (1955). Todos los personajes son jóve-

⁹ El robo del dinero y el despilfarro en viaje en coche, almuerzo opíparo, etc. recuerdan algún episodio de la banda de los «Caballeros de Medianoche» de *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt. También el personaje del Choro Plantado evoca personajes del lumpen arltiano (p.e. de «Ester Primavera» o de «Las fieras»).

nes de «medio pelo» (con excepción de Miquey que tiene que comprarse amistad y admiración con su auto y dinero) y aficionados al alcohol, la droga, el sexo («yerba, chucha, pinga y alcohol», 74) y la velocidad de coches, viviendo a salto de mata. Algunos como Pisquito ya han dado el paso de «rocanrolero» a «cafioca» (chulo).

La historia principal de aquel sábado gira en torno a unas carreras en coche, en las que Lelo pierde la vida; también Pisquito, atraído por una mujer-insecto (escarabajo), se entrega voluntariamente a la «parca». Pero en el relato en presente (marcado por los apóstrofes «Profe» y «Caimán» al oyente y al barman al que se pide bebida y comida) caben otros en el pasado, pronunciados por miembros de la pandilla al narrador principal (el apóstrofe «Zambo» lleva al lector al pasado). Mediante este recurso (diálogo dentro del diálogo/monólogo, recurso que Vargas Llosa desarrolla al máximo en *Conversación en La Catedral*) desfilan las vidas fracasadas de Leopardo, Revólver, Pisquito y la «maroca» (prostituta) Nely, alias «la Pota». El propio autor se incluye con su nombre «Oswaldo» en el relato y es portavoz de la ideología propagada por Reynoso en entrevistas y encuentros¹⁰. La época denunciada es la de la Junta Militar que gobernaba desde 1968 y cuyas reformas y nacionalizaciones (p.e. de la minería) sólo resultan «medidas de ahogado para contener la auténtica revolución popular» (70). El lenguaje, naturalmente, forma parte de la violencia y exhibición machista y señala las «relaciones

¹⁰ Cf. Reynoso en Luchting 1977:101-102: «vivo en un país en donde la piedad, la justicia, el sentido común de la dignidad humana, se han perdido totalmente [...]. El hombre nace bueno [y] es un determinado sistema social que lo corrompe. Eso es lo que yo quiero decir en *El escarabajo*. [...] este sistema social-económico, lo único que les ofrece para sobrevivir es la maldad»; cf. Reynoso en *Primer encuentro*: «la única solución para el país es la violencia» (A. Cornejo Polar 1986:57).

humanas» (Congrains en Luchting 1977:94). ¿Qué respeto y cariño puede haber entre los que se llaman «huevas triste, huevón, conchetumadre, cabro, gramputa, putemierda», etc. y que sólo piensan en «plan chichero y puteril»?

Sin embargo, su novela más innovadora, es la anterior *En octubre no hay milagros* (1965). Resume las experiencias de dos grupos sociales: don Lucho Colmenares, pequeño empleado de Banca (cf. su apellido) y don Manuel, dueño del Banco del Perú, empresario e influyente político, en fin, manipulador de todas las 'fuerzas vivas' del Perú a las que reúne en su casa en Ancón para preparar un complot contra el actual gobierno: prensa, militar, industrial, jefe del Partido Democrático Popular, la Banca, un viejo dirigente sindical... A la misma trama de don Lucho pertenecen los destinos de su mujer doña María y de sus hijos Miguel, Bety y Carlos (alias «Zorro») y, unido a Miguel, el profesor y escritor fracasado León. En torno a don Manuel seguimos los pasos de su amante Tito (alias «Caradehumo») y su hijo Toño. Los destinos de los dos grupos nunca se cruzan, a pesar de que don Lucho sea empleado del Banco de don Manuel y que en algún momento lleguen a acercarse (60-70). Las historias fragmentadas alternan sin orden rígido, yuxta y sobreponiéndose los actos de los diferentes protagonistas. El tiempo se fija entre las ocho de la mañana y las ocho de la tarde del 12 de octubre, día del Señor de los Milagros, de la década de los sesenta. En esas doce horas, don Lucho peregrina por Lima en busca de una vivienda, puesto que la suya será demolida por culpa de la especulación financiera de don Manuel y sus allegados que construirán un bloque de viviendas-colmena en su lugar. Las dos tramas se oponen por razones económicas que imponen su sello a las experiencias de cada grupo: manipulación y dominio (económico, político, sexual y hasta jurídico) por parte de don Manuel y humillación, frustración

y angustia por parte de los Colmenares, aunque también se deben señalar los prejuicios sociales y raciales de esta clase frente al serrano y a «los de abajo». El sentimiento religioso parece unir a las dos clases; sin embargo, se denuncia el rito al Cristo de los Milagros como hipocresía e instrumento de explotación (en manos de la clase dominante) o diversión desenfrenada de las pandillas jóvenes. El único acto de rebelión de Miguel Colmenares, por lo tanto, se dirige contra el Cristo, acto por el que paga con su vida. La impresión dominante al final de la novela es la de un Perú «podrido» («jodido» para Zavalita en *Conversación en La Catedral*) y en crisis económica, moral y política, la que, según León, «Sólo la acción colectiva y organizada de un partido de campesinos, obreros y gente decidida podrá cambiar» (258)¹¹.

Con *En octubre...* la novela peruana se abre a todas las innovaciones técnicas como el monólogo interior, la alternancia de tramas y de puntos de vista, la yuxtaposición de fragmentos, innovaciones tipográficas (frases entre paréntesis, negritas para episodios del pasado y/o para monólogos interiores), *flashbacks*, simultaneidad temporal, etc. Por ejemplo, se introduce un *flashback* dentro del estilo directo cuando el maestro pregunta al Zorro por la tirita que lleva en la mano y, acto seguido, escuchamos a la madre, en cursiva: «¿Qué herida te has hecho [...]? No mamá no es nada.- Entonces, ¿por qué te pones esa curita?» (74), técnica que recuerda las conversaciones del Jaguar con Higuera en *La ciudad y los perros*¹². La simultaneidad de los fragmentos se

¹¹ La Lima «horrible» y babilónica se presenta, al final, en un galope de fragmentos brevísimos que alternan sin orden alguno (270ss.).

¹² Cf. el verbo «escupir» que sirve de nexo entre dos episodios y dos tiempos distintos: el presente entre don Lucho y el joven Mario; el pasado, en una asamblea del banco, cuando algún compañero le quiso escupir (156).

anuncia mediante descripciones del paisaje urbano, observado o sentido en diferentes lugares de la capital (al estilo woolfiano de *Mrs. Dalloway*): «Y el cielo gris, ceniza, caía húmedo, sobre las casas de dos y tres pisos, sucias y viejas» (episodio del Zorro y su collera); «El cielo gris, ceniza, cae, húmedo, sobre la estrecha y larga calle del centro de Lima: casas viejas, plomas con pintura descascarada» (vista de don Manuel desde el balcón de su casa, 184ss.).

Naturalmente, el lenguaje diferencia a los personajes según sus clases: la replana para las pandillas del joven Tito-Caradehumo y Carlos-Zorro y el estilo cursi y rezador para doña María y sus radionovelas (55ss.). El pensamiento calculador se desvela en el monólogo interior de Bety mediante el verbo en futuro («me llevará... me traerá... nos iremos...»), la acumulación de sustantivos (objetos de consumo) y la pretensión de vincularse «con la gente decente de Miraflores» (127)¹³. Asimismo don Lucho denuncia sus prejuicios en algunos monólogos interiores –como la mayoría de los personajes, excepto las pandillas que también en su estilo directo son ‘auténticos’– y sus aspiraciones pretensiosas de «señorita decente» para su hija (180, 144-145). El estilo periodístico se caricaturiza en el informe del joven editorialista que encubre la conspiración de don Manuel (103ss.) y el del manual de historia se parodia en los episodios violentos y el lenguaje pornográfico (175-176) que acompañan la procesión del Señor de los Milagros. Pero el lenguaje más complejo es el utilizado para don Manuel, aunque es cierto que, en manos del narrador, llega a la caricatura. Don Manuel emplea un estilo cortés en las reuniones oficiales, en las que, por otro

¹³ El lector sabe que su Coqui mirafloresino, al final de la noche, no le regala la ansiada alianza sino tres billetes, dejando claro que Bety para él es una mera prostituta.

lado, resulta obvia su manipulación de términos como «sentimiento nacionalista, amor al país, protección...». Pero en sus pensamientos se delatan sus ideas clasistas y racistas contra ese «pueblo de zambos, indios y cholos»¹⁴ (49-50), su desprecio (llama a su mujer «zorra histérica») y su prepotencia: «su tierna rebeldía [del amante Tito] lo hacía cada vez más apetecible: había que soportarlo hasta que llegara el tiempo del asco, del aburrimiento, y, entonces, lo botaría como a un perro» (115). El posesivo («su Tito») delante del nombre del amante expresa su actitud de propietario hacia aquél. El narrador se mofa de don Manuel mediante descripciones de determinados aspectos físicos, gestos y andares: el bamboleo de sus «caderas al viento», sus nalgas «fofas» o «histéricas», sus incontenibles «manos en vuelo mariposa»... No sorprende que el narrador le dispense al final una némesis cruel: Tito lo abandona no sin antes haberlo degradado, ensuciando su retrato con excrementos.

III.3. Sebastián Salazar Bondy

La obra de Sebastián Salazar Bondy (1924-1965) es breve: un libro de cuentos, *Náufragos y sobrevivientes*¹⁵, la novela (o cuentos) *Pobre gente de París* (1958) y, póstumamente, *Alférez Arce*, *Teniente Arce*, *Capitán Arce...* (1969). Pero su influencia va mucho más allá de estas breves publicaciones, apoyada en su poesía y su teatro y, sobre todo en sus artí-

¹⁴ «Cholo» tiene varios significados: 1. mestizo; 2. indio migrante en ciudades costeñas; 3. insulto para el no-blanco.

¹⁵ En 1955 aparece una segunda edición que añade cinco nuevos títulos a los diez originales. Los cuentos de *Dios en el cafetín* (1964) repiten el primer libro, para añadir el que da título a la antología. En 1961, además, se publica el cuento para niños (no exento de crítica social), *El señor gallinazo vuelve a Lima*.

culos periodísticos, su ensayo *Lima la horrible* (1962) y su ejemplo personal de compromiso artístico, social y político, incluido el exilio voluntario (M. Vargas Llosa 1983:89ss).

Los personajes limeños de los cuentos pertenecen a los diversos niveles de la clase media, a la que el autor denuncia tan acertadamente en su ensayo y en el *Primer encuentro...* (A. Cornejo Polar 1986:62):

«ese entretejido sutil de relaciones, cosido, hilvanado con prejuicios y sentimientos muy profundos, con ideas recibidas, heredadas y aceptadas irracionalmente y con aspiraciones incumplidas, con esperanzas siempre frustradas y con terrores al hundimiento en la masa anónima del proletariado».

En sus relatos desarrolla los mismos temas que en su ensayo: el conservadurismo y el estancamiento; el oportunismo y el perricholismo (entrega al poderoso de turno), el conformismo y la ambición interesada de las mujeres. Varios cuentos están dedicados precisamente al papel de la mujer en la sociedad. Aunque ausente en «El matrimonio» (los protagonistas son dos estudiantes), se denuncia la típica idea del matrimonio como pacto de obediencia en el que a la mujer le toca el rol de sirvienta incondicional. En «Ya mujer» se denuncia a la joven Lucha, de la alta burguesía, que se prepara para un futuro de fiestas, vacaciones y coches, abandonando a su amigo Rodrigo por el chico de moda, Coco, con una situación económica más boyante (cf. el contraste de los nombres). En «Recuperada», se presenta la misma temática con Eloísa, recientemente graduada, que renuncia a una carrera y a su verdadero amor para comprometerse en un matrimonio de conveniencia. El cuento «Dios en el cafetín» da el punto de vista de (Gus)Tavo, el novio abandonado,

años más tarde. El peligro que corren estas chicas se explicita en «Soy un sentimental»: cuenta el aborto de Cecilia, acompañada por el narrador Quique que la lleva a una comadrona-celestina, puesto que el cínico Gustavo, responsable del embarazo, se olvida del «asunto» (y de otros semejantes), pagando, a regañadientes, los «quinientos fierros». En «Pájaros», una prostituta lamenta su destino y el de sus compañeras, siempre obligadas a moverse como las aves para no caer en las redes de la policía. En «Volver al pasado» la protagonista se escapa un día de la oficina para «recuperar el tiempo perdido» de su infancia en La Victoria. Llena de ilusiones se acerca a la casa para descubrir que la han convertido en un burdel. En «El amor no es para Delfina», se denuncia el racismo y clasismo, que impiden que una empleada doméstica y para colmo serrana, pueda aspirar a enamorar a un señorito de apellido Ricarte (o defenderse de la lujuria de un Méndez o de la hambruna hidalga de un Ochoa). En cuanto a la técnica, los cuentos resultan tradicionales. Todos están narrados en primera o tercera persona, con un narrador que interviene con sus juicios¹⁶.

Pobre gente de París es el retrato de la clase media latinoamericana enfatuada con una ciudad luz que refina y promueve gustos culturales y políticos. La realidad desmiente sus sueños y les sume en la pobreza, la alienación y la mentira. La historia principal, narra el amor fracasado del joven peruano Juan Navas por Caroline, al descubrir que ella es una prostituta. Igual que el «zambito» Navas, deseoso de huir de la rutina, la mediocridad y la insignificancia de Lima,

¹⁶ Cf. la dura crítica de T. G. Escajadillo (1994:191): «hay demasiadas explicaciones [...] el *efecto final* se esfuma [...] las situaciones se diluyen por la profusión de detalles; la poesía de ciertos cuentos no se sostiene [...] algunos relatos son excesivamente triviales [...] no se comunican al lector».

todos los demás fracasan, excepto algún ricachón inculto (el tío Felipe) o algún veleta político (el hondureño Berríos en «El sacón militar»). Desfilan ante el lector una pareja colombiano-española, representantes del falso folklore y de las relaciones amorosas superficiales. El chileno Martínez Haza y el paraguayo Coatí denuncian la penuria que sufre el latinoamericano, dedicado (como su compatriota Ribeyro) al «ramassage» de botellas vacías. A otro, el pintor panameño Estrella, la miseria le ha llevado a la locura y el propio Navas es estafado por otro peruano, el poeta Linares quien, para frecuentar «intelectuales proustianos de alto refinamiento» (¡en 1955!) le roba su dinero y se compra «un chaleco color de rosa». El machismo mexicano es parodiado en el simplón Núñez que no se entera de que es objeto de deseo de un homosexual («Una navaja...»). Pero la situación más envilecida la vive la pareja argentino-venezolana: la Nena consiguió una beca para París gracias a prestaciones sexuales al coronel poderoso de turno de su país; su amante José (Pepe) Olmos, autor de un manuscrito lleno de clisés sobre la vida de la Nena, no rompe con ella, aunque (¿porque?) ella sigue financiando su convivencia gracias a los servicios prestados a hombres influyentes. La novela supera el típico relato sentimental de «vida de la bohemia», gracias a que Salazar Bondy ha sabido integrar las diferentes historias¹⁷ y a que el humor, la ironía y la crítica mordaz realzan aspectos que esos fracasados no sabrían descubrir. Las técnicas son variadas: entre los ocho capítulos impares, relatados en primera persona por Navas, se intercalan los siete de narradores o

¹⁷ Por ejemplo, la relación Nena-Pepe del manuscrito forma parte del fragmento II de Navas; en la historia de Martínez Haza y Coatí (46, 48) se anticipa el capítulo «El sacón militar» y el tío que fastidia a Navas vuelve a ser protagonista de la secuencia de Linares (113ss.).

bien en tercera persona (cap. 1, 3, 6, 7) o bien en forma de un manuscrito (2), un monólogo (4) o una carta (5).

Alférez Arce, Teniente Arce, Capitán Arce... anticipa el tema de la dictadura y del golpe militar, tan frecuente en las novelas de los años 70¹⁸. La novela podría haber inaugurado la etapa de madurez del autor, si la muerte no la hubiese truncado¹⁹. En la versión publicada por Escajadillo en 1969 existen cinco capítulos; el primero lo constituye el monólogo interior del capitán de policía (guardia civil) Nicanor Arce, el día antes de su ejecución por haberse adherido a un levantamiento militar. El monólogo confuso de éste se complementa y explica en el cap. II desde la perspectiva del coronel Mendiola, segundo en rango del levantamiento. En el presente ocupa la hedionda celda frente a la de Arce, decorada con un descomunal pene con la leyenda «AQUÍ ESTUBO LONCHO». Recuerda el momento de la rendición de los sublevados, la huida del instigador, el coronel Valladares, la captura de éste y la propia. La llegada –en el presente– de un abogado defensor coincide con el aumento de los chillidos de Arce, los que han irritado al coronel durante todo el día. El cap. III gira en torno al coronel Valladares y su actuación en la reunión *anterior* al levantamiento; da sus últimas órdenes y, posteriormente, elimina por traidor al único civil implicado, el abogado Diácono. El cap. IV, seguramente simultá-

¹⁸ En 1964, Luis Loayza publica *Una piel de serpiente*, novela sobre las manifestaciones contra la dictadura de Odría y la creación de un periódico de oposición. Al final, el protagonista Juan debe reconocer que han sido manipulados por la burguesía del dinero (Arriaga) y que el único serio, el sindicalista Esnaola, ha «desaparecido». Para un análisis, véase W. A. Luchting 1971:174-223.

¹⁹ Del cap. 6 sólo existen 2 págs; el título, al parecer, es del editor, etc.; cf. T. G. Escajadillo 1994, parcialmente incluido como prólogo en la edición de la novela, 1969:7-17.

neo con I y II, lo constituye el diálogo-monólogo (con otro preso que permanece mudo) de Pedro Arce, hermano del capitán, preso desde hace meses en la cárcel El Frontón por actividades «extremistas». Amplía nuestro conocimiento de la juventud y adolescencia de Nicanor. Tal vez no sea tan sorprendente la diferencia de los dos hermanos que han vivido las mismas experiencias en su infancia (W. A. Luchting 1974:162ss.) sino más bien el hecho de que el marxista Pedro sea tan sentimental y que añore los tiempos de la Lima de los virreyes, «su gloria pasada, sus tapadas, sus lujos de ayer» (64; cf. 65), en fin, todo lo que su autor denuncia en *Lima la horrible*. El cap. V, finalmente, narra la llegada de la noticia del golpe militar y la decisión de Arce de adherirse a ella.

Entre los militares sublevados no se habla en ningún momento de razones políticas o ideológicas (aparte de las estereotipadas alusiones a «subversivos», «comunistas», «extremistas», «terroristas»); todo se reduce a intereses y al poder. El capitán sólo piensa en galones, en mejorar su posición económica, en escalar en la jerarquía (cf. los grados escalafonados al final de su monólogo interior, 33) y en cambiar de lugar de destino. Ha aprendido a no andar con miramientos con los «terroristas»: mientras pega y tortura a unos, roba a otros y extorsiona, viola y estafa a los familiares de los presos. Sólo el abogado y representante del Partido Popular busca razones para la sublevación en la «envilecedora dictadura» del «Mocho» (¿Odría?), la «salvación de la patria», el amor a la «libertad», la «misión trascendental» (53, 55), todos ellos clisés esgrimidos en variadas ocasiones y golpes de estado a lo largo de la historia de América Latina. Es más, Salazar no sólo insinúa la falta de auténticas preocupaciones sociales (el coronel excluye a los «cholos» de la votación) sino que llega a sugerir un fondo fascista al despedirse Valladares «con la mano derecha en alto» (57).

Técnicamente, el autor adopta todas las innovaciones en esta novela: el monólogo interior (cap. I); la alternancia de narrador extra e intradiegetico; los puntos de vista opuestos (un «padre» para los soldados, el «zambo» Valladares es un «loco» y «bárbaro» para las autoridades del lugar, 41, 91); la simultaneidad (cap. IV con I y II); los saltos temporales (el orden cronológico sería: III-> V-> I-> II = IV); los *flashbacks* (en I y II); el delirio que anticipa las balas que penetrarán su cuerpo el día siguiente; el oyente mudo (cf. las alocuciones y preguntas en IV, «Oiga...»), el lenguaje desordenado (el final de I)...

Es de lamentar que la muerte haya truncado precozmente la carrera del escritor.

III.4. Carlos Eduardo Zavaleta

El novelista más prolífico de la «Generación del 50» es Carlos Eduardo Zavaleta (1928), autor de ocho novelas²⁰, varias colecciones de cuentos, recopilados en dos volúmenes (*Cuentos completos*, 1997) y un libro de ensayos, *El gozo de las letras* (1997, 554 págs.). La versatilidad de Zavaleta (también es traductor de obras del inglés) se observa igualmente en la temática: abarca tanto el mundo rural como el urbano, la sierra como la costa²¹ y traspasa las fronteras, dada su larga

²⁰ *El cínico* (1948), *Los Ingar* (1955), *Los aprendices* (1974), *Retratos turbios* (1982), *Un joven, una sombra* (1992), *El precio de la aurora* (1997), *Pálido, pero sereno* (1997), *Viaje hacia una flor* (2000); en 1995 publica tres novelas cortas bajo el título *Campo de espinas* y otras tres en 2002, *Invisible carne herida*.

²¹ Zavaleta nació en Caraz/Ancash y a los catorce años se trasladó a Lima; en su prólogo a *Cuentos completos* subraya la dificultad que se presentaba a un joven al escribir sobre la sierra, cuando J. M. Arguedas y C. Alegría marcaban las pautas; además: «ignoraba el quechua [...] pero mi puesto era el de un niño o adolescente observador de los indios y de la vida serrana» (1997:XIX), actitud que domina el relato «La batalla». Sihuas, pueblo al norte de Caraz es escenario de muchos de sus cuentos y parcialmente de *Los aprendices*.

experiencia de estancias en el extranjero, para incluir países y ciudades como Madrid (*El precio de la aurora*, retrato de España en el año de la muerte de Franco), Nueva York (*Pálido, pero sereno*), México y Bolivia (*Retratos turbios*).

Como en los demás escritores del grupo, Lima es el escenario de sus relatos urbanos: en ella encuentra los representantes de la clase media y de los inmigrantes de provincias. Como los demás autores, Zavaleta enfrenta al lector con una Lima «horrible», con habitantes egoístas e hipócritas, ambientes sofocantes y una falta total de valores morales. Los temas dominantes son la alienación y la incomunicación del hombre metropolitano; la hipocresía y los prejuicios sociales y raciales; la violencia gratuita; la degradación y el desengaño de los inmigrantes. En «El muñeco» (1958) se describe el mundo del hampa, en el que el padre «zambo y rufianesco» enseña al joven Elías el arte del carterismo, la afición al alcohol y a las mujeres y las obscenidades. Naturalmente, las mujeres de clase media son las representantes natas de la hipocresía, fingiendo pureza aun cuando deben buscar a una curandera para abortar: «Las muchachas limeñas, rociadas de agua bendita y sermones los domingos, eran monstruos de hipocresía» («Las tres máscaras» 1997:241). La *nouvelle* «La esquina de Torre Tagle» (de *Campo de espinas*, 1995) critica el servilismo y arribismo de los funcionarios públicos. «Una nueva era» (1985), dedicado al antropólogo José Matos Mar, investigador del «desborde popular» en estudios como *Las barriadas de Lima* y *Desborde popular y crisis de estado*, denuncia el caos y la degradación de la Lima de los años setenta: falta de limpieza, vendedores ambulantes y mercado negro de objetos robados, congestión de tráfico, malos olores, una situación caótica en general. Sin embargo, el protagonista considera el cambio sufrido por la vieja Lima «una venganza» y «un acto de justicia» (1997:111), puesto que ella, blanca y orgullosa, se

negó durante décadas a reconocer a las provincias. El racismo, el desprecio y el maltrato de los indios son la materia de cuentos como «El amo ante el abismo» (1982) y «La Edad Media actual» (1983), ambos narrados por el propio verdugo, arrepentido en el primer caso y orgulloso de sí mismo en el segundo. Entre los cuentos políticos destacan «La mujer del héroe» (1984) sobre la represión y matanza de los apristas en 1932 y «Santiago el Mayor» (1984) acerca de las «desapariciones» y ejecuciones durante la dictadura de Leguía.

La novela que mejor retrata el Perú de los años 40 y la que integra (y contrapone) los dos mundos de campo y ciudad es *Los aprendices*²², digna representante de la «novela total» que domina en América Latina en los años 60 y 70. Abarca amplios espacios (Lima y Ancash), un tiempo dilatado (los años 30 y 40, aunque la acción principal se reduce a la época entre 1944 y 1948, es decir los últimos meses de la presidencia de Manuel Prado y el total de la de Bustamante y Rivero) y un gran número de personajes de diferente procedencia geográfica, social y racial con sus correspondientes experiencias vivenciales y contradicciones ideológicas y psicológicas. El título sugiere como modelo el subgénero de *Bildungsroman* (novela de aprendizaje)²³, idea que se confirma si lo relacionamos con el grupo de jóvenes alrededor de Edgardo (Matilde, Lucha, Raúl y Benites), de veintiún o veintidós años. Pero, a la vez, el título se puede referir a todo el Perú que en esta época estaba haciendo un aprendizaje de libertad y democracia.

²² Primera edición, en Crisis. Buenos Aires. 1974. Se usa aquí la versión original, aunque el novelista haya introducido algún cambio en su versión de 1997. Lima. UNMSM.

²³ En Perú, este subgénero está presente en *Los ríos profundos* (1958) de J. M. Arguedas, novela que habrá influido en las secuencias en el colegio religioso de *Los aprendices* (cap. 9) y en algunos relatos vargasllosianos como «Los jefes», *La ciudad y los perros* y *Los cachorros*.

La novela se divide en 22 capítulos y éstos, a su vez, se subdividen en secuencias que no siguen orden cronológico alguno sino que oponen fragmentos del presente y del pasado o contraponen episodios simultáneos en espacios diferentes. Los diversos fragmentos componen una historia, sobre todo la de Edgardo, desde la infancia hasta la etapa universitaria con sus debates y compromiso políticos y la vida amorosa entre dos mujeres, una de la alta burguesía (la virginal Lucha) y, la otra, de la clase obrera (la liberada Matilde). El viaje desde Lima a Sihuas del trío Edgardo-Lucha-Matilde, al que se une el «revolucionario» Benites, sirve para oponer los espacios costa-sierra, ciudad-campo. La llegada y la estancia en la sierra durante dos días y el accidente que dejará a Matilde parálitica para el resto de sus días abren y cierran la novela (9, 253). Este accidente y sus consecuencias (viaje en camilla y avión, estancia en la clínica, etc.) dominan los capítulos 1, 4, 7, 10, 13, 18, 21, todos ellos enfocados desde el punto de vista de Matilde; la mayoría de los restantes se centran en las experiencias de Edgardo y sus «aprendizajes» de la familia conflictiva, la naturaleza salvaje y la lucha social en la sierra (caps. 2, 3, 6 ingreso en la escuela, viaje al fundo y muerte de la abuela en un aluvión); posteriormente se añaden la escuela y la universidad en Lima.

Aunque las relaciones amorosas entre Matilde-Raúl-Edgardo o Edgardo-Matilde-Lucha (siempre en triángulo) ocupen muchas páginas, la política está presente desde la infancia con la oposición entre campesinos y revolucionario (Velásquez) contra gamonal (Gómez) y gobernador (Parra) y la matanza de indios²⁴. Sin embargo, el verdadero clímax

²⁴ Las matanzas en *Los aprendices* y cuentos como «De lejos, con cuidado» son recuerdos personales de infancia; cf. la entrevista con R. Forgues (1988:96). Los enfrentamientos entre los tíos de Edgardo, los Gambini, y el alcalde y el gobernador se parecen a los de los Ingar de la novela corta de 1955.

político se encuentra en el cap. 11, centro de la novela (con aproximadamente el doble de páginas que los demás capítulos); describe el acto de entrega del poder al presidente Bustamante y Rivero, vivido con auténtica euforia por parte de los estudiantes sanmarquinos. La más fervorosa es la comunista Matilde; el que participa directamente es Raúl; al final, ambos pagan caro su entusiasmo: Raúl dejando su vida en un acto político por esconder a Edgardo; Matilde, por su parte, la más liberada y anticonvencional en la vida civil, con su parálisis. Sólo al ver esos resultados, el escéptico Edgardo se decide a entrar en la lucha por un futuro mejor. También otros personajes comprometidos terminan de forma trágica, como el tío Félix y el luchador campesino Velásquez. El joven Benites es un ejemplo del compromiso como aventura y búsqueda del poder; apoya todas las huelgas y los atentados de los «búfalos» (apristas) que llevaron a la caída de Bustamante; ignorante de la situación en la sierra, pretende convertirse en líder de un movimiento campesino. Otros cambian de bando, como el indio Esdras o el temeroso Rosales, que prefiere dedicarse a los negocios. A pesar de la promesa de una futura lucha por parte de Edgardo, el final resulta pesimista con la dictadura de Odría recientemente instalada, pesimismo que también rezuman *Una piel de serpiente* de L. Loayza, *Conversación en La Catedral* de Vargas Llosa y los cuentos de J. R. Ribeyro.

Técnicamente, la novela utiliza los cambios de puntos de vista, la fragmentación, los saltos temporales, el contrapunto, los *flashbacks* y el estilo indirecto libre, aunque también hay algún capítulo en el que domina el monólogo interior (cap. 10). El cap. 8 ofrece un buen ejemplo de acciones simultáneas, vividas por los personajes en diferentes lugares; alternan fragmentos de lucha, detención y maltrato de Velásquez, la indecisión de Rosales, la huida y captura del indio Esdras, el entierro de la abuela de Edgardo y los recuerdos de éste.

El lenguaje varía con naturalidad según la clase social (la reprimida burguesita Lucha frente a la franca Matilde) y los ámbitos limeños o provincianos. Los personajes de Sihuas (blancos, cholos e indios) hablan el dialecto serrano con su fonética especial y sus influencias quechuas²⁵:

«Dices [ella dice] que tistás bañando y no vas bajar. Que ya nues to casa; váyaste tranquilo, y di no, llamarás al guardia» (la criada Julia, 268); «De eso, pues, viniendo a hablarle istamos [...]. ¿Y pórque ténemos Jonta Transetoria y no un Alcaide elejedo como Dios manda. ¿Qué me dices ostí?» (el maestro Lara, 118); «Vamos, tú lloras nomás y le dices gritando *Aluvión es agüela*, a Calia esta misma noche llévame [...]. Y aura diuna vez díselo; yastá escureciendo» (tío Félix, 23).

La vertiente popular-rural de Zavaleta se encuentra en su cuento «El Cristo Villenas» (1997:I,57-67), la historia de un hombre al que la fantasía popular convirtió en Cristo. Narrada desde el punto de vista de un niño, cuenta cómo un hombre principal de Sihuas, el señor Villenas, salió de caza con un criado. Pernocta en una granja, donde es sorprendido por unos amigos. Preparan una fiesta con chicha y cholas, pero Villenas se resiste a beber. Por fin, consigue alejarse para ejecutar alguna labor, pero, tal vez debido a un tropiezo, tal vez empujado por una chola, cae en el perol de chicha hirviente. Todos los remedios son inútiles y Villenas muere tres días después. Si así se resume la historia «superficial», la verdadera preocupación del autor es mostrar cómo se crean las leyendas y lo difícil que resulta corregirlas. La homonimia Cristo=Villenas surge por primera vez a raíz de la exclamación de pena «¡Jesucristo!». No se sabe quién la pronunció, pero en vez de invocar el nombre

²⁵ Aquellos que no lo hablan son falsos, como el gamonal Gómez, el gobernador Parra y el mismo tío Rubén.

del desgraciado al dar el pésame, «toda la mañana se oyó decir ¡Jesucristo!». Todo el pueblo participa en la creación del mito (se repiten las fórmulas «debimos imaginar, se añadió o imaginó, una banda de curiosos alargó la historia y tejió suposiciones...»), pero son sobre todo la tía Delfina y el cura quienes promueven la confusión. La primera es la que «mejor zurce» la historia (como al comienzo también «coció» el «mejunje», 60) y la que más se resiste al razonamiento del forastero al final. El cura, por su parte, ilustra «sus sermones con la vida del sihuasino [...] crucificado, sepultado y aun resucitado del panteón de Sihuas», hasta tal punto que todos los niños afirman en el examen que Villenas fue «hijo de dios» o que «murió cuando volvía de hacer un milagro». En la última parte llega un forastero que cuestiona la leyenda y que rechaza aceptar que aquél (o cualquier hombre) no tenga «una historia propia». Este forastero se relaciona con la luz del día como indican la «bruñida mañana» y el «sol inmaculado», es decir, la claridad de la razón frente al «anochece» y «la luna» que prefieren los sihuasinos²⁶. Es el hombre de pensamiento *luminoso*, él mismo «sereno, decidido» que atraviesa una tierra «anchurosa y liberada». Con razón, J. Higgins (2002:196) relaciona al forastero con Mariátegui, al que el cuento está dedicado. Ambos invitan (a los sihuasinos y al lector) «to think for themselves and to assume responsibility for their lives instead of passively conforming to accepted beliefs», hecho que probablemente se cumplirá con la salida del niño-narrador del pueblo.

²⁶ C. E. Zavaleta se declara atea en el *Primer encuentro...* (Cornejo Polar 1986:80, 83).

IV. RENOVACIÓN E INTERNACIONALIZACIÓN

De los tres autores aquí incluidos: J. R. Ribeyro, Mario Vargas Llosa y Alfredo Bryce Echenique, algunos críticos suelen mencionar al primero dentro de la «Generación del 50» (J. Higgins 1987:21; A. M. Alfaro-Alexander 1991:87ss.) ya que gran parte de sus cuentos se centran en la problemática vida en Lima e incluso el segundo, a veces, es visto dentro del mismo grupo (M. Gutiérrez 1988:147ss.; C. Toro Montalvo 1996:XIII, 628). A los tres les une el hecho de haber salido tempranamente del Perú y de haberse convertido en los escritores peruanos internacionalmente reconocidos. Los tres escritores conciben la literatura, en primer lugar, como un ejercicio de creación verbal, aunque no renieguen de la temática social¹. Los dos últimos, además, han elevado la novela peruana al más alto nivel técnico, mientras que Ribeyro, si bien no se ha interesado por las innovaciones

¹ En Ribeyro este sentido estético profundo se detecta en sus diarios, comenzados antes de ser escritor y que acompañan su formación literaria durante tres décadas.

técnicas² (con excepción de la novela *Cambio de guardia* y el cuento «Fénix»), ha renovado el cuento peruano en todas sus variantes.

IV.1. Julio Ramón Ribeyro

Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) publica en 1953 un artículo, «Lima, ciudad sin novela» (1975:15ss.) en el que lamenta la falta de un escritor que haya sabido retratar a Lima al modo como Dickens, Eça de Queiros, Proust, Joyce, etc. lo hicieron con sus respectivas metrópolis. Un exceso de espíritu crítico y un prurito de ironizar sin tasa parecen haber incapacitado a los escritores limeños para esa tarea. Es cierto que la «Generación del 50» llenaría esta laguna (como también Vargas Llosa y, en su primera novela, Bryce Echenique). Del artículo mencionado habrá que deducir que el propio Ribeyro, ya entonces, se proponía llegar a ser el escritor de la capital peruana³. Aunque algunos de sus cuentos se ubican en otros parajes del país⁴, sólo un libro, *Los cautivos*

² En 1970, escribe en sus diarios, en pleno «boom»: «Creo que en la literatura latinoamericana hay una tendencia a sobrevalorar la técnica narrativa. No pienso que la técnica deba ser dejada de lado, pero tampoco debe erigírsele en criterio mayor para juzgar si una obra es actual o pasada de moda, moderna o anticuada» (1993:II, 160) o: «Una nueva forma de narrar no implica necesariamente innovaciones espectaculares de carácter técnico o verbal sino un simple desplazamiento de la óptica. El asunto consiste en encontrar el ángulo novedoso que nos permita una aprehensión inédita de la realidad» (id.:216-217).

³ En una carta al crítico alemán W. Luchting (1971b:195) Ribeyro afirma que Lima está predestinada a servir de símbolo para las capitales suramericanas: «El Perú y hasta toda América Latina pueden explicarse a través de Lima».

⁴ La selva está presente en el relato «Fénix»; la costa (no-limeña), en «Los moribundos», «Una medalla para Virginia» y «Cosas de machos»; la sierra es escenario de cuentos como «El chaco», «Los jacarandás», «Silvio en el Rosedal»...

vos (1972), tiene como escenario exclusivo a Europa, a pesar de haber vivido en ella los cuarenta años de su vida literaria casi sin interrupción. Si bien Ribeyro es también autor de tres novelas⁵ (además de dramaturgo) él mismo se veía como «corredor de cien metros planos» (*La tentación* III, 193; cf. 171) y las notas de sus diarios muestran claramente su lucha con el género largo (o de «maratón»; cf. 8-5-1955). Como otros autores de cuentos (en América Latina, por ejemplo, H. Quiroga, J. L. Borges, J. Cortázar y R. Piglia), Ribeyro desarrolla su propia teoría del cuento, un decálogo al estilo de Quiroga para luego sugerir su transgresión (Introducción a *La palabra del mudo*, 1994)⁶. En el prólogo a *Los gallinazos sin plumas* (1955), no sólo habla de las tres unidades clásicas que inspiran esos cuentos, sino que subraya la importancia del momento clave de una vida, el «momento culminante» (en M. T. Pérez 1999:33-34), idea repetida en algún apunte de *La tentación...* (I, 59, 61): «mi concepción técnica de considerar el cuento como una unidad de tiempo, lugar y

⁵ De sus tres novelas, dos tienen lugar en Lima: *Los geniecillos dominicales* (1965), novela episódica de aprendizaje artístico fallido y *roman à clef* de la «Generación del 50» en que todos los actos terminan en la frustración, y *Cambio de guardia* (1976, terminada en 1966) sobre el ambiente socio-político que llevó al golpe de estado, probablemente el del General Odría contra el Presidente Bustamante en 1948. *Crónica de San Gabriel*, otro *Bildungsroman* (su título original era «Crónica de un reino perdido»), tiene lugar en una hacienda de la sierra norteña. Otros textos que no se estudiarán aquí son sus diarios, *La tentación del fracaso* (3 vols.), los aforismos de *Prosas apátridas* (1975; aumentadas en 1978) y *Dichos de Luder* (1989); sus cartas al hermano Juan Antonio (1996).

⁶ Los diez puntos son: la historia, real o inventada; la intriga cautivadora; una situación conflictiva que exige una decisión; el desenlace único, «inexorable»; la brevedad; el estilo directo, sencillo; el simple mostrar sin intención didáctica; la técnica adecuada, pero casi ilimitada; la concentración («no debe haber tiempos muertos ni sobrar nada»).

acción. Esto tiene por objeto evitar la dispersión del relato y lograr una especie de 'condensación dramática', centrada en el momento «de una decisión humana». Por oposición, es interesante su definición de la novela como «aglutinación de fragmentos innecesarios que forman un todo necesario» (II, 78); en otra nota insiste en buscar un «ángulo novedoso que nos permita una aprehensión inédita de la realidad» (id.:216-217) y en buscar «estímulos imaginarios» (id.:I, 52) frente a muchos críticos que ven en él un escritor autobiográfico⁷. En cuanto al estilo, insiste en la simplicidad, la «expresión directa» y la «combinación de la cotidianidad de los temas con el interés de la anécdota» (id.:I, 47).

Los años 40 y 50 predominan en los relatos del autor, años de los mayores cambios que afectaron a la capital (y la costa en general), como se ha visto anteriormente y que son caracterizados por el propio Ribeyro en *La caza sutil* (1976:144) como «época de la dependencia, de la desesperanza, de la incertidumbre, del esfuerzo fallido, de la ilusión no recompensada» de un país «que se moderniza sin democratizarse» (J. Ortega 1985:130). Muchos de los problemas que acosaron a Lima en aquellos momentos se ven reflejados en los relatos ribeyrianos: la difícil supervivencia de los inmi-

⁷ Repetidas veces el diarista insiste en la diferencia entre el escritor y su narrador o sus personajes; cito una sola entrada: «la verdadera obra debe partir del olvido o la destrucción (transformación) de la propia persona del escritor. El gran escritor no es el que reseña verídica, detallada y penetrantemente su existir, sino el que se convierte en el filtro, en la trama, a través de la cual pasa la realidad y se transfigura» (III, 103). Realmente personales ('autobiográficos') son los últimos dos libros, *Sólo para fumadores* y *Relatos santacrucinos* que forman el vol. 4 de *La palabra del mudo* (1992). En 1973, en un encuentro en Lima (W. Luchting 1988:348), el propio Ribeyro agrupó sus cuentos en: 1. fantásticos; 2. realistas; 3. evocativo-autobiográficos; 4. europeos.

grantes de otras partes del país; el hambre, la miseria y la violencia de los marginados; la falta de trabajo, la precariedad de la clase media, el difícil acceso a la educación; el racismo y el clasismo en todas sus variantes... Ribeyro explora tanto el mundo de los marginados (al igual que O. Reynoso y E. Congrains) como el de la clase media (los mirafloresinos típicos que también pueblan los textos de Vargas Llosa y L. Loayza) y el decadente de la vieja «aristocracia» («El marqués y los gavilanes»). A cada uno de los grupos sociales corresponde un barrio concreto y el franquear los límites entre ellos significa traspasar las barreras sociales («Dirección equivocada», «Una aventura nocturna», «Terra incógnita...»). Es notoria la concreción del espacio limeño mediante sus calles, plazas, parques y barrios que permitiría trazar un mapa de la capital. El escritor refleja, además, los cambios urbanísticos, por ejemplo la destrucción de la vieja Lima colonial («Los eucaliptos», «Tristes querellas en la vieja quinta»)⁸. Pero también es cierto que el autor eleva los lugares por encima de un mapa social (de colores y tipificaciones al estilo del de Pedro Camacho en *La tía Julia y el escribidor*) al añadirles valores humanos y simbólicos, casi mágicos como la «hora celeste» del comienzo de «Los gallinazos sin plumas».

Sin embargo, los paisajes urbanos no constituyen el centro de atención (tanto los cuentos europeos como los peruanos están depurados de elementos meramente decorativos), sino que en ellos se desarrollan los dramas (comedias o tragedias)

⁸ En este cuento se describen los cambios de Miraflores: «De lugar de reposo y baños de mar, se había convertido en una ciudad moderna, cruzada por anchas avenidas de asfalto. Las viejas mansiones republicanas de las avenidas Pardo, Benavides, Grau, Ricardo Palma, Leuro y de los malecones, habían sido implacablemente demolidas para construir en los solares edificios de departamentos de diez y quince pisos, con balcones de vidrio y garajes subterráneos» (1994:422).

existenciales y morales de los personajes, regidos por diferencias de clases y razas, la ambición y el fracaso, el amor y el desgaste, el ascenso y el descenso o, como Ribeyro dice en el prólogo a *La juventud en la otra ribera*: «la vejez, el deterioro, la frustración, la soledad, el perecimiento»⁹. A menudo el fracaso no está condicionado tan sólo por las circunstancias exteriores sino también por la incapacidad del protagonista (la mayoría son hombres)¹⁰ de juzgar sus propias capacidades («El profesor suplente») y distinguir entre su fantasía y la realidad («Explicaciones a un cabo de servicio»), aunque la primera también puede ser positiva cuando se trata de un niño o de un artista («Por las azoteas»).

El cuento más cercano a la «Generación del 50» es «Los gallinazos sin plumas» (1954). Narra la relación de dos chicos de una barriada, Efraín y Enrique, con su abuelo don Santos. Éste les obliga a traer comida para su cerdo Pascual, aun cuando uno tras otro, los niños caen enfermos. La muer-

⁹ Barcelona. Argos Vergara. 1983:7. A pesar de esta preocupación, el crítico argentino A. Losada (1975:278) ve en la obra del escritor «una renuncia, una entrega, una decadencia»: «no lucha por la fundación de una nueva cultura, por la creación de un nuevo horizonte que permita la producción de un nuevo tipo de hombre y de sociedad [...] sin saberlo y sin quererlo, es una toma de posición por quienes lo dominan [el mundo], un tomar partido en contra de quienes tratan de transformarlo». Con más justicia J. Higgins (1991:15, 32) habla de una «conciencia aguda del cambio histórico», de «enjuiciamiento» y una «actitud crítica».

¹⁰ Pocos relatos se centran en un personaje femenino como «La tela de araña», «Una medalla para Virginia» o «Mientras arde la vela» y los relatos personales «La señorita Fabiola», «Las tres gracias» y «Tía Clementina». «Bárbara» y «Papeles pintados» muestran la perplejidad de un hombre incapaz de comprender el mundo femenino. P. Elmore (2002:98) habla acertadamente de una «socialización masculina» en la Lima de mediados de siglo en la que los bares son escenarios importantes; una indagación en la psique de varones que se han educado en una sociedad patriarcal y conservadora, pero que ya no es estática.

te del perrito Pedro, compañero de su infancia desolada, sacrificado por el abuelo para alimentar a su cerdo cada vez más voraz, es el detonador de la tragedia: el hermano mayor Enrique se enfrenta violentamente a su abuelo, quien, a causa de su pata de palo, cae en el chiquero. El final, sólo insinuado, no deja ninguna duda sobre el resultado de la «batalla» entre animal y hombre; tampoco cabe mucha esperanza para los dos hermanos que se enfrentan a la «gigantesca mandíbula» de la feroz bestia urbana. No existen relaciones humanas entre el abuelo y sus nietos, mientras que entre ellos practican la solidaridad y la protección (el mayor para con el menor), relación afectiva subrayada por la coincidencia de las iniciales de sus nombres, del mismo modo que la pata de palo refleja la mutilación interior de don Santos. Ribeyro expresa en este relato su compromiso con los pobres y marginados. La ironía reside en que el abuelo que actúa como un inhumano empresario explotador será pasto de su propio cerdo, símbolo del capitalismo que a menudo devora a quien quiere sacar provecho. El nuevo capitalismo, representado por los ricos mirafloresinos de la Avenida Pardo y por el «hombre gordo» que piensa comprar el cerdo, destruye todas las relaciones humanas: mientras que don Santos «canta» a su «Pascualito», pega a los chicos por «haraganes», les «berrea» y los llama «pedazos de mugre». Paralelamente se puede leer el cuento como una historia de «aprendizaje» de dos niños obligados por la miseria y el crimen a convertirse en adultos a tan temprana edad.

La situación precaria y la inhumanidad del sistema para con los pobres se denuncian también en relatos como «Junta de acreedores» (1954), «Dirección equivocada» (1957) y «Al pie del acantilado» (1959), esta vez para subrayar la tenacidad de los marginados en la lucha por la vida, simbolizada

en la higuierilla que se alimenta «de piedras y de basura». En otros textos el tema recibe tratamiento humorístico como en «Interior L» (1953) o «Explicaciones a un cabo de servicio» (1957). En éste, el protagonista en paro Pablo Saldaña relata a un cabo, en un diálogo mudo, su 'pequeño' percance en un bar, donde dejó de pagar la cuenta. Al haberse encontrado con su amigo de juventud, Simón Barriga, después de veinte o treinta años, deciden celebrar el encuentro en un bar, donde proyectan fundar una sociedad, la «Fructífera S.A.». Con el alcohol sube el entusiasmo y los dos ya se ven como ricos empresarios que se reparten «las ganancias» y Saldaña hace imprimir un centenar de tarjetas de su «sociedad». Pero Barriga, más vivo que el protagonista, se escurre mientras tanto, dejando a Saldaña con la cuenta. Obviamente los camareros reclaman el pago y, al descubrir la insolvencia del protagonista, acuden al cabo de servicio. El lector se da cuenta de la ironía gracias a breves alusiones al recorrido que cubren Saldaña y el cabo, llamado ingenuamente «amigo» por el primero en su etílica verborrea, que les lleva directamente a las puertas de la comisaría. Esta vez Ribeyro centra la atención en un representante de la «viveza criolla»¹¹, denunciada también por Salazar Bondy en *Lima la horrible* (s.f.:22-23), esta «mixtión de inescrupulosidad y cinismo» del que obtiene «lo que no le pertenece o le está vedado por vía ilícita pero ingeniosa», aunque es cierto que Saldaña no consigue su objetivo. Se cree superior al rechazar puestos de «menudencias» y más inteligente que el promedio, pero sucumbe ante otro más astuto, el gorrón Barriga. El protagonista no sólo exagera su propio valor sino también compensa una realidad adversa mediante una fantasía exuberante. El

¹¹ Extrañamente W. Luchting (1988:245) quiere ver en el texto una «alegoría de la situación del intelectual peruano».

lector se percata de que, en la nueva sociedad competitiva, un hombre confiado, poco práctico y fantasioso como Saldaña no tiene cabida. Las tarjetas, el único logro de la 'orgía' empresarial, muestran a las claras su deseo de «status» (J. Higgins 1991:51) ante los hombres y, tal vez, ante su mujer, como ocurre con el fracasado protagonista de «El profesor suplente» (1957) que también hace lucir una placa que refleja su nuevo status, aunque, en este caso, el personaje reconoce, al final, sus propias limitaciones.

En «Por las azoteas» (1958), la oposición no es entre lo que uno cree ser y lo que realmente es, sino entre dos espacios y actitudes: el mundo «atroz» de «los bajos» del trabajo, el orden, la obediencia, la jerarquía y el saber memorizado y, por otro lado, el reino de las azoteas, la aventura y la libertad, la fantasía y los juegos, en el que el niño-narrador encuentra a un hombre «marcado», tanto por la enfermedad y la marginación como por su saber alternativo, el de la imaginación (se alude a su condición de escritor-poeta igual que a una figura crística por sus «treinta y tres» años de vida). Sus relatos amargos encierran enseñanzas sobre las pruebas que sufre el hombre a lo largo de su vida: la persecución (por saber más que los demás), la incomprensión (el circense Max), el engaño (los nuevos galones en los uniformes) y el rechazo (el muerto que vuelve a su casa). El niño-narrador transgrede la prohibición paterna al volver a la azotea, cuando llega la ansiada lluvia, para encontrarse con la tumbona del enfermo desarmada y hombres de luto tras los cristales. Aunque el legado del enfermo, un libro (¿su libro?) termina en la basura, el hecho de que el relato sea la 'autobiografía' retrospectiva del niño convertido en autor (el relato comienza: «A los diez años yo era...») hace suponer que el 'contagio' temido por la madre se ha producido.

Como se ve en este cuento, la obra de Ribeyro, en absoluto se deja circunscribir a una época y un país concretos sino que, como también ocurre en los textos de Juan Rulfo, los temas son universales: la explotación, la injusticia, el desengaño, la soledad, la alienación, la incomunicación, la búsqueda de un sentido...¹². En sus diarios (26-9-1974; II, 219-220), el escritor clasifica «Por las azoteas» entre los relatos «autobiográficos», junto con «El polvo del saber», «El ropero, los viejos y la muerte», «Los eucaliptos» y «Página de un diario», relatos «tal vez demasiado personales» que tienen un «encanto particular» para él. Sin embargo, aun cuando el autor (y narrador) dice que se trata de una historia familiar, el tema de «El ropero...» es la decadencia, el descubrimiento de la mediocridad y la falta de sentido de toda una vida, «epifanía» dolorosa en absoluto privativa del padre-Ribeyro; tampoco la pérdida de la biblioteca como símbolo de la cultura en «El polvo...» se limita a esta familia sino que afecta a toda la vida moderna igual que la (posible) experiencia del joven Julio por las azoteas no se restringe a lo individual sino que resume el aprendizaje de la vida y la iniciación en el arte de la memoria y la escritura.

Sírvannos dos cuentos para mostrar esta universalidad: «Nada que hacer, Monsieur Baruch» (1967) y «Silvio en El Rosedal» (1976). El primero evoca la tragedia de un sesentón, mediocre y débil, que vive aislado en un apartamento parisino, atemorizado por los más diversos motivos, tan incongruentes como la clasificación de animales en aquella enciclopedia china que cita Borges en «El idioma analítico

¹² Vargas Llosa (1990:III, 351) habla, con respecto a los temas de *Prosas apátridas*, de «la muerte, el sentido o sin sentido de la historia, la salud y la enfermedad, la cultura, el placer, la belleza, el progreso, la razón, el éxito, el destino, la literatura».

de John Wilkins». Aunque sabemos desde el primer párrafo que Baruch¹³ se ha suicidado hace tres días, el narrador extradiegético adopta el punto de vista del personaje y describe sus movimientos, sensaciones y recuerdos uno por uno como si todo ocurriera en el presente. El aislamiento del personaje y su incompreensión del mundo se expresan en el ruido que escucha en su cabeza como de «decenas de estaciones de radio cruzadas» y en las noticias del periódico que no entiende. La indecisión y la monotonía de su existencia se reflejan en las dos habitaciones, casi idénticas, que ocupa, una mera «duplicación inútil» como si de un reflejo en el espejo se tratara. La inconsistencia e inconsecuencia reduce al personaje en sus últimos instantes a una condición animalasca, arrastrándose por el suelo en busca de una venda que impida la muerte que antes buscaba mediante un tajo en su garganta. El judío errante Baruch (al final recuerda todas las camas en las que durmió a lo largo de su vida) representa al hombre moderno, solitario, incomunicado (sólo le llegan ruidos y luces aislados), abandonado y sin esperanza, que muere reptando en el polvo, mas no 'polvo enamorado'. El cuento, narrado en tercera persona, termina inesperadamente con un narrador-testigo en primera persona del plural («lo encontramos extendido, mirándonos») que recuerda al colectivo que encuentra a la muerta Emily en «A Rose for Emily» (W. Faulkner); entre los testigos se encuentra el «Señor Ribeyro» (290) que escribía en su máquina «en los altos», aunque se le haya descartado del trío «Pichot-Belmonte-Ribeyro» en la segunda mención (293). Seguramente se trata del cuento más cruel y más desesperanzador del autor.

¹³ El nombre es irónico: ni es «bendito», ni da muestra de la «substancia única» proclamada por su homónimo, el filósofo Baruch Spinoza.

Aunque tampoco haya «happy end» en «Silvio en El Rosedal» —el cacareado pesimismo o escepticismo del escritor no lo permitiría: «El mundo de mis libros, *bélas*, es un mundo más bien sórdido, defectista», diarios 13-1-1976— el personaje del título, al final, llega a cierta conformidad con su destino. Silvio, hijo de un inmigrante italiano, hereda la finca El Rosedal, cercana a Tarma, aunque no excesivamente grande, muy codiciada por los hacendados de la región y, movido por la belleza de la finca, decide retirarse en ella. Un día sube a una cima y descubre un extraño dibujo en el rosal y, con la ayuda del alfabeto Morse, cree encontrar la palabra RES. El hallazgo lo deja perplejo y no comprende ni su significado en latín («cosa») ni en catalán («nada»), ni tampoco su palíndromo SER, aunque éste lo instiga a realizarse («ser») en la música y retomar la práctica del violín. Cuando, transcurridos aproximadamente diez años, aparecen la prima italiana Rosa y su hija Roxana Elena Settembrini, Silvio, rendido ante la belleza de la quinceañera, constata la coincidencia entre el enigma del jardín y las iniciales de la joven. Sin embargo, el narrador insinúa que la joven en absoluto corresponde a su admiración y la madre¹⁴ sólo está interesada en el aspecto útil de la relación. En una fiesta organizada por el propio Silvio, éste descubre que Roxana sólo se fija en el hijo del hacendado más rico. Sube al minarete y descubre que en su jardín «no había enigma ni misiva» y «empezó a tocar [el violín] para nadie [...]. Y tuvo la certeza de que nunca lo había hecho mejor» (502).

¹⁴ Su apellido recuerda al personaje de *La montaña mágica*; en este caso el racionalismo de Settembrini se ha convertido en interés económico. También es pertinente relacionar el cuento con «El dibujo en la alfombra» de Henry James (P. Elmore 2002:207; en el cuento se habla de «figura» y «dibujo» como en el título inglés y su traducción al español); el crítico, además, advierte (id:210) que las iniciales del título del cuento ribeyriano componen igualmente la palabra RES.

Naturalmente, los críticos se han afanado en explicar y concretar la simbología del cuento, ya que el arte ribeyriano es un arte de «lo no dicho» (*La tentación* III, 92). Para J. Higgins (1991:163), el jardín es «un símbolo de la ineluctable incomprensibilidad del mundo» y los nombres del ex-propietario, Carlo *Paternoster* y el del padre de Silvio, *Salvatore* Lombardi, sugieren que El Rosedal es «una metáfora del mundo que el hombre hereda al nacer». Según ello, Silvio renunciaría a la idea de que «su vida esté sujeta a un guión metafísico, a un plan concebido por un Autor trascendente» (P. Elmore 2002:214). W. Luchting (1988:131), aunque en un primer momento habla de una «alegoría sobre la vida del autor» (en el sentido autobiográfico), más tarde añade las explicaciones del propio autor: «la interrogación de Silvio es [...]: ¿cuál es el sentido de la existencia? ¿para qué nacemos?» (id.:133). En la entrevista con G. Minardi (2002:187-188), Ribeyro confiesa que el cuento representa «en forma óptima, una serie de ideas que tenía sobre la realidad, sobre la vida y que aquí han encontrado su mejor expresión metafórica y artística». La misma estudiosa cita un artículo en que Ribeyro vincula a Silvio con la alquimia y la búsqueda de «un grado de beatitud¹⁵, de serenidad, de conocimiento de sí mismo, de felicidad gracias a una ascesis [...]. Silvio vive un proceso alquímico, de búsqueda de su ser gracias a su pasión por la música [...] la finalidad está en la búsqueda, no en el hallazgo» (id.:190). Podemos estar de acuerdo con la idea de una búsqueda (que, naturalmente, incluye la aspiración creativa-literaria) y su vano resultado, pero no debemos olvidar el tratamiento que se da al tema. Si, en «Nada que hacer, Monsieur Baruch» el narrador (extradiegético) emplea un estilo irónico

¹⁵ Ribeyro usa la misma palabra en el cuento: «Este período de beatitud...» (499), otra palabra clave es «iniciación» (id.).

y se muestra casi cruel con su personaje, en este cuento domina un humor tierno con el hombre cincuentón que se enamora de una quinceañera (y lógicamente recibe calabazas), que se tiñe el pelo y se aprende «de memoria los poemas más largos de Rubén Darío». Si Baruch es el hombre que nunca decidió nada y no tuvo aspiración alguna, Silvio merece comprensión por su anhelo artístico, su rechazo del mundo basado en el dinero y el status (como los tarmeños, pero también Rosa y tal vez Roxana) y su afán de conocimiento.

Ribeyro no emplea técnicas innovadoras como él mismo apunta en sus diarios (II, 216-217):

«Una nueva forma de narrar no implica necesariamente innovaciones espectaculares de carácter técnico o verbal, sino un simple desplazamiento de la óptica. El asunto consiste en encontrar el ángulo novedoso que nos permite una aprehensión inédita de la realidad».

En sus cuentos varía las perspectivas y los narradores; su estilo es sutil y culto; sugiere más que concreta y crea una atmósfera determinada. Pero, sobre todo, usa acertadamente el símbolo para mostrar las significaciones y relaciones escondidas, como la tela de araña en el cuento del mismo título, la higuera en «Al pie del acantilado», la vela en «Mientras arde la vela», la biblioteca y los libros en «Terra incognita» y «El polvo del saber», el espejo en «El ropero, los viejos y la muerte», las flores (rosas marchitas frente al geranio) en «Una medalla para Virginia», aparte del rosal, el desván, el sótano...

IV.2. Mario Vargas Llosa

El nombre de Mario Vargas Llosa (1936) aparece indisolublemente unido al «boom» de los años sesenta, fenó-

meno al que contribuyó en gran medida con sus novelas, junto con las de J. C. Onetti (*El astillero* 1961), E. Sábato (*Sobre héroes y tumbas* 1961), A. Carpentier (*El siglo de las luces* 1962), C. Fuentes (*La muerte de Artemio Cruz* y *Aura* 1962), J. Cortázar (*Rayuela* 1963) y, en 1967, G. García Márquez (*Cien años de soledad*) y G. Cabrera Infante (*Tres tristes tigres*). Prueba de la total entrega de Vargas Llosa a su «vocación» (cf. su artículo sobre Salazar Bondy 1983:89ss.) es el gran número de estudios literarios, muchos de ellos recogidos en los tres volúmenes de *Contra viento y marea* (1983, 1986, 1990) y *La verdad de las mentiras* (1990), aparte de las monografías dedicadas a autores como J. Martorell («Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*» 1969), García Márquez (*García Márquez: Historia de un deicidio* 1971), Flaubert (*La orgía perpetua* 1975), Sartre y Camus (1981), J. M. Arguedas (*La utopía arcáica* 1996) y Victor Hugo (*La tentación de lo imposible* 2004). A ellos se añaden los libros en que resume su teoría literaria (*Cartas a un joven novelista* 1997) o explica la génesis de novelas como *La Casa Verde* (*Historia secreta de una novela* 1971) y de su obra en general, *A Writer's Reality* (conferencias en Syracuse University, 1991)¹⁶.

En su célebre discurso «La literatura es fuego», pronunciado al recibir el Premio Rómulo Gallegos (1967), Vargas Llosa define la literatura como «inconformismo y rebelión» y al escritor como agitador y estimulador de cambios y mejoras (1983:132ss.), función en absoluto limitada a lo político-social (el compromiso sartreano del autor en su primera

¹⁶ La vertiente política es igualmente conocida y se expresa en una serie de artículos recopilados como *Desafíos a la libertad* (1994), *El lenguaje de la pasión* (2000) y en sus memorias *El pez en el agua* (1993, capítulos pares) sobre su campaña para las elecciones presidenciales.

época), sino que incluye la ética y la escritura¹⁷. Sus grandes modelos o «precursores» son los autores a los que dedica los estudios arriba mencionados: la novela caballeresca de Martorell y la de García Márquez para el ideal de la novela *total*, aspiración de la mayoría de los autores de aquella década. Este tipo de novela incluye hechos reales, sueños, mitos, leyendas, fantasías, es decir: lo real, lo irracional y lo mítico. En Flaubert, le atrae su entrega completa a la literatura como vocación, el saqueo de la realidad (el escritor como «buitre» que «canibaliza» sus propias experiencias), determinados temas como la mediocridad del hombre, su hipocresía, la violencia y el sexo y, en el nivel formal, la imposición de una estructura rigurosa al material narrado y la actitud «impasible» del narrador, los que confieren al texto su «soberanía» y «autonomía»¹⁸. Con respecto a Faulkner, Vargas Llosa comparte su admiración con otros escritores como Rulfo, García Márquez, Onetti, etc. Su influencia es tanto temático-ambiental como formal. En «Faulkner en Laberinto» (1986:299ss.), en «El país de las mil caras» (1990:241) y en sus memorias (1993:283) resume ambas vertientes: en lo temático, la violencia, el racismo, la naturaleza indomeñable,

¹⁷ En 1967 define a los escritores como «profesionales del descontento, los perturbadores conscientes o inconscientes de la sociedad, los rebeldes con causa» (1983:136); treinta años más tarde, en su estudio *Cartas a un joven novelista* (1997:14), resulta menos brioso: «Esa intranquilidad frente al mundo real que la buena literatura alienta, puede, en circunstancias determinadas, traducirse también en una actitud de rebeldía frente a la autoridad, las instituciones o las creencias establecidas».

¹⁸ En la novela *Conversación...* (330ss.), la escena de los «comicios agrícolas» —elogiada en *La orgía perpetua* (1983b:176)— es el modelo para otra de Cayo en el Club Cajamarca, al alternar los 'discursos' sobre los futuros comicios cajamarquinos con la fantasía erótico-pornográfica de Cayo acerca de la señora Heredia y la prostituta Queta.

una América primitiva, gentes rudas e incultas, prejuiciosas y galantes, con su ambigüedad psicológica, capaces de vilezas y noblezas simultáneamente; en lo técnico admira la complejidad del multiperspectivismo, los saltos en el tiempo mediante *flashbacks*, la eliminación del narrador omnisciente a favor de una variedad de narradores, la retención de información (el «dato escondido»), el desarrollo de historias paralelas, el lenguaje serpentino... Vargas Llosa resume su propio proyecto literario retrospectivamente en sus memorias (1994:291):

«usar una experiencia personal¹⁹ como punto de partida para la fantasía; emplear una forma que finge el realismo mediante precisiones geográficas y urbanas; una objetividad lograda a través de diálogos y descripciones hechas desde un punto de vista impersonal, borrando las huellas de autor y, por último, una actitud crítica de cierta problemática que es el contexto u horizonte de la anécdota»²⁰.

La nueva forma, con sus obvias influencias ya destacadas, se opone al realismo crítico de la Generación del

¹⁹ No siempre tiene que tratarse de algo personal; a partir de *La guerra del fin del mundo* se trata cada vez más de experiencias culturales o lecturas (*La fiesta del Chivo* 2000, *El paraíso en la otra esquina* 2002) aunque, a veces, mezcladas con experiencias personales y con un narrador en primera persona que simula ser un *alter ego* del autor (*Historia de Mayta* 1984; *El hablador* 1987; *Lituma en los Andes* 1993).

²⁰ De su propia escritura, Vargas Llosa subraya cuatro técnicas (1971a:278; 1997:103ss.): las mudas y el salto cualitativo (que alteran o bien el espacio, el tiempo o el nivel de realidad), la caja china (una historia que contiene diversas historias al estilo de Sheherazade), el dato escondido (datos escamoteados al lector temporal o definitivamente para activar la imaginación o coparticipación del lector) y los vasos comunicantes (sucesos que ocurren en espacios y/o tiempos distintos y que se contaminan y modifican mutuamente); los más importantes estudios sobre la teoría vargasllosiana son de A. Pereira (1981) e I. Enkvist (1987).

50, aunque comparta con ésta la denuncia de una sociedad corrupta e injusta, predominantemente centrada en el Perú, si bien algunas novelas se ubican en países extranjeros como *La guerra del fin del mundo* (el norte de Brasil), *La fiesta del Chivo* (la República Dominicana) y *El Paraíso en la otra esquina* (Francia y Tahití). Desde finales de los años 70, Vargas Llosa reflexiona a fondo sobre la relación entre la realidad («real») y su transposición literaria, lo que daría en llamar la «verdad de las mentiras» (cf. el título de sus ensayos de 1990): la palabra crea un mundo propio que se parece a la realidad externa, pero que tiene sus propias reglas y «verdades»²¹.

El reconocimiento del autor comenzó con *La ciudad y los perros* (1963), a pesar de haber recibido ya en 1959 el Premio Leopoldo Alas por su primer libro de cuentos, *Los jefes*. Usa su experiencia personal en el colegio militar Leoncio Prado para denunciar no sólo la violencia, el racismo, el clasismo, el machismo y la injusticia en el ámbito militar sino en toda la sociedad peruana (cf. el lema: «O comes o te comen», 26). El dualismo temático (superior/inferior; blanco/negro o mestizo; rico/pobre; padres/hijos...) se repite en el espacio (el colegio frente a la ciudad) y en la alternancia entre presente y pasado (cf. R. Gnutzmann 1992:38ss.). Aunque la novela resultaba muy compleja en aquel momento, debido principalmente a los saltos en el tiempo y los cambios de perspectiva, todavía mayor colaboración exigía

²¹ En *Mayta* (1984:134), el narrador explica haber aprendido durante su investigación que «todas las historias son cuentos; que están hechas de verdades y mentiras»; también en sus conferencias en Syracuse University (1991:79) el novelista insiste: «Literature is not a transposition of living experience. Real and important knowledge about reality always comes out of literature, but through lies, through a distortion of reality, through a transformation of reality by imagination and the use of words».

del lector la segunda, *La casa verde* (1966). La novela se divide en cinco tramas, ordenadas de forma alternante, que transcurren en dos espacios: la ciudad de Piura y la selva. La última, a su vez, abarca diferentes lugares como la misión de Santa María de Nieva, la isla de Fushía (en el río Santiago) y el río Marañón (metáfora de la vida de Fushía que llega a su término al llegar al leprosorio de San Pablo). Los dos espacios representan dos mundos opuestos racial, social, cultural y geográficamente: Piura, el mundo hispánico, moderno y «civilizado» y la aridez; Santa María y la selva, la exuberancia, las tribus indígenas, lo «primitivo». Tres de las cinco historias se ubican en la selva²²: la misión y la niña Bonifacia; el aventurero Fushía; el cacique aguaruna Jum. Las otras dos historias tienen lugar en Piura: don Anselmo, su burdel y su amada Antonia; el cuarteto de los Inconquistables, entre ellos Lituma (que reaparecerá en novelas posteriores). Gracias a personajes como la Selvática y Lituma los dos espacios están unidos, puesto que paulatinamente el lector captará que los dos no son otros que Bonifacia y el Sargento en la época de la selva. Todas las historias están impregnadas de cierta truculencia: en Santa María de Nieva, las monjas roban niñas indígenas bajo pretexto de educarlas; en realidad, éstas terminan explotadas como sirvientas o prostitutas. Fushía, el contrabandista japonés, roba, asalta, viola y explota a los indígenas; termina su vida aventurera en un centro para leprosos. La historia de Jum es la más

²² El orden de las tramas en la novela es el siguiente: 1. Bonifacia/Sargento; 2. Fushía; 3. Don Anselmo; 4. Jum; 5. los Inconquistables. La historia de Jum desaparece a partir del Libro II por la dificultad de concebir a un personaje ajeno a la cultura del autor (1971:66). La transfiguración total de Bonifacia y el Sargento ya se anticipa en *La ciudad y los perros* con aquel chico del monólogo poético que al final resulta ser el brutal Jaguar.

injusta: estimulado por dos maestros, decide organizar una cooperativa para conseguir mejores precios para los productos de su comunidad. Los patrones blancos aprovechan el pretexto de un castigo infligido por los indios a un cabo para escarmentar al cacique, torturándolo y humillándolo. Tampoco la «civilización» en Piura se libra de la violencia y la explotación: Lituma y los Inconquistables forman una pandilla de machistas, con ideas fascistoides (son seguidores del General Sánchez Cerro) y obligan a la inocente Bonifacia (ya violada por Lituma en la selva) a prostituirse para vivir de ella. Son caracterizados por su «himno»: «eran los inconquistables, no sabían trabajar, sólo chupar, sólo timbear, eran los inconquistables y ahora iban a culear». Incluso el dulce viejo don Anselmo, fundador del primer prostíbulo, usó la fuerza para robarse a la ciega y muda niña Antonia, la violó y la encerró en la casa verde, aunque se redime por su amor. El fanático cura y las devotas gallinazas, a su vez, acaban con don Anselmo al incendiar su prostíbulo. Muchos de los datos son verídicos, como se comprueba al leer *Historia secreta de una novela*; por ejemplo, la niña aguaruna Esther Chuwik es modelo para Bonifacia; Jum y su escarmiento son reales e incluso aparecen los auténticos nombres de los malhechores: Reátegui, Benzas, Águila y Bohórquez Rojas (1971:38); la foto del antropólogo Best de «dos monjas de rostro taciturno, rodeadas de soldados» parece inspirar el comienzo de la novela y Fushía es transposición del mítico «señor feudal» Tushía (id.:43)... Sin embargo, si el trasfondo social y su crítica son obvios (M. J. Fenwick 1981), tampoco hay que olvidar «el elemento añadido»: las novelas de aventuras y el cine del oeste americano en las figuras de Fushía y don Anselmo; las novelas de A. Dumas y su Corte de los Milagros para los Inconquistables o el Porthos para el músi-

co el Bola y, en general, el clima de violencia, rapto y violación de algunos relatos de Faulkner y ciertos elementos de la novela regionalista (de la selva) de los años veinte²³.

La estructura de la novela es rígida, cuatro libros y un Epílogo, todos ellos precedidos por un prólogo y subdivididos en cuatro (libros Uno y Tres) o tres capítulos (libros Dos y Cuatro), los que, a su vez, se subdividen en cinco (libros Uno y Dos) o cuatro secuencias (libros Tres y Cuatro). El Epílogo consta de cuatro capítulos sin subdivisión. A pesar de la queja de algún crítico (W. Luchting 1978:101, «demasiado premeditad[o], **calculad[o]**»), el resultado no es despreciable: al chocar diferentes historias en diferentes tiempos, el lector tiene la posibilidad de observar a los personajes simultáneamente en sus diferentes facetas: por ejemplo, primero verá al moribundo Fushía en la lancha con Aquilino (su Caronte) y más tarde en el papel de joven depredador. La disposición temporal juega un importante papel en la composición de las diversas historias fragmentadas: en vez de una ordenación cronológico-lineal (de aproximadamente cuarenta años, transcurridos entre 1920 y 1960 ó 1964), el autor practica dislocaciones como *flashbacks*, montajes de tiempos (o «cajas chinas»), sobre todo en la historia de Fushía (desde el presente en la lancha a fragmentos del pasado, en las que se superponen hasta cuatro planos) o en el aplazamiento (el «dato escondido») de la historia de amor entre don Anselmo y Toñita hasta el final (Libro Cuatro). La alternancia de secuencias pone en contacto diferentes tiempos y estados con resultados chocantes:

²³ J. M. Oviedo (1982:147) habla de un intento de «inventar una moderna gran novela de aventuras [...] con su cuota de heroicidades descomunales, peripecias increíbles, romances y dramas, paisajes múltiples y masas humanas, bandidos y escondites, señores feudales, raptos y duelos».

al pasar de la última secuencia de un capítulo a la primera del siguiente la curtida prostituta se convierte en una tímida niña, dos caras del mismo personaje Bonifacia-la Selvática; de igual manera, a partir del libro Tres, se enfrentan el fogoso don Anselmo y el dulce arpista, treinta años más tarde. Si en la selva domina la superposición de diálogos y escenas (excepcionalmente también en el libro Tres para el episodio de la ruleta en Piura), en la ciudad se usa o bien la narración directa (para los Inconquistables) o bien la pluralidad de voces. Sobre todo las tres secuencias del libro Cuatro acerca de don Anselmo han llamado la atención: emplea la segunda persona del singular e imperativos para recrear la historia de amor entre don Anselmo y Toñita («Levántate... anda a sentarte... bájate el sombrero, espérala...»), voz que muchos críticos han tomado por la del moribundo arpista. El propio Vargas Llosa ha aclarado (1971:56) que se trata de «la voz» (o «el alma») de la Mangachería que debía acercar la historia al mito. En los capítulos impares de su última novela, *El Paraíso en la otra esquina* (2003) encontramos nuevamente esta voz extraña en segunda persona, relacionada ya no con imperativos sino con interrogaciones y el diminutivo «Florita», que tanto podría ser una voz externa como la cuestionadora de la propia Flora Tristán. Esta ambigüedad de voces es típica de la narrativa vargasllosiana y ya fue elogiada por el autor en su estudio sobre *Madame Bovary* (1983b:179, 181).

Si los críticos consideraban difícil que el autor pudiera superar la hazaña de su segunda novela, tanto más sorprendidos quedaron ante la aparición de la novela siguiente (en medio se publicó la «nouvelle» *Los cachorros* 1967), *Conversación en La Catedral* (1969). Sin abandonar su compromiso sartreano (años más tarde sustituido por el «reformismo

libertario» de Camus)²⁴, el escritor lleva su maestría técnica al apogeo en este relato sobre un fenómeno muy frecuente en los años setenta, el de las dictaduras. La novela más amplia, ambiciosa y «total» combina balzacianamente la historia privada y la pública. El protagonista central es Santiago Zavala (Zavalita), de familia burguesa, cuyo padre don Fermín, un adinerado industrial, colabora con la dictadura de Odría para hacer sus negocios, razón por la que cambia su afiliación 'política' (interesada) más de una vez. El joven idealista y comunista durante su época de estudiante sanmarquino abandona la casa paterna, pero fracasa en su vida privada (un matrimonio burgués) y termina desilusionado como mediocre periodista, trabajo gracias al cual descubre la doble vida de su padre («tan elegante, tan decente») como homosexual (con el apodo «Bola de Oro») e instigador (¿indirecto?) del asesinato de la prostituta Hortensia que lo extorsionaba²⁵. La tensión de las cuatro historias principales en torno a Zavalita, don Fermín, Ambrosio y Cayo Bermúdez se mantiene en

²⁴ Vargas Llosa 1983:11; cf. sus palabras sobre Sartre en 1974 (id.:220): «sus afirmaciones sobre la literatura y la función del escritor, que en un momento me parecieron artículos de fe, hoy me resultan inconvincentes». Al contrario, en *Conversación*, Zavalita (igual que Carlitos y Norwin, sin mencionar los más obvios «tricheurs» como el Chispas, Popeye y toda la generación mayor) es un fracasado, porque no se 'responsabiliza' de todos sus actos y se acomoda (en el mal periodismo, en el matrimonio burgués...). Frente a Sartre, Vargas Llosa aprecia en Camus su enfoque humano, rechazando «una interpretación puramente económica, sociológica, ideológica» (1983:234).- En sus memorias (1993:250), el escritor vuelve a subrayar la base autobiográfica en la desilusión de Santiago con las charlas estereotipadas de la célula comunista en San Marcos.

²⁵ La relación padre-hijo es muy importante en la obra vargasllosiana; ya aparece en *La ciudad y los perros* y continúa en *Los cachorros*, *Conversación en La Catedral*, *La tía Julia y el escribidor*, *Historia de Mayta* y *La fiesta del Chivo* (en forma de padre-hija).

gran parte gracias a los «datos escondidos», suministrados al lector muy espaciadamente después de alusiones anticipatorias, por ejemplo, la famosa pregunta sobre cuándo «se había jodido» el Perú (y Santiago mismo), los artículos sobre el asesinato que, por alguna razón, «pagaste caro, Zavalita» y la pregunta de don Fermín «¿Lo hiciste por mí? ¿Por mí, negro?» (52).

De los personajes «políticos», Cayo Bermúdez (Cayo «Mierda») es el más interesante, ya que muestra el funcionamiento de la dictadura, aunque tiene su «añadido» de las lecturas de los autores libertinos del dieciocho, como Sade (*La Philosophie dans le boudoir*), Laclos, Restif de la Bretonne... (Vargas Llosa 1974:38). Es hijo de un usureiro que se ha enriquecido con los remates de los bienes de los apristas, encarcelados en época del General Benavides (1933-1936). A pesar de sus estudios de derecho, se casa con una mestiza de la clase baja, matrimonio que pronto fracasa por la perversión sexual del hombre y la locura de la mujer. Llegado al poder²⁶, vive sin ningún freno su desviación sexual (es amante de Hortensia con la que practica ritos sadomasoquistas y a la que comparte con la alta clase limeña y es *voyeur* de lesbianas) y su resentimiento socio-

²⁶ El personaje está basado en el hombre fuerte del régimen de Odría, Alejandro Esparza Zañartu (R. Setti 1989:71; M. Vargas Llosa 1993:245, 250, 298). En una entrevista, Vargas Llosa califica la dictadura de Odría como menos sanguinaria que las de Pérez Jiménez en Venezuela, Somoza en Nicaragua o Trujillo en la República Dominicana, pero la más corrupta de todas ellas: «Sin renunciar del todo al crimen, la tortura y el exilio, el régimen de Odría, prefería recurrir al robo, a la subordinación y al chantaje» (C. Couffon, «Entretien», *Le Monde*, 7-2-1970:VII). En la novela, Cayo Bermúdez da una idea de la corrupción practicada: sindicatos sobornados, manifestaciones pagadas, «aplacamiento» de los descontentos y ambiciosos... (312).

racial (es provinciano, de poca estatura y poco agraciado y mestizo, razón por la que don Fermín y la Señora Ferro lo desprecian como «cholo» de «mierda» o «miserable», 210, 449). Ejecuta sus actos con frialdad absoluta (se insiste en sus «ojos helados») y total cinismo: instala una amplia red de espionaje, infiltra los sindicatos, manipula las elecciones, practica la amenaza y la venalidad y reparte favores o castigos arbitrariamente, a la vez que soborna o extermina a la oposición. Disfruta, sobre todo, cuando puede corromper y mostrar así su podredumbre a los que a sí mismos se consideran 'decentes', como los senadores Landa y Heredia y Zavala-padre o degradar mentalmente a las esposas o hijas altivas, como las señoras Heredia y Ferro y la hija de Landa (cf. su fantasía lésbica entre Queta y la Sra. Heredia o la flagelación de Ferro y de la niña Landa, 361, 448). Para mostrar el país «jodido» en su totalidad, aparece una multitud de personajes de los más diversos estratos: en la capa más baja se mueven guardaespaldas, criminales y «policías», como Trifulcio, el padre de Ambrosio, Hipólito y Ludovico, matones pagados para romper manifestaciones y castigar a enemigos políticos. Entre la clase obrera se encuentran sirvientas, como Amalia (explotada y violada en casa de los Zavala), su amante Trinidad, obrero textil y el chófer negro Ambrosio, pero también prostitutas como Hortensia («la Musa») y Queta. La clase media baja está representada en San Marcos por los activistas de Cahuide (sobre todo Aida y Jacobo, el que se lleva a la chica frente al vacilante Santiago) y, en el periódico, por Carlitos (el poeta fracasado), Becerrita y el propio Zavala y su mujer «huachafa» Ana. En el peldaño civil más alto se encuentran las pudientes (industria y hacienda) familias Zavala, Arévalo y Landa, más o menos implicadas en el sistema venal y corrupto, aunque

en algún momento intenten abandonarlo²⁷; los verdaderos detentadores del poder son los militares: el General Odría (que nunca interviene personalmente), el General Espina y el Mayor Paredes y la eminencia gris, Cayo «Mierda». Lo que une a (casi) todos es la codicia y la venalidad: Cayo recibe sobornos de todos para toda clase de favoritismos (y sólo interviene cuando los negocios sucios atropellan sus propios intereses, como en el caso de Espina) y participa en negocios turbios (p.e. con Ivonne, dueña de un burdel), en fin, desde arriba hacia abajo se practica la extorsión, el nepotismo, la explotación, el robo (del propio padre al hijo en el caso de Trifulcio), la violencia y la violación (tanto de Amalia como, por subordinación, de Ambrosio), el contrabando y el fraude (el dr. Ferro), el asesinato, el racismo... Es precisamente este aspecto sórdido del ser humano lo que le permite a Cayo tejer sus redes y explotar los vicios y chantajear a sus practicantes. Si la imagen del país en *La ciudad y los perros* era negativa, ahora el cuadro es desolador: el Perú está «jodido». La descripción del comienzo no deja ninguna duda: «galpones malolientes y en escombros, un cielo gris acero, bocanadas de aire mojado» (únicamente superada por aquella que abre *Historia de Mayta*), degradación encarnada mejor que en ningún otro en el ex-chófer, ahora mataperros, Ambrosio, acabado física y espiritualmente: «Trabajaría aquí, allá [...] y después aquí, allá, y después, bueno, después ya se moriría ¿no, niño?», palabras que cierran la novela.

La novela está dividida en cuatro libros: el Libro Uno narra principalmente la época estudiantil de Santiago, la ins-

²⁷ El oportunismo se muestra en el funeral de don Fermín: «habían llevado la cinta un momento un ministro pradista, un senador odríista, un dirigente aprista y otro belaúndista» (641).

talación de la dictadura y las persecuciones políticas; el Dos se centra en la etapa periodística del mismo personaje y describe detalladamente un día en la vida política y privada de Cayo Bermúdez; en el Tres se descubre el asesinato de la Musa (Hortensia), se desarrolla la huelga de Arequipa y tiene lugar la caída de Cayo; el Cuatro presenta el matrimonio de Santiago, la caída de Ambrosio y las muertes de Amalia y don Fermín. Como se ve, desde un enfoque global, la novela desarrolla una sucesión cronológica. Incluso los libros Uno y Tres resultan, a primera vista, tradicionales: en el Libro Uno alternan las historias de Santiago (capítulos pares, excepto el primero que sirve de marco introductorio) y de Cayo (capítulos impares, excepto el V, dedicado a Amalia); en el Tres alternan capítulos dedicados a Santiago (I), Cayo (II, IV) y Amalia (III). Los libros Dos (9 caps.) y Cuatro (8 caps.) se fragmentan, además, en secuencias, ordenadas rigurosamente: en el libro Dos alternan las escenas de Amalia y Cayo con las de Santiago en los capítulos impares y con las de Ambrosio en los pares, dando un total de 82 secuencias. En el libro Cuatro se ha eliminado a Amalia (y a Cayo a partir del cap. III) para alternar entre Santiago-Cayo-Santiago-Ambrosio (caps. I, II) y Santiago-Ambrosio (III-VII), e introducir, además, a Queta en el último capítulo (R. Gnutzmann 1992:115). El número de capítulos y secuencias resulta casi igual: 35 para el primero y 34 para el segundo; el hecho de que Amalia aparezca en 30 secuencias no significa que se le conceda especial atención, sino que subraya su papel de comentarista (idóneo por su servicio en diferentes casas) para otros personajes.

Prescindiendo de un narrador extradiegético omnisciente, la novela se construye a base de «ondas dialógicas» (J. M. Oviedo 1982:249 o «vasos comunicantes» según el

novelista): existe una superconversación, la que engloba a todas las demás, la de Santiago y Ambrosio durante cuatro horas en el bar «La Catedral» (cf. el título). En una novela tradicional el encuentro abriría y su separación cerraría la novela. Pero Vargas Llosa complica las cosas al comenzar y terminar la conversación (e incluso la vuelta de Santiago a casa) en el primer capítulo. Sin embargo, fragmentos de esta conversación se intercalan a lo largo de toda la novela para recordar al lector el encuadre general, siempre con el verbo en presente («dice») y con los vocativos «niño/Ambrosio». Dentro de esta conversación («caja china» principal) existen otras tres más pequeñas: las conversaciones de Ambrosio con don Fermín (en la casa de éste en Ancón), otra de aquél con Queta (lugar: el burdel) y la de Santiago con Carlitos en el café «Negro-Negro». Cronológicamente, las más antiguas son las de Ambrosio-don Fermín y Ambrosio-Queta, que, al menos durante algún tiempo, tienen lugar paralelamente. Las charlas de Santiago y Carlitos empiezan una vez concluidas las anteriores, tras el descubrimiento por el primero de la homosexualidad de su padre y el asesinato de Hortensia. Únicamente la fecha de la superconversación es conocida: tiene lugar a mediados de los sesenta y es la única que se desarrolla en una sola sesión; las demás conversaciones son iterativas. Para facilitar la comprensión, cada conversación tiene sus marcas lingüísticas: la de Ambrosio/don Fermín (en Ancón) usa el apelativo «don» y el verbo en pasado («dijo»); la de Ambrosio/Queta se reconoce por sus nombres y por el verbo en pasado, aparte de que el narrador suele introducir la situación dialógica. Los diálogos Santiago/Carlitos usan la fórmula «dijo Carlitos». En realidad estas conversaciones menores son evocaciones de los dos personajes de la superconversación: Ambrosio recuerda las mantenidas con

don Fermín y Queta y Santiago, la suya con Carlitos (cf. las «abyectas imágenes de la memoria», 26).

Pero volvamos sobre los libros Uno y Tres, engañosamente sencillos. Para mostrar su funcionamiento, analicemos el capítulo VII del libro Uno (130ss.), construido mediante la superposición de diálogos (probablemente quince)²⁸, ocurridos en tiempos y espacios distintos, aparte de una fragmentada narración acerca de un gallinazo, su derribo por un preso de una cárcel, que resulta ser Trifulcio (padre de Ambrosio) y la contratación de éste por el hacendado Arévalo (padre de Popeye, futuro cuñado de Zavalita) para su campaña de candidato a senador en 1950. Este episodio²⁹, intercalado en aproximadamente treinta fragmentos (130-140), está provocado por una conversación —años más tarde— entre Ambrosio y don Fermín, en la que el chófer cuenta cómo su padre estaba preso y cómo lo soltaron, es decir, cuenta lo que, en otro nivel, el narrador extradiegético relata con todo lujo de detalles (y lo que Ambrosio no puede saber en absoluto)³⁰. Los demás diálogos están relacionados o bien temáticamente o bien por la presencia del mismo personaje (Cayo) en diferentes situaciones. De esta forma se superponen diálogos de Cayo con varios personajes policiales como el Prefecto, el Coronel Espina, el jefe de policía Lozano, el capitán Paredes y con el dr. Alcibíades (137), con algunos industriales (que lo apoyan, incluido don Fermín) y, más tarde, en un cabaret,

²⁸ Cf. J. M. Oviedo (1982:252-253) para el libro Tres, cap. IV.

²⁹ Obviamente, el episodio es simbólico: el ave que atrapa y devora a la iguana es, a su vez, muerta y devorada por Trifulcio; éste, a su vez, es atrapado (contratado) por Arévalo para morir apaleado en Arequipa, es decir, se da una lucha por la supervivencia al estilo darwiniano en la que el más débil y pobre sucumbe ante el más fuerte (poderoso).

³⁰ La historia termina con la llegada de Trifulcio a casa de su ex mujer, la negra Tomasa y su primer y único encuentro con su hijo Ambrosio.

con don Fermín, para terminar con Ambrosio que acaba de llegar a Lima y le pide que le contrate. También se puede saltar de un diálogo a otro mediante nexos como la orden de Cayo a Lozano de que averigüe acerca de las hojas clandestinas, lo que es puesto en práctica por el dúo Ludovico-Hipólito mediante el interrogatorio-tortura a un preso anónimo («papacito», 138-140), preso que resulta ser Trinidad, amante de Amalia. Hacia el final del mismo capítulo, la alternancia entre los diálogos entre Ambrosio y Trifulcio y entre don Fermín y Cayo (separados en cuanto a tiempo y espacio) no es casual, sino que ambos desarrollan el mismo tema de padres e hijos. Naturalmente, en esta maraña de fragmentos, no faltan partes de la superconversación Zavalita-Ambrosio («dice Ambrosio [...], niño», 130-131, 132, 133, 137, 141, 148, 154). Qué duda cabe de que la cacareada «desaparición» del narrador sólo es cierta en cuanto a que éste no aparece descaradamente (p. e. con apóstrofes al «querido lector», en comentarios, la primera persona del plural...); el único que selecciona todas las conversaciones, establece relaciones, ofrece nexos (el cabaret elegante de Cayo y don Fermín contrasta con la fonda barata de Ambrosio y Trifulcio, igual que el «show» recomendado por don Fermín con el «bulín» para Trifulcio) y conoce a todos los personajes y todos sus actos es el discreto narrador, que igualmente cruza su lenguaje con el de los personajes, haciendo difícil reconocer a quien habla: «Amalia puso la charola con los vasos [diégesis]... ¿Por qué se quedaba ahí parada?, [discurso directo libre] ven, siéntate [discurso directo], había sitio. [discurso directo libre] Cómo se iba a sentar, [discurso directo libre] y lanzó una risita [diégesis]» (44). La multitud de perspectivas y voces, los contrastes y paralelismos y las contradicciones y ambigüedades como resultado, ponen en duda cualquier opinión

rígida acerca de ideologías y políticas, aunque es cierto que el tema básico es «the brutality of a corrupt, unjust, hypocritical, and frivolous society» (E. Kristal 1998:67).

Sólo recientemente, y también aplicado al tema de la dictadura, Vargas Llosa volvió a emplear otro tinglado técnico complejo en *La fiesta del Chivo*. En medio, escribió una serie de novelas más sencillas (y más tradicionales), para experimentar con géneros: la novela policíaca en *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986), *Lituma en los Andes* (1993) y, en parte, en *Historia de Mayta* (1983); la novela erótica en *Elogio de la madrastra* (1988) y *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997) e investigar la relación entre realidad y ficción en *La tía Julia y el escribidor* (1977) e *Historia de Mayta* (la imposibilidad de captar la persona real del revolucionario; cf. J. M. Oviedo 1988); la literatura de masas y la parodia están presentes en *La tía Julia y Pantaleón y las visitadoras* (1973); en *El hablador* (1987) el autor explora la distancia entre la palabra oral y la escrita mientras que la intertextualidad, aparte del fanatismo y la política, es objeto de atención en la épica *Guerra del fin del mundo* (1981) al reescribir la obra del brasileño Euclides da Cunha, *Os Sertões*.

En *La fiesta del Chivo* (2000), el escritor traza un retrato de la dictadura de Trujillo (1930-1961) en la República Dominicana según un proyecto acariciado desde su estadía en la isla para la filmación de *Pantaleón y las visitadoras* en 1975. Según sus palabras, se propuso denunciar el «control absoluto», la «entrega» y «sumisión» total que dominaban a los dominicanos (ignorantes, humildes y cultos por igual) y que seguían «avasallándolos, empequeñeciéndolos desde el interior de su propia personalidad» aún después de que el dictador hubiera sido asesinado (Vargas Llosa 2000a). La novela tuvo una extraordinaria acogida de público y crítica, como el autor des-

de hace muchos años no había conocido³¹. El éxito del libro queda justificado aunque sólo fuera por el debate que suscitó. Como el historiador R. Cassá (cf. F. Gewecke 2001:113ss.) muestra, la democratización postrujillana nunca fue más que epidérmica y el escaso conocimiento de la dictadura ha llevado, en los últimos años, no sólo a una revalorización de la misma sino incluso a su «reivindicación desembozada»³².

La novela desarrolla tres tramas principales de las que dos, los actos del dictador el fatídico 30 de mayo de 1961 y las hazañas de los cuatro conspiradores-ejecutores tienen lugar simultáneamente, mientras que la tercera, la de Urania Cabral, se ubica en 1996, treinta y cinco años después de su huida del dictador y de la isla. Tras la muerte de Trujillo, acontecida exactamente a la mitad del relato (250-251 o sea

³¹ La crítica fue especialmente dura con *Historia de Mayta*, centrada alrededor del entonces director A. Cornejo Polar y su *Revista de crítica literaria latinoamericana* (cf. E. Urdanivia Bertarelli, 23, 1986, 135ss.; J. Silén, 24, 1986, 269ss.; B. Omaña, 26, 1987, 137ss.). Excepciones a la recepción favorable de *La fiesta* son la reseña de V. Fuentes en *La Ventana abierta* 9, 2000, 22-25; F. Gewecke en su «Dossier» (2001:162-163): «la dictadura de Trujillo se reduce, en *La fiesta del Chivo*, a un turbio embrollo de sexo y poder, escenificado como espectáculo que, a pesar de su aspecto sórdido e infame, se excede en los detalles extravagantes y pintorescos» y R. Lefère en A. Salvador et al., *Literatura y música popular en Hispanoamérica*. Granada. Métodos Edics. 2002:541ss.

³² Según J. J. Aznárez (*El País*, 28-4-2000:46) la novela movió a los jóvenes dominicanos a preguntar a sus padres y abuelos: «¿Dónde estabas tú?». En un curso de verano de la Univ. Internacional Menéndez Pelayo (UIMP), Vargas Llosa avanzó algunos aspectos de su novela sobre la dictadura trujillana: 1. el control no sólo de la vida diaria sino también del «espíritu de los ciudadanos»; 2. la paralización de los conjurados después del asesinato por haber «violentado un tabú» (*ABC*, *La Razón*, *El Diario Montañés* 13-7-1999; Vargas Llosa 2000a). La penetración del poder hasta en lo privado es comentada por Urania mediante la «placa jactanciosa» que en todas las casas rezaba: «En esta casa Trujillo es el Jefe» (18).

cap. XII de XXIV caps.)³³, termina la alternancia Urania-Trujillo-conspiradores y los capítulos XVII a XXIII narran la persecución y muerte (con la excepción de Antonio Imbert) de los conspiradores, para terminar con la solución del «misterio» de Urania y Trujillo en el último capítulo. Son esos «datos escondidos» los que crean el suspense y la circularidad de la novela: el secreto de Urania (cap. I) y la razón del trauma de Trujillo (cap. II, 28) por culpa de la «flaquita» sólo se aclaran en el último capítulo (XXIV, 509) donde el lector se entera de la impotencia senil del dictador y sus lágrimas de rabia y humillación ante la niña catorceañera. Urania, nombre de una musa, hija de Mnemosyne, diosa de la memoria, ha vuelto a la isla desde Nueva York (donde estudió meticulosamente la historia del trujillato igual que su demiurgo) para enfrentarse a su propia historia. Acusa a su padre, no porque se hubiese acomodado a la dictadura y lucrado con ella, como otros, sino porque sintiera una verdadera admiración por el tirano (206); él como otros dominicanos, «preparados intelectualmente: abogados, médicos, ingenieros, sensibles, cultos, con experiencia, lecturas, ideas», los que por sus viajes no estaban sometidos al aislamiento y a la falta de información, sin embargo, practicaban «el servilismo y la obsecuencia» (75) y aceptaban el despojamiento de su «libre albedrío» (privación que, se insiste, llevó a Estrella e Imbert a convertirse en tiranicidas, 190), es decir, el escritor vuelve sobre una actitud fustigada por él desde 1979 bajo el mem-

³³ En el cap. XVIII se asiste al asesinato desde la perspectiva del propio Trujillo, en contraste con *Conversación*, donde Odría no actuaba ni opinaba. Los capítulos se distribuyen de la siguiente manera: 7 para Urania (I, IV, VII, X, XIII, XVI, XXIV); 6 para Trujillo (II, V, VIII, XI, XIV, XVIII) y 10 para los conspiradores (III, VI, IX, XII, XV, XVII, XIX, XX, XXI, XXIII); el XXII ya muestra el poder (y la perspectiva) de Balaguer.

brete de «intelectual barato» (1983:332; 1993:305ss.; *El País*, 30-12-1999:9-10). Mientras que Urania es un personaje totalmente ficticio, llama la atención –frente a *Conversación*– que en el relato dominicano la mayoría de los personajes reales mantienen sus nombres³⁴ y que el propio dictador está presente (con todos sus vicios e intrigas, pero también con sus miedos a la vejez, la impotencia, la pérdida del control...) ³⁵. El papel de «intelectual barato» está en parte representado por el padre de Urania, el «Cerebritito» ficticio y genérico del régimen, pero ante todo por Joaquín Balaguer, presidente de la República durante veinticuatro años (1960-61, 1966-78, 1986-96), autor de varios libros de poesía y ensayos literarios e históricos, aparte de memorias³⁶. Si la verdadera acusación se dirige contra la dictadura de Trujillo con sus mentiras (la patria como país moderno, hispánico y de población blanca es ridiculizada en el episodio de la cañería de la que fluyen aguas de cloaca y la escena en que el dictador se empolva con talcos para cubrir la «morenez» heredada de sus antepasa-

³⁴ Ello no significa un retrato fidedigno, sino que todas las perspectivas interiores de los conspiradores, evidentemente, son creación del autor.

³⁵ Cf. S. Köllmann (2002:262ss.) sobre fuentes y modelos reales y literarios, los *topoi* de la novela del dictador incluidos.

³⁶ Cf. sus ideas y su estilo florido a la usanza decimonónica, lleno de juicios y epítetos vacuos como «probidad inequívoca, moral impoluta, próceres más grandes escarnecidos y vilipendiados», etc. (artículo «El centinela de la frontera», 1972). En su libro *La isla al revés* (Santo Domingo. Libr. Dominicana. 1985), sigue las teorías racistas decimonónicas (aunque lo niegue) de Gobineau, Le Bon y Ayarragaray, calificando a los haitianos de «fuerza disgregativa» y «pavorosa ola de color» que hace descender el «nivel de moralidad» y corrompe las «costumbres» dominicanas (1985:63, 74). La actitud aduladora de la época (Balaguer y Freddy Prestol incluidos), el extremo nacionalismo, racismo y el desprecio hacia la vecina Haití («la hez de Haití») se reflejan claramente en el Homenaje *La Era de Trujillo*, ed. por A. R. Nanita ('Ciudad Trujillo'. Impr. Dominicana. 1955).

dos maternos haitianos), abusos, asesinatos (se mencionan los de las hermanas Mirabal, Galíndez, Antonio de la Maza, el piloto norteamericano Murphy...), corrupción y represión (128), el novelista deja claro que en el postrujillismo (la era Balaguer) las cosas no cambiaron radicalmente. En el final de la dictadura destacan dos ejecutores de la voluntad del dictador, Johnny Abbes y Henry Chirinos, el «Constitucionalista Beodo» o «Inmundicia Viviente», «dato añadido» (como Urania y su familia), aunque existió realmente una persona con este nombre, pero en la política peruana: Enrique Chirinos Soto, activista en la campaña presidencial de Vargas Llosa en 1990³⁷, beato y beodo; en la novela se subraya su fealdad, alcoholismo, falta de lealtad, oportunismo y su total sumisión, aparte de su saber y sus enredos legales y económicos (72-73, 148ss.). Johnny Abbes García, Jefe del Servicio de Inteligencia Militar, con su fría crueldad, su afición a la intriga, recuerda al Cayo «Mierda» de *Conversación*; también de él se cuentan perversidades sexuales (82) y está casado con una mujer horrenda y él mismo se ve como «perro guardián» (95) de su amo.

Del lado de los conspiradores –a cada uno le corresponde un capítulo propio– tampoco prevalecen las razones morales, sino que todos (excepto el Turco Estrella) habían sido cómplices «emputecido[s] y encanallado[s]» del régimen (104): el joven militar Amado García (III) mató, por «obligación», a un preso; de la Maza (VI) se convirtió en guarda personal, primero, y en administrador del dictador, más tarde, y sólo con el asesinato de su hermano se rebela; Antonio Imbert (IX) no abandona sus cargos oficiales hasta la brutal muerte

³⁷ En sus memorias (1993:129), lo menciona entre los «católicos, apostólicos, romanos y *beatos*»; según *vox populi*, pertenecía al Opus Dei; por su fealdad se le llamaba «Cochirinos» o «Chirinos Poto».

de las hermanas Mirabal. Al contrario, Estrella (XII) es un «puro»: sin rencor ni sufrimiento personal por culpa del dictador, su oposición es ética y no encuentra salida al dilema moral del tiranicidio hasta hallar la ‘absolución’ en los textos justificatorios del mismo Santo Tomás. Es un verdadero personaje trágico: hiere en la escaramuza al conspirador Livio y se empeña en llevarlo a la clínica, donde Johnny Abbes lo torturará hasta enterarse de los nombres de los conspiradores (251, 312, 320ss.); más tarde sale del escondrijo para salvar a su familia y es ‘asesinado’ (antes de que muera realmente) por su propio padre que no lo reconoce (433). Ya se ha dicho que el asesinato justiciero acontece exactamente a la mitad del texto; no será casualidad que ocurra precisamente en el capítulo dedicado a Estrella, oponiendo de esta manera la pureza y la maldad absolutas.

Como ya se ha mencionado, el autor recupera en esta novela estrategias complejas de su primera época. Aunque los diálogos superpuestos no se dan con tanta frecuencia como en *Conversación*, también hacen acto de presencia en la trama de Urania, por ejemplo, en sus conversaciones (en 1996) con la tía Adelina que son interrumpidas o contestadas por las voces del marido de ésta y el padre de Urania, el senador Cabral, en 1961 sobre las acusaciones contra éste o cuando vemos al mismo Cabral intentar desesperadamente recuperar la gracia del dictador (254ss.). Lo mismo ocurre en el falso diálogo de Urania con su padre, paralizado y mudo tras un derrame cerebral, puesto que sus preguntas y reproches encuentran respuesta en escenas de hace más de treinta años (66ss.). Pero también en los capítulos de Trujillo (y de los conspiradores, 107) se practican los «vasos comunicantes»: en el almuerzo en honor del ex-marine Gittleman, éste pregunta cuál fue la decisión más difícil para el dictador; la

charla es interrumpida por los diálogos de éste en 1937 en Dajabón con los «jóvenes» diputados —el adjetivo alerta al lector— Chirinos y Cabral que ventilan todos sus prejuicios contra los haitianos (enriquecimiento, brujería, estupro, robos, barbarie, des-nacionalización de los dominicanos...) para convencerle a su jefe de la necesidad de la expulsión (o exterminio) de los inmigrantes. La información sobre aquella masacre de aproximadamente quince mil haitianos y las negociaciones posteriores con Haití se dan en el primer nivel (el presente en 1961), por boca del ahora «Constitucionalista Beodo» Chirinos y del entonces joven negociador y ahora presidente Balaguer (214ss.). Por último, el perspectivismo juega un papel importante en la novela, por ejemplo, el asesinato de Trujillo es narrado tres veces: desde las perspectivas de los vengadores, del negro Livio y del propio dictador (250-251, 311, 385). A menudo el cambio de perspectiva es apenas detectable, pasando de la voz del narrador al pensamiento del personaje con tal sutileza que sólo determinados juicios y palabras sirven de indicio, por ejemplo, la exclamación intercalada «¡Coño! ¡Coño!», los «versos pendejos» y «esa vieja gorda y pendeja» y las preguntas a continuación muestran que se trata de juicios del dictador (26-27); otro tanto ocurre en la escena en la que el general Román irrumpe en una conversación entre monseñor Reilly y Balaguer; calificaciones despectivas del tipo «este primate» y «este energúmeno» dedicadas al general sólo pueden ser del presidente Balaguer (453). También pueden alternar el diálogo (en el presente de la acción entre Trujillo y Abbes) y la diégesis acerca de su relación desde 1958 con unos diálogos en aquel año que llevaron a la contratación del joven americano (83ss.). De la misma forma se puede pasar de la diégesis a los fantaseos del dictador: «Desbordó a los guar-

días [...], irrumpió en el Santo Domingo [...] sacó de los pelos al gringo Reilly y al español Panal, y los linchó», venganza que se imagina mientras se viste («Se puso el calzoncillo...», 34-35). En fin, la aparente sencillez y rigidez del esquema de tres tramas alternantes oculta una técnica sutil que incluye el multiperspectivismo y permite abordar una gran diversidad de facetas.

No cabe duda de que Vargas Llosa ha ejercido una importante influencia sobre escritores posteriores; mencionemos aquí sólo a dos: Luis Urteaga Cabrera (1940) y Jorge Eduardo Benavides (1964). El primero publica en 1973 una de las novelas más violentas, *Los hijos del orden*, en la que, con técnicas vargasllosianas y un lenguaje descarnado, narra la rebelión en una cárcel de menores y la horrenda eliminación de sus cabecillas, alternando esta historia con escenas del pasado que determinaron su ingreso en el penal. Benavides ofrece en su primera novela, *Los años inútiles* (2002), un nuevo retrato del Perú «jodido» en la época de Alan García (1985-1990), con una Lima «calcutizada» por la crisis económica, matones («búfalos») apristas, asesinatos de políticos, abogados y periodistas, atentados de Sendero Luminoso...

IV.3. Alfredo Bryce Echenique

La primera novela de Alfredo Bryce Echenique (1939) *Un mundo para Julius* (1970) fue un éxito internacional y, aún hoy, sigue constituyendo su obra maestra. Narra la historia de Julius, que pierde a su padre a la edad de año y medio y hace su aprendizaje desde los cinco hasta los once años en el ambiente de la oligarquía limeña, con un padrastro superficial y ricachón al que imitan los hermanos mayores Santiago y Bobby y con una madre que desatiende al niño. La

única persona de la familia, inteligente y afín de espíritu, es la hermana Cinthia, pero muere pronto en la lejana Boston. La servidumbre forma un mundo aparte dentro del palacio (y, además, cambia con el traslado a la nueva mansión); proviene de las tres regiones del Perú y abarca las diferentes mezclas raciales: la chola puqueña Vilma, la cocinera selvática Nilda, el chófer limeño y zambo Carlos y el serrano Celso son los que mayor influencia ejercen sobre el niño y con los que éste hace su aprendizaje de la sociedad de clases. El colegio y la piscina del Club completan su formación infantil que termina de forma traumática al enterarse de que su querida ama Vilma se ha convertido en prostituta tras haber sido expulsada por la familia de Julius y que su hermano Bobby ha tenido relación sexual con ella. La novela termina con el llanto del niño por culpa de este cruel despertar al mundo de los adultos.

Como se ve, el aprendizaje de Julius —el relato se encuentra claramente dentro de la línea del subgénero del *Bildungsroman*— abarca desde la muerte del padre hasta la expulsión del niño de la infancia (la inocencia). Tiene lugar dentro de la clase alta limeña, pero con la participación de la servidumbre (y otros grupos socialmente bajos). Los representantes de la oligarquía son el padrastro y la madre, ambos caracterizados por acciones y adjetivos estereotipados: Juan Lucas, por el lujo, el golf (el narrador lo llama a menudo «el del golf», «el golfista») y el polo, los cócteles, sus colonias y la revista *Esquire* («for men only»), el «*gin and tonic*», la camisa de seda o villela, su donjuanismo (*garçonnière* incluida) y, naturalmente, su Jaguar sport. Su ambición y su afán de deslumbrar están simbolizados en el nuevo palacio y la restauración de la carroza del bisabuelo que fue presidente (el de Julius, mientras que Juan Lucas pertenece a un 'linaje'

inferior, 192)³⁸. Al hijastro menor lo considera un estorbo, un «cojudo», un «imbécil» y «beato chupa cirios» mientras que aprecia a los mayores, «viriles», vividores y bebedores como él mismo. Susan, por su parte, es «linda», con «mechón rubio» (ambos constituyen el estribillo de la novela), luce su belleza (ya madura de los treinta bien entrados) en recepciones y restaurantes e intercala palabras y frases inglesas en su conversación. Es incapaz de enfrentarse a los deberes maternos y olvidadiza hasta de su propio hijo, por lo que Vilma se constituye en verdadera madre para Julius (de ahí el trauma de su descubrimiento final). Por último, denuncia su anclaje en el pasado mediante su afición a las antigüedades y la continua invasión del recuerdo de su juventud en Londres. Esta fauna adinerada se amplía con el advenedizo Juan Lastarria y su mujer, Susana «fea» y «horrible», con los Altamira (decadentes y germanófilos), periodistas y algún historiador, los norteamericanos (Lester Lang III y IV) y los amigos de Bobby, con sus diversiones y fiestas (inauguración del palacio de cristal de los Altamira, la promoción de Bobby y la fiesta de año Nuevo...).

Frente a la frivolidad de los amos, la servidumbre del viejo palacio se distingue por su cariño y fidelidad hacia la familia del patrón y hacia Julius en especial. Pero el trato que reciben del nuevo dueño es distinto: Juan Lucas, hacendado a la vez que representante del mundo moderno de los negocios (industria de harina de pescado, nuevo engorde vacuno,

³⁸ Muchos detalles del hogar de Julius hacen pensar en la descripción de las «grandes familias» de *Lima la horrible*: «Sus piadosos cuadros de pintura cuzqueña, sus casas de estilo neocolonial de barroco mobiliario, sus emparentamientos endogámicos [...], sus legítimos o falsos escudos, sus pruritos de señorío bien servido, su hispanismo meramente tauromáquico [...] sus refinadas formas [de] mixtificación que [esconden] fines de lucro» (S. Salazar Bondy 1964:17).

explotación de la selva, apoyo en el capital norteamericano...) abandona el viejo sistema de protección patriarcal y despidió a los empleados con facilidad (a Vilma, tras ser violada por Santiago y a la rebelde Nilda), preferentemente «liquidándolos» a la distancia con una firma en un papel para que otros se encarguen «de su ejecución» (73). Con los nuevos criados cambia la relación hacia el patrón; conscientes de sus derechos laborales e interesados en su promoción son capaces de cambiar de dueño o profesión, como Imelda. El relato, al parecer en torno a un individuo y su desarrollo, muestra a las claras los grandes cambios que transformaron el Perú (y, sobre todo, su capital) en la década del 50³⁹ y el palacio y el colegio son representantes del país, como lo es el Leoncio Prado en *La ciudad y los perros*: nuevo capitalismo, nuevas relaciones sociales, migración del campo a la ciudad, surgimiento de las barriadas, abandono del centro por la clase alta y su establecimiento en nuevos barrios del extrarradio, la nueva clase media de profesión liberal (los periodistas, el arquitecto de moda) y el capital norteamericano en sustitución de la influencia británica. Estos cambios se reflejan igualmente en el espacio que no es mera toponimia sino que indica clase y status: San Isidro y Monterrico para los privilegiados; las viejas casonas del centro para la clase media baja y la Florida, la Victoria y los «terrenos invadidos» con sus «casuchas de esteras y latones» para los pobres. El viaje en autobús (de Arminda), en coche con chófer (de Julius) o

³⁹ El tiempo, sólo vagamente aludido mediante personajes famosos y canciones, transcurre aproximadamente de esta manera: Susan, a la edad de 18 ó 19 años, conoce al marido Santiago en Londres en 1937 y enviuda a los 33, es decir, hacia 1951, cuando Julius tiene 1 1/2 años. Si la novela termina con sus 11 años, debemos encontrarnos en 1961 ó 1962 (y no en 1952 como dice L. Eyzaguirre en *Co-Textes* 1997:59).

de un cortejo fúnebre (41) sirven para oponer los espacios de riqueza y pobreza, belleza y fealdad:

«[Lima] tan llena de edificios enormes, altísimos desde donde la gente se suicida, amarillos, sucios, más altos, más bajos, más modernos, casas viejas y luego puro cemento de las pistas de la avenida Abancay tan ancha, de las veredas, puro cemento» (162); Había cada vez menos árboles y las casas se iban poniendo cada vez más feas [...] acababan de salir de tenemos los barrios residenciales más bonitos del mundo [...] y empezaban a verse los edificiotos esos cuadrados [...] edificios tipo nos-mudamos-de-Chorrillos,-del-viejo-caserón-de-barro-a-Lince [...] quinta tipo familia-venida-a-menos» (171).

Si para los pobres sólo existe el espacio del trabajo (Lima) y el del origen (al que forzosamente deben retornar si no caen en otro inferior, al ser expulsados del palacio), los dueños de la riqueza también son dueños de otros espacios: la casa veraniega en Ancón, el viaje de negocios o estudios a Estados Unidos y el de placer o 'cultura' a París, Londres y Madrid o incluso a Quito si de corridas se trata.

El protagonista Julius anticipa rasgos que se volverán a encontrar en los protagonistas mayores de las novelas posteriores: es sensible, solitario, imaginativo, incomprendido y necesitado de cariño y amor que su familia (excepto Cynthia) no sabe darle y que debe buscar en su ama Vilma, en la cocinera, el chófer o en compañeros y profesoras del colegio o incluso en extraños, como el pintor Peter. También se caracteriza por su inocencia y su sentido de la justicia, por ejemplo al dirigir el cortejo fúnebre de la lavandera por la puerta principal (284ss.) o cuando pide un aumento de sueldo para los albañiles. Julius vive en el límite: más cerca de «los de abajo» (servidumbre, albañiles, mendigos, el chófer

negro del colegio...) que de su propia clase (siempre se le ve «de espaldas» a ésta), aunque es cierto que aquellos, a veces, no lo toman en serio (los albañiles y los mendigos) o que le provocan náuseas (en casa de la lavandera Arminda, 173) o se escapa ante la fealdad de la cocinera Nilda (346). Esta ambigüedad y vacilación entre dos mundos deja el futuro abierto a la imaginación de los lectores que lo hayan querido ver o bien como rebelde frente a su clase o bien como seguidor de las pautas de sus mayores (W. Luchting, 1975:107; E. Snauwaert 1998:27).

La novela se divide en cinco capítulos, ordenados simétricamente, con títulos que indican el espacio o un cambio: I y V el palacio original (también llamado «Versalles») y el nuevo («Retornos», aunque también se refiere a los personajes de vuelta: Santiago, Nilda y, sólo evocadas, Vilma y Cinthia); II y IV «El colegio» (o «Los grandes», grupo al que pertenece Julius en el nuevo colegio) y, como intermedio, III «Country Club», donde pasan el verano antes de la construcción del nuevo palacio.⁴⁰ Pero la pericia del autor se manifiesta en el manejo del punto de vista y en el estilo. Si al comienzo de la novela parece tratarse de un narrador omnisciente y omnipresente (descripción del palacio, juicio sobre los cuartos de la servidumbre, primera persona del plural: «ya lo hemos dicho»...), pronto el lector se da cuenta del multiperspectivismo y la pluralidad de voces que pueblan el relato. Aunque Julius no sea el narrador (la diferencia genética entre quien narra y quien ve), es su perspectiva la que predomina en el relato (cf. los recuadros en E. Snauwaert 1998:19, 26) y es él quien, por su inocencia y corta edad, crea momentos de incomprensión, ambigüedad, crítica indirecta o

⁴⁰ Para otras simetrías, véase P. Rodríguez-Peralta en C. Ferreira, I. P. Márquez 1994:146.

abierta hilaridad. De entre los numerosos ejemplos se puede destacar el episodio de Ranchal-padre que llega en un automóvil «increíble», «Sí, como en las películas de gansters», y que *es* (y no parece ser) Al Capone, con voz «mala» y mirada «terrible». Sin embargo, la focalización cambia constantemente, como cuando el adjetivo «sonriente» del narrador sirve de nexo para el cambio al punto de vista de Ranchal: «Pero la sonrisa en los niños los confundía con mujercitas, éste [Julius] todavía tenía voz de maricón, qué hijos los que se ha acoplado Juan Lucas», frase en la que la voz del narrador se desliza hacia el pensamiento del personaje (262). Los cambios de perspectiva se indican mediante los cambios del tiempo («Juan Lucas acariciaba la botella [...] no ve la hora de que baje Susan», 122), de adverbios temporales, deícticos espaciales, exclamaciones, órdenes, palabrotas, adjetivos de enjuiciamiento (nada mejor que el episodio de Juan Lucas como acólito con sus calificaciones «horrible, inmundo, asqueroso, sucio, espantoso» para los demás feligreses, 125), diminutivos o aumentativos, anacolutos...

Lo híbrido del discurso, que mezcla diégesis y diálogo y diferentes perspectivas, se observa desde el comienzo: el narrador extradiegético, tras la descripción del palacio, al llegar a la carroza introduce —sin *verbum dicendi* ni signos de oración— el siguiente fragmento: «que usó tu bisabuelo, Julius [...]». Evidentemente se trata de las palabras de la madre, a la que se menciona a continuación desde la perspectiva (el cariño) de Julius como «su mamá» (9). También el idiolecto de los personajes puede señalar un cambio de focalización o de modo, por ejemplo, el estereotipado «darling» de Susan, el «mami» del niño, la calificación «buenísima» de Julius para su monjita favorita, los aumentativos de Juan Lucas: «jardin-zote, coctelazo, almuerzote»... La novela, además, se caracteriza por el tono coloquial, espontáneo, el que se convertirá,

con los años, en el «estilo (tonito) Bryce». En realidad, la primera persona del plural del comienzo («hemos dicho») es una excepción; pero el texto es invadido de vez en cuando por un «yo» (y su correspondiente «tú» del oyenté) que no pertenece a ningún personaje dentro de la historia o que se expresa con el pronombre impersonal con toda la carga de las experiencias vividas como propias: «ahí estaba el pobre [Julius] paporreteando uno de esos poemas que se recitan [y] le cogen desprevenida a mamita y es horrible; te mueres de vergüenza» (56) o el tan conocido pasaje:

«Si, por ejemplo, en ese momento, te hubieras asomado por el cerco que encerraba todo lo que cuento, habrías quedado convencido de que la vida no puede ser más feliz más hermosa; además habrías visto muy buenos jugadores de golf [...]. Quedándote asomado un ratito más, y con un poco de perspicacia, habrías podido también reconocer a Juan Lastarria y al profesional argentino» (89).

El propio autor explica el desconcertante cambio de niveles como intento de comunicación emocional con el lector y, en su primera novela en concreto, como recuperación del estilo oral, la quintaesencia del habla limeña que encontraba en un amigo, el Gordo (Alberto) Massa, al que imaginaba como interlocutor, «sentado en un café de las Galerías Boza, contándole todo» (en W. Luchting 1975:105; cf. también el oyente «gordo» del cuento «Eisenhower y la Tiqui-tiquitín»). Igualmente cabe la posibilidad de que el mismo Julius, ya mayor, sea el narrador que se dirige a algún oyente⁴¹. Esta

⁴¹ El fragmento en casa de Arminda, narrado en segunda persona, podría constituir un ejemplo de memorización de Julius, años después: «‘Come, niño’, te dijo [...] insistió en que era para tí [...]: vomitaste, Julius, vomitaste» (173).

(fingida) oralidad⁴² y, unidas a ella, la proliferación, la digresión y la redundancia y el humor⁴³ serán los rasgos inconfundibles del «estilo Bryce».

Las novelas posteriores a *Un mundo para Julius: Tantas veces Pedro* (1977), el díptico *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981) y *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* (1985), *La última mudanza de Felipe Carrillo* (1988), *Reo de nocturnidad* (1997) y *La amigdalitis de Tarzán* (1999)⁴⁴ cambian el escenario limeño por el europeo (París,

⁴² En una entrevista con E. Kristal (*Imprévue*, 2, 1979:222) Bryce considera la oralidad típicamente peruana: «El peruano es contador de chistes, de bromas, de historias, de anécdotas, de situaciones. Yo he querido meter eso que yo considero que es lo más peruano que hay en mis libros». Sin embargo, en su conferencia en Stanford, deja bien claro que en la oralidad literaria no sirve para nada la charla oral, sino que la primera «es una ilusión, en el fondo, la oralidad es el fruto de un trabajo muy fastidioso de autocritica, de encontrar la palabra justa para crear la ilusión» (1991:72).

⁴³ Pronto el propio autor ha llamado la atención sobre la función del humor en su obra: «El humor [...] se convierte en un recurso de penetración sutil y de conocimiento ya que permite a la vez acercarse al tema y tomar distancia frente a él» (R. Bareiro Saguier 1974:79-80). En *Tantas veces Pedro* el autor lleva el humor al máximo, precisamente para un personaje que se mueve al borde de la locura y la tragedia. Humorísticamente, Bryce llega a definir su «nuevo realismo» de «realismo humorístico-nervioso-hipersensible-contrasto-cosmopolítico-cultural» (A. Bensoussan, «Entrevista con ABE», *Ínsula*, 408, 1980:12).

⁴⁴ Bryce es, además, autor de los libros de cuentos *Huerto cerrado* (1968), *La felicidad ja ja* (1974) y *Magdalena peruana y otros cuentos* (1986, los tres recopilados con otros cuatro cuentos sueltos en *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1995), el relato para niños *Goig* (1987), *Guía triste de París* (1999) y las tres «nouvelles» *Dos señoras conversan* (1990). En 2002 recibió el Premio Planeta por su novela *El huerto de mi amada*, título tomado de un vals de Felipe Pinglo. Ha publicado también ensayos: *A vuelo de buen cubero y otras crónicas* (1977), *Crónicas personales* (1988), *A trancas y barrancas* (1996) y sus 'antimemorias' *Permiso para vivir* (1993). Una bibliografía amplia de J. L. de la Fuente sobre la obra del autor se encuentra en www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Bryce/estudios.shtml.

Montpellier y Madrid principalmente) e incluso norteamericano, para narrar las desventuras amorosas de un peruano (excepcionalmente desde la perspectiva femenina y en forma epistolar en la última novela mencionada). La mayoría de los protagonistas son solitarios, frágiles y «sentimentales» (cf. M. Krakusin 1996), marginados (con la excepción del exitoso arquitecto Felipe Carrillo) sociales y emocionales y desarraigados (exiliados), pero que exaltan determinados valores como el amor, la amistad y la lealtad y, a menudo, la vocación literaria. Suele tratarse de 'autobiografías' («biografías imaginarias» del «arte del sujeto digresivo» los llama J. Ortega) de los protagonistas quienes, con humor, nostalgia y cierta melancolía, rememoran sus desencuentros; para muchos de ellos (Pedro Balbuena, Martín Romaña, Felipe Carrillo, Max Gutiérrez de Reo) la escritura compensa el fracaso diario de una vida mediocre o agobiante, o la enfermedad; como, por otra parte, ya para Julius, el escribir sobre el padre Ranchal constituía una venganza certera, muy por encima de las trompadas de los chicos (269).

La mayoría de los elementos enumerados (excepto la escritura) están presentes en la novela *No me esperen en abril* (1995) que enlaza directamente con *Un mundo para Julius*: la oligarquía y su decadencia (moral en Juan Lucas y Manongo); su riqueza, el Country Club; el tema del aprendizaje y el mundo del colegio, aparte de detalles como el llanto de Julius que cierra la primera novela y abre «nuevamente» el capítulo II en la de 1995; personajes que reaparecen como Vilma, Juan Lucas y Susan y los chicos del barrio Marconi...; pero igualmente retoma elementos de algunos cuentos de *Huerto cerrado* (1968) como «Una mano en las cuerdas» (la relación entre los jóvenes Manolo y Cecilia anticipa detalles de Manongo y Tere) y «Un amigo de cuarenta y cuatro

años» (el «dire» y profesor de inglés Mr. Davenhock anuncia a Teddy Boy del Saint Paul) o de «Eisenhower y la Tiqui-tiqui-tín» de *La felicidad ja ja* (1974, el personaje de Felipe Anderson), en fin, una mirada nostálgica del autor no sólo al ambiente de la (propia) juventud sino también a sus primeras escrituras.

El protagonista es el adolescente Manongo Sterne, en evidente alusión al autor de *Tristram Shandy*, libro de cabecera para el peruano por su humor y sus digresiones. Hay dos temas centrales: el amor y la amistad; ambos enmarcados en el Perú de los años cincuenta hasta comienzos de los noventa. Recrea el ambiente de los adolescentes: sus ídolos, canciones, películas, su estilo de vida, su lenguaje, todo ello muy alejado del ámbito de los jóvenes que pueblan la novela ya mencionada de Reynoso, *Los inocentes*, a pesar de que se trata de la misma época y la misma Lima, pero con diferencias de clase abismales entre una y otra. Como de costumbre, el protagonista bryceano no deja nunca de ser adolescente (a pesar de toda la riqueza que amasa de forma nada lícita en paraísos fiscales) aunque crezca ante los ojos del lector de los trece hasta los cincuenta y cinco años, edad a la que decide abandonar la vida tras el último (y único) encuentro con su eterna novia Tere en su casa de ensueño en la bahía de Formentor. La amistad está presente con el grupo del barrio Marconi y con los compañeros del internado británico San Pablo que reúne, una vez más, jóvenes venidos de todas partes, es decir, representativos del Perú, aunque siempre adinerados, con la excepción del amigo de Manongo, el pobre cholo Adán Quispe, verdadero «escudero» del «iluso» Manongo que «decide enderezar entuerto[s]» (470, 113) y que lleva enormes gafas oscuras para no ver la realidad o defenderse de ella. Al final, los jóvenes se han dispersado y Teddy Boy, el

profesor que unía a todos, ha muerto, es decir, un mundo ha concluido (cf. la entrevista con J. Ortega 1994:96).

La historia se narra, a grandes rasgos, cronológicamente, desde 1952 a 1995 (con evidentes prolepsis y vueltas a un tiempo del discurso no concretado), aunque es obvio el cambio de ritmo después de la ruptura con Tere (el estancamiento emocional de Manongo y el final de la adolescencia), cambio marcado, además, por el inciso político (IV, sec. 1) que resume la historia del Perú desde 1956 hasta el gobierno de «Caballo Loco», Alan García. Después de la historia de amor perfecta de «tres años, ocho meses y trece días» que ocupa cuatrocientas páginas, los restantes treinta y ocho caben en ciento cincuenta páginas, con largos vacíos entre una fecha y otra.

Lo que llama la atención en esta novela (frente a la primera) es el papel que desempeña la cultura de masas. Al lado de las alusiones a obras (música y literatura) canónicas, empezando por las que prestan los epígrafes desde Baltasar Gracián hasta Anaís Nin y Jane Bowles, los versos del admirado Vallejo, de T. S. Eliot, Chejov, *Don Quijote*, Shakespeare, Goethe, Salazar Bondy, Vargas Llosa, etc.⁴⁵ se encuentran un sinnúmero de referencias directas a textos tomados de los medios de comunicación de masas, sobre todo del cine y de la música popular, una verdadera «casa de citas» (al decir de J. E. Adoum de su propia novela *Entre Marx y una mujer desnuda*)⁴⁶. Ya en anteriores textos,

⁴⁵ Un homenaje humorístico al autor de *Duque* se esconde en los nombres del compañero de Manongo, el Perro Diez Canseco y la elección del nombre «Teddy» Boy para el (ya obeso) profesor más excéntrico.

⁴⁶ En la entrevista con J. Ortega (1994:80-81) Bryce afirma: «pongo en la misma balanza [los epígrafes literarios] que toda la cultura popular de boleros, tangos, canciones, etcétera [...] un poco como lo que Arguedas hace

Bryce había incorporado referencias, alusiones a y parodias de textos de la cultura popular (p.e. Disneylandia y Fort Apache para el niño Julius; los boleros y Frank Sinatra en *La última mudanza de Felipe Carrillo* o sea «Crónica de un bolero anunciado»), pero en *No me esperen...* el método llega a su apogeo con la inclusión de canciones completas y algún resumen de película. Con respecto al cine hay que recordar el peso que tiene este medio sobre los personajes en las novelas de M. Puig, como *La traición de Rita Hayworth* (1968) y *El beso de la mujer araña* (1976), mientras que para la música ha sido pionero L. R. Sánchez con su novela *La guaracha del Macho Camacho* (1976). En el caso de Manongo, la película que le marca e influye sobre sus acciones es *Historia de tres amores* de V. Minelli, en concreto la trágica relación protagonizada por James Mason y Moira Shearer, con la muerte de la bailarina-actriz sobre fondo del *Concierto para piano* no. 2 de Rachmaninov. Manongo asume el papel del desgraciado James Mason, del que reproduce el gesto (el solitario tirado en una tumbona recordando el amor perdido) en su propia mansión, como también reproduce por todas partes el bar con farolito «La Violeta», donde por primera vez le visitó la «ensoñación» (517) y donde se quitará la vida con una cápsula de cianuro. Si Manongo elige vivir según aquella historia trágica, Tere prefiere la última historia de Kirk Douglas y Pier Angeli con final feliz, con lo que surge desde el principio la duda de cuál de las dos será premonitaria para la vida de los jóvenes enamorados. Otros chi-

de la canción; la canción no es [...] un adorno localista, sino que la trama avanza, se dice algo con la canción que permite que el párrafo siguiente ya traiga una información nueva».

cos se quieren parecer a actores como Tony Curtis, James Dean, Marlon Brando, Humphrey Bogart, Tyrone Power y al rey del rocanrol, Elvis Presley. Manongo, para integrarse en el grupo o para impresionar a su enamorada, llega a intentar caminar simultáneamente como Gary Cooper, Alan Ladd, Jack Palance y John Wayne con obvio efecto cómico, parecido al que consigue con la imitación de Elvis (82, 393). Pero el imaginario de los adolescentes está sobre todo determinado por la música⁴⁷, en general boleros, vales, tangos, mambos, etc. que tratan el tema del amor, dominante en la vida de los adolescentes a partir de cierto momento. El narrador (anónimo) distingue claramente dos tipos de música: «la de amar» (boleros, vales...), relacionada con San Isidro y Miraflores y los «tangos y rancheras» o la guaracha de «los burdeles para aprender [...] el primer polvo de mi vida», lógicamente en «el barrio de negros de la Victoria» (57). La música sabe expresar los sentimientos de los jóvenes en cada momento; por ejemplo, las canciones de Manongo y Tere son «Pretend» y «Unforgettable» de Nat King Cole, a cuyo ritmo tantas veces han bailado juntos. Tras la ruptura, Tere se niega a escuchar la primera y ambas terminan expresando la idea de Manongo acerca de Teresa

⁴⁷ Según H. Marcuse, en *The One-Dimensional Man* (1964), el imaginario de los medios de comunicación masivos está ideado para manipular al público, reducir discrepancias y atrofiar los sentidos para contrastes. No creo que habrá que echar la culpa de los fracasos de la juventud limeña a las películas y a las canciones, aparte de que hoy día el enfoque es más abierto y complejo acerca de los «textos» populares, por ejemplo en los estudios culturales de R. Williams (*The Long Revolution* 1961) y en estudios más recientes, que abandonan la teoría de la dependencia, de N. García Canclini, *Culturas híbridas* (México. Grijalbo. 1990) y N. García Canclini, C. Moneta (coords.), *Las industrias culturales en la integración latinoamericana* (Buenos Aires. Eudeba. 1999).

y del amor y caracterizando su actitud ante la vida⁴⁸. Las canciones resumen la situación y la relación de los jóvenes enamorados (el contraste de caracteres entre Manongo y Tere en «And I loved her» de Sinatra); simultáneamente, las letras de las canciones hacen cómplice al lector y establecen un lazo sentimental con él (por lo menos con el que recuerda y asocia sus propias experiencias con canciones como la citada de Sinatra, «Love me tender» de Elvis, «Only you» de los Platters, «Ansiedad»..., 57, 285)⁴⁹. No hay que buscar una «carnavalización» (J. L. de la Fuente 1998:218) detrás de las canciones, sino que éstas son un genuino cauce para los adolescentes de vivir los sentimientos⁵⁰, aunque ello no impide que, al nivel del discurso, los narradores puedan experimentar no sólo nostalgia sino también cierta ironía hacia aquella manera de sentir, sufrir y expresarse.

Esta presencia de la cultura popular (parte de la *intertextualidad* según J. Kristeva o la *transtextualidad* de G. Genette) junto a la pluralidad de discursos (variedad de narradores,

⁴⁸ Existe un germen para la relación amorosa en *La vida exagerada de Martín Romaña* (o tal vez sea al revés, puesto que Bryce anunció la escritura de *No me esperen...* ya en la entrevista con R. Bareiro en 1974:81): «Mi adolescencia siguió viento en popa. Nat King Cole, en inglés y en español, acompañó día tras día la ansiedad con que viví mi primer amor. Teresa había aceptado lo de una vida temblorosa y entera con ella [pero resulta que ahora] me interesaba más lo de morir de alguna forma espantosa por ella [...] y me resultaba bastante insoportable el que Teresa fuera una muchacha tan alegre y tan llena de vida. Me dejó en la época en que Elvis Presley estaba de moda» (1981:19-20).

⁴⁹ Las canciones establecen un sentimiento de comunidad entre autor y lector gracias a experiencias y una época compartidas. Bryce confiesa ser «una persona que escribe volcándose íntegramente, emotivamente en sus libros, que escribe para que lo quieran más» (en J. Ortega 1994:89).

⁵⁰ Con respecto a la nostalgia y la androginia del bolero, véase I. Zavala, *El bolero. Historia de un amor*. Madrid. Alianza. 1991.

cambios de focalización, mezcla de estilo directo, indirecto y estilo (in)directo libre, monólogo interior y narración, junto a cartas, entrevistas, intertextos...), la fragmentación y la discontinuidad (a pesar de la linealidad general de la cronología) con anticipaciones (p.e., el final de Quispe y el de Manongo, 423, 468), los grandes saltos y las lagunas en la última parte y referencias al tiempo del discurso («aún hoy»), la proliferación de historias (las tres «historias de amor interracial» y otra homosexual, la locura del «ferroviario», etc., en fin, la total desaparición del protagonista entre las páginas 151 y 230), la desjerarquización (la yuxtaposición de intertextos cultos y populares), la parodia y la ironía (el proyecto de «traer Inglaterra a Perú», los muy deficientes adolescentes como «futuros dirigentes de la patria» y el mismo ministro Aliaga y Harriman embutido en uniforme de escolar), el lenguaje relajado (hasta coprológico), los límites borrosos entre «realidad» y ficción (la «ensoñación» de Manongo), la ficcionalización del propio autor y la re-ficcionalización de sus personajes (Vilma, 255ss.), todo ello –a pesar de la falta del metadiscurso, omnipresente con el sillón Voltaire en *Martín Romana*– hacen de *No me esperen en abril* una verdadera novela «postmoderna»⁵¹.

⁵¹ Para la «intertextualidad» o «transtextualidad» véase J. Kristeva, *Semiotiké*. Paris. Seuil. 1969 y G. Genette, *Palimpsestes*. Paris. Seuil. 1982. Para la «postmodernidad», ver los estudios más conocidos de L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*. New York/London. Routledge. 1988 y B. McHale, *Postmodernist Fiction*. New York/London. Methuen. 1987.

V. ECLOSIÓN Y DIVERSIFICACIÓN: NOVELA Y CUENTO DESDE LOS AÑOS 70

«La gente que venía del puente podía ver las filas de teas ardiendo [...] y allí, el alegre y bullicioso hablar de las negras y negros [...], la afluencia de los compradores y la diversidad de las castas, pues mezcladas andaban el altivo castellano [...] con el insolente y afeminado zambo, el ardiente negro con el indio humillado. Lima empezaba ya a ser entonces la famosa Babel americana».

V. F. López, *La novia del hereje* (1870).

Con posterioridad a los años 60, la literatura peruana ha experimentado una verdadera eclosión y se ha diversificado de tal manera que sería difícil hacer justicia a todas las tendencias y a todos los autores. Los años sesenta se vive bajo el efecto de la revolución cubana y, a partir de 1968, de «la liquidación del viejo régimen oligárquico» (A. Cornejo Polar) mediante las reformas introducidas por el gobierno del General Velasco

Alvarado¹. Desde la década anterior, la industrialización de la costa atraía una cuantiosa migración hacia esta zona (Lima, Chimbote). Como se dice acertadamente, Lima se ha convertido en espejo del actual Perú con todos sus contrastes y problemas, con zonas diferenciadas por sus particulares composiciones socio-económicas y etno-culturales que reflejan la diversidad del conjunto. El exorbitado crecimiento demográfico de Lima es corolario de la imparable migración del campo a la ciudad. Si en 1940 la capital albergaba 645.000 habitantes, a mediados de los años ochenta ya contaba con más de 5 millones. Por falta de espacio desocupado dentro de los límites del casco urbano surgen las barriadas en zonas de escaso valor (arenales, orillas de río, falda de cerros). Por el contrario, la 'gente bien' ocupa barrios residenciales como Miraflores (clase media), San Isidro y, posteriormente, San Borja, Monterrico, Higuereta, La Molina Vieja y Camacho (clase alta)².

¹ El juicio sobre el gobierno de este general (1968-1975) es dividido, pero en grandes líneas, se trataría de los siguientes rasgos: 1. tendencia anti-oligárquica: reformas agrarias y entrega de tierras a campesinos y cooperativas; 2. política anti-imperialista y realineamiento político internacional (relaciones con la URSS, Cuba y China); 3. modernización económica y nacionalización de la minería y la pesca (expropiación de la Cerro de Pasco Copper Corp., apropiación y comercialización de importantes sectores como la harina y aceite de pescado, petróleo, fertilizantes, café y algodón; nacionalización de las telecomunicaciones y del transporte ferroviario...); 4. contradictoria política de participación popular en decisiones del poder (p.e. mediante SINAMOS); 5. incremento del aparato burocrático-estatal y de su poder; autoritarismo y censura de TV, radio y prensa (cf. L. Pasara, «El docenio militar» en *Historia del Perú*, vol. XII. Lima. Juan Mejía Baca. 1980, 325-433). Para Vargas Llosa (1993:37) significa sobre todo el debacle económico al convertir el «pobre país que era entonces el Perú en el pobrísimo de ahora».

² Ya en 1925 el boliviano G. A. Otero (pseudónimo Nolo Beaz) observa la división social de Lima: «el Rímac constituye de hecho un límite social. Más allá del Rímac, para el limeño, es huachafería. Más aquí del Rímac es aristocracia» (en J. Ortega 1986:113).

Como zona de confluencia entre clase media y proletariado se clasifican Lince, Breña, Magdalena, El Cercado³. A los típicos problemas de un crecimiento tan rápido e incontrolado (falta de vivienda, economía sumergida, tráfico desbordado, problemas de higiene, delincuencia en forma de robos y secuestros, el paro con un 47% calculado en 1978 entre sub- y desempleados) se añade, a partir de 1980, la violencia de Sendero Luminoso y las acciones represivas del Ejército y la Guardia Civil. En 1985, la elección del aprista Alan García parecía favorecer a las capas débiles, pero ya para 1988 la economía se desplomó con una inflación del 3.000%. Además, el narcotráfico y el contrabando constituyen lacras difíciles de erradicar.

Los escritores no podían quedar al margen de todos estos cambios⁴, como dice Alfonso La Torre en 1984, con reminiscencia de Adorno y sus palabras sobre Auschwitz: «A partir de Ayacucho [...] ¿vamos a seguir escribiendo las mismas novelas, los mismos cuentos y haciendo las mismas películas que antes?» (en L. F. Vidal 1987:19). No sólo la temática de la literatura se ha diversificado sino que los mismos autores son, en muchos casos, de extracción social 'popular' y vienen con afán de reivindicación de su clase y grupo socio-étnico y regional, ofreciendo una imagen fragmentaria del país. Entre ellos encontramos escritores negros y cholos, provincianos y

³ Cf. L. F. Vidal 1987:31. Naturalmente se ha invertido la relación entre población rural y urbana: de 2.1 millones en 1940 la urbana pasó a 15.4 millones en 1991; por el contrario, la rural sólo aumentó de 4.8 a 6.5 millones; cf. *Perú en números: 1991*. Lima. Cuánto. 1991:119.

⁴ También se ven afectados directamente por la crisis del mercado: escasos editores, de los que pocos se arriesgan a publicar escritores jóvenes desconocidos; altos costos de imprenta e impuestos; falta de subvención y necesidad de costear su propia edición; alcance limitado (local) de las ediciones del país; un público que prefiere leer a autores extranjeros; escasez de revistas para adelantar sus textos...

habitantes de barriadas, de las diferentes comunidades como la judía, la china y la japonesa y, no en último lugar, también las mujeres toman la pluma para contar sus experiencias. No sorprende que, a menudo, se trate el problema de la identidad y la relación del protagonista con el grupo, raza o género y con el ser «peruano». Es sobre todo en el campo del cuento donde se muestra toda la amplitud de posibilidades, desde el cuento realista al fantástico (p.e. de Harry Belevan, autor del estudio *Teoría de lo fantástico*, 1976), todo ello presente en los nueve volúmenes de *El cuento peruano*, editados por R. González Vigil desde 1983. Para comprender la realidad peruana habrá que leer el conjunto de textos a modo de mosaico⁵. Sin embargo, ello no quiere decir que se pierda el interés por temas supra-nacionales y por experimentos formales y lingüísticos.

V.1. Experimentación

Aunque Jorge Eduardo Eielson (1924) escribiera sus dos novelas en los años 50, éstas anticipan características de los años 70. Eielson es un autor inclasificable; publica su primer poemario a los veinte años y a los veinticuatro realiza su primera exposición como pintor y escultor. Pronto se hastía de la palabra y dedica su tiempo a performances, telas e instalaciones. Sus novelas *El cuerpo de Giulia-no* (1955/57) y *Primera muerte de María* no se publican hasta 1971 y 1988 respectivamente⁶.

⁵ Lo mismo es cierto para la capital: los escritores actuales fragmentan y comentan Lima desde determinada clase y barrio, frente al intento de un panorama total de *La ciudad y los perros*.

⁶ *Primera muerte de María* retoma la idea de un poema del mismo título de 1949 (cf. *Poesía escrita*. Lima. INC. 1976:139ss.). En la novela, en dos notas a pie de página, el escritor explica: «mi verdadera tentativa no fue la escritura de una novela, sino la composición de una suerte de espectáculo escrito» (101); «Comprendí que los materiales que yo necesitaba [eran] los

*El cuerpo de Giulia-no*⁷ narra la vida de un exiliado peruano en París y en la Italia de la postguerra, quien, inducido por el suicidio de su amante, repasa su vida. Eran artistas fracasados (vagabundo y prostituta según el comisario veneciano), dispuestos «a masacrar la burguesía reinante, [a] desarticular sus viejas costumbres, vivir al margen de su podrida historia, pisotear sus vetustas leyes, sus estúpidos prejuicios» (12). Intercalados en esta historia de amor, surgen fragmentos del pasado peruano de él: su adolescencia en la estancia Monteyacu, administrada por su abominable tío Miguel, explotador y violador de indios e indias; la relación extática y pura con la india Mayana; la unión homosexual con el joven Giuliano. Todas las experiencias son de exquisita belleza; sin embargo están condenadas a la destrucción o la degradación: Mayana es violada por el repugnante tío; Giuliano se convierte en un

colores, el espacio, las texturas. Pero, sobre todo, el espacio» (75). El texto se convierte en la *performance* «El paisaje infinito (Primera muerte de María)», el mismo año de publicarse la novela (Centro Cultural Miraflores, 1988). El texto relata la relación de María con tres hombres: el estudiante blanco Roberto, futuro artista; Pedro, pescador y socialmente comprometido; José, otro pescador, hombre de buenos sentimientos. A estas historias se superponen fragmentos del *strip-tease* de Lady Ciclotrón (alias María-Magdalena Pacheco) por un lado y, por otro, fragmentos fechados cronológicamente en agosto y septiembre de 1980 en los que el autor revisa su manuscrito de hace veinte años. Si en el texto domina el color violeta del *strip-tease*, en la *performance* lo hace el azul de un cuarto con una mesa y tres sillas y una escalera que se pierde en el techo. Una figura de perfil, cubierta de pie a cabeza con un manto azul, ocupa la parte izquierda del espacio. La arena amarilla en medio del escenario sugiere la división entre mar-playa y cielo.

⁷ *Performance* del mismo título, Venecia 1972. El texto termina con la teoría del autor sobre los nudos y quipus, elementos básicos del arte plástico de Eielson, y las equivalencias entre colores y elementos naturales que se organizan como trinidad (123-124). En una entrevista con M. Canfield, Eielson (1995:69) habla de un intento de «literatura tridimensional», basada en «la investigación científica, el budismo Zen, el chamanismo indio y el arte abstracto».

industrial barrigón, sudoroso y libertino («Giulia con ano») y la «Dogaresa» Giulia se suicida.

El cuerpo de Giulia-no, digna sucesora de *Casa de cartón* de Martín Adán, muestra (anticipa) muchos rasgos de la novela experimental de los años 60 y 70. Escrita en un lenguaje sobrio, enlaza arbitrariamente fragmentos de diferentes épocas y mezcla eventos 'reales' con otros imaginarios, como la toma de Villa Borghese por los indios para cuestionar la «verdad» o «realidad» de toda palabra escrita. El penúltimo capítulo pone en duda la capacidad de las palabras para reflejar las experiencias humanas: «Empleo [...] sólo palabras y letras blancas. Letras odiosamente lógicas, inexpresivas, letras de la prosa, de las cartas comerciales y las noticias diarias» (118). Intenta salir del «diccionario» (cf. Julio Cortázar) y acuñar nuevos términos e ideas («amodiar/odiamar»). Pero también cuestiona la verdad de los recuerdos: ¿realmente existió aquel atardecer y el amor entre dos adolescentes «o son tan sólo fruto de estas páginas oscuras»? El texto como «excremento de la lengua», «cadáveres verbales» ¿no será un acto de narcisismo «para hablar de mi mismo ante un grupo de elegidos»? (120, 121).

V.2. Relato de la población negra

Una de las nuevas voces es la de la población negra (mulata o zamba); sólo insinuada en *Matalaché*, cobra presencia con Antonio Gálvez Ronceros (1931) y, una década más tarde, con Gregorio Martínez. En 1962 Gálvez Ronceros publica su libro de cuentos *Los ermitaños*⁸, con escasas difusión y acogida crítica a pesar de su indudable valor. De las siete historias destaca la primera, «Joche». El narrador onceañero

⁸ Posteriormente publica *Monólogo desde las tinieblas* (1975), *Historias para reunir a los hombres* (1988) y *Aventuras con el cantor* (1989).

cuenta el velorio y entierro del amigo Joche, muerto por culpa del caporal de la hacienda, en la que los chicos deben trabajar a pesar de su corta edad. Describe ampliamente el típico velorio entre la gente pobre de un pueblo costeño (Chincha), con plañideras, comida y alcohol, música y baile hasta la borrachera general. Pero también hay denuncia social del trabajo de los niños y de las figuras del caporal de hacienda y del padre borracho y mujeriego. El humor alivia la tragedia, como cuando los niños buscan una virgencita de procesión y dan con un burdel. Toda la historia se mantiene fiel al punto de vista de un joven ignorante, pero crítico y observador. El lenguaje es sencillo, sin abuso de regionalismos, con frases cortas y construcciones paralelas. Los diálogos y los diminutivos refuerzan la sensación de autenticidad.

Sin embargo, el autor de más éxito de la narrativa negra es Gregorio Martínez (1942) quien ubica sus relatos entre los campesinos negros de su provincia Nazca. En 1975 cosecha un gran éxito con su colección de cuentos *Tierra de Caléndula*; le siguen la novela *Canto de sirena* (1977, Premio José María Arguedas) y *Crónica de músicos y diablos* (1991), historia de una familia negra con ancestros hispano-incaicos, los Guzmán Avilés y sus veinticinco hijos varones y la lucha de los esclavos negros y cimarrones de Huachipa, aunque el estilo farragoso y los personajes-tipos condenan *Crónica* al fracaso.

Los once cuentos de *Tierra de Caléndula*, más un texto introductorio («Eslabón perdido») y un epílogo («El hombre que sabía la verdad») describen la historia, el paisaje y la estructura socio-económica de los habitantes de la costa árida de Nazca (la edición incluye un mapa y fotos) en «el culo del mundo» (33). Aunque las historias parecen tratar eventos privados (la venganza de una traición en «Cómo matar al lobo»; un aborto en «Agua de Caléndula»; la historia de

la cruz en lo alto de una colina en «La Cruz de Bolívar»), siempre tienen un trasfondo social: la traición a compañeros de La Guanera en huelga en el primer relato; el atractivo y la perdición en la gran ciudad en «Agua de Caléndula»; el abuso de un blanco rico que se llevó la famosa cruz a su estancia, un despojo cometido «contra cada uno de nosotros, contra [nuestro] orgullo callado» (71). El narrador es un miembro más del colectivo negro que recuerda personalmente algunos de los datos o que acude a la memoria de otros mayores que él. Otro cuento, «Todas las horas» (65-67), anticipa el personaje del viejo negro (aquí anónimo) que rememora sus experiencias en un monólogo y reflexiona sobre el tiempo y el fin de la vida, aunque sin la vitalidad de Candico.

El narrador de *Canto de sirena* es el octogenario trabajador negro Candelario (Candico) Navarro, quien cuenta su propia historia y representa la voz colectiva de su raza (en la actualidad el 1% de la población total). Como otros autores de «testimonio» (M. Barnet en *Biografía de un cimarrón*; E. Burgos en *Me llamo Rigoberta Menchú...*; E. Poniatowska en *Hasta no verte Jesús mío...*), Martínez entrevistó al personaje, en este caso su propio primo. La novela se divide en seis capítulos (con títulos de «Uno» a «Seis»), un prólogo llamado «Noticia» y un «Epílogo». Sin seguir ninguna cronología fija, Candico narra (o bien a sí mismo o bien a un interlocutor mudo como parece indicar la ocasional apelación «no ves») escenas y datos de su nacimiento en 1895, su salida de Acarí en 1914, su época con Félix y Marcela Denegri y como «huaquero» con el arqueólogo (real) Julio C. Tello, su trabajo en las tierras del ministro Venturo y su regreso a Coyungo en 1946. La rememoración del anciano solitario tiene lugar en 1976, es decir, es prácticamente contemporánea con la publicación de la novela.

El capítulo «Uno» se subdivide en cuatro partes: «Historia sagrada», «Historia profana I», «Historia científica I» (retomados como «Historia profana II» e «Historia científica II» en «Tres» y «Cuatro» respectivamente). «Historia sagrada» desarrolla las ideas religiosas del protagonista; Candico hace una lectura crítica (marxista) de la Biblia, acusándola de racismo:

«lo que dice la historia santa no es para tomarlo como único y verdadero, en lo de Adán y Eva han acomodado mucho lo ocurrido, no están ahí los hechos tal y conforme sucedieron, se me ocurre que Eva tampoco parió negro, chino, cholo, guineo, ella parió de una sola color, parió tal como era su raza solamente, nosotros somos otra creación» (24).

«Historia profana» describe sus saberes culinarios e «Historia científica», sus labores de «huaquero» con el dr. Tello. En el «Diario de viajes» («Dos»), Candelario anota sus experiencias eróticas y los nombres de cuantas las compartieron. Otros episodios como «Agua de jabón florida», acerca de la experiencia sexual del niño obligado a enjabonar a la blanca y gorda doña Marcela (invirtiendo el verso garcía lorqueano «y que yo me la llevé al río...»), podrían constituir cuentos aparte.

Candelario impone su autoridad de diversas formas, como cuando insiste en que desde muchacho tiene la costumbre de tomar notas y cuando, con orgullo, stampa su firma al final del «Diario de viajes». Lo mismo sabe defenderse ante los libreros iqueños que pretendían mofarse de él: «no soy cojudo, vengo del monte, pero no soy ningún cojudo» (16, 47). Su afán de aprender se refleja en sus andanzas lejos de Coyungo durante más de treinta años. Resulta obvio que

tras la historia personal del protagonista se esconde el destino de todo un colectivo marginado, el de Coyungó, Chocavento, Chavinilla, etc., explotado por Denegri (el gamonal), los Fracchia y Grondona (la burguesía exportadora) y los Borda. Si éstos, por lo menos durante alguna época, vivían esplendorosamente, comprando tierras y abriendo grandes almacenes, los campesinos siempre vivían en «pura miseria, pura necesidad, negrito anémico, cholito llagoso, hombres tísicos que siguen lampeando para engordar a otros, no hay justicia» (144). Incluso la reforma agraria de Velasco Alvarado no aportó ninguna mejora (id.; cf. la entrevista con R. Forgues 1988:259). Varios episodios ejemplifican la lucha de estos marginados contra los poderosos: el de la estatua prohibida en honor a Perico Tresgüevos que, por orden del obispo acaba representando dos ángeles, pero con cara de Perico; o el del burdel, en el que Candelario pega al blanco Pedro Gabelio que impide la entrada a los cholos y negros. El final mismo anuncia el futuro estallido de la rebelión de los pobres que «pesadamente» arrastran «una decisión que tiene que reventar».

La buena acogida de la novela se debe no sólo a su contenido reivindicativo sino también a su estilo⁹. Naturalmente Candico usa el habla popular de su región, con sus proverbios y canciones, las repeticiones y variaciones («es la norma, el orden»), deformaciones fonéticas («pegau con pegau»), arcaísmos y neologismos, regionalismos («revesear»), juegos lingüísticos y onomatopeyas..., es decir, se crea la ilusión de una «escritura oral» (a la que A. Rama llama «transculturación narrativa», 1987). El narrador reivindica tanto los sabe-

⁹ Al contrario, J. R. Ribeyro (1995:III, 172-173) encuentra en *Canto de sirena* un estilo «afectado» y una estructura «invertida, tipo moluscoide, pura orla, bordadura, espuma».

res no-oficiales (música y escultura popular, arte culinaria y medicinal de las plantas) como el habla popular y la ruptura con la lengua académica.

V.3. La comunidad judía

La comunidad judía, tan presente en la literatura argentina, aparece por primera vez en el Perú con la novela de Isaac Goldemberg (1945), *La vida a plazos de don Jacobo Lerner* (1976/1978)¹⁰. Narra la historia de un inmigrante ruso (ukrainiano) y su vida en el Perú de los años veinte y treinta, su relación con la criolla Virginia en Chepén, a la que abandona antes de ver a su hijo natural Efraín, su instalación en Lima donde explota un burdel, su creciente desencanto y escepticismo y su relación con otra mujer, Juana Paredes, con la que nunca se casa y su muerte solitaria en 1935. El tema central es la problemática integración del judío en el país; pero la vida «fragmentada» de Lerner muestra, a la vez, la difícil integración del personaje dentro de su propia comunidad (el hecho de explotar un prostíbulo lo convierte en un paria, 35) e, incluso, dentro de la familia: no existen lazos fuertes entre los Lerner (el hermano Moisés lo estafa) y el mismo Jacobo se niega a fundar una familia. El título resulta simul-

¹⁰ La novela se publicó primero en inglés, *The Fragmented Life of Don Jacobo Lerner*. New York. Persea Books. 1976. Goldemberg, además, es autor de *Tiempo al tiempo* (Hanover. Edics. del Norte. 1984) y *El nombre del padre* (2001). En *Tiempo al tiempo*, elige nuevamente un protagonista judío, Marquitos Karushansky Avila, en el Perú. El texto se divide en dos «tiempos», con cinco capítulos cada uno y un «Epílogo que puede servir de prólogo». La vida de Marquitos (capítulos pares) es narrada por un locutor al estilo de un partido de fútbol; los capítulos impares tratan de la vida judaica. En éstos, una banda a pie de página, ofrece eventos históricos al lado de otros relacionados con los personajes ficticios.

táneamente explicativo e irónico: el bíblico Jacob es padre de doce hijos, futuros patriarcas de las doce tribus de Israel, mientras que su homónimo goldembergiano sólo engendra un hijo enfermizo y demente que pronto muere¹¹. Su apellido «Lerner» («el que aprende» en alemán y yiddish) debería indicar un gran aprendizaje, pero la realidad sólo lo lleva al escepticismo y a obsesiones patológicas (con la figura de su amigo León Mitrani, cuyo cadáver se perdió). Tampoco sus relaciones amorosas con las mujeres mencionadas y otras con sus cuñadas Miriam y Sara dan sentido a su vida. Ni siquiera la fe en Dios lo salva, porque no cree en la justicia divina (43). Tampoco otros judíos son más felices: el cuñado Daniel Abromowitz se suicida, el matrimonio de Moisés y Sara no funciona, familiares desaparecen en pogroms, Mitrani es atacado... El único judío que logra una vida plena es Samuel Edelman («hombre noble»), el ejemplo del «perfecto caballero judío» que se describe en el «Manual» (213-214): creyente, ciudadano del mundo a la vez que judío, hombre que socorre a otros como Lerner y que funda una familia feliz con la cristiana Felisa.

Si el título anuncia una vida «a plazos», esta fragmentación se repite en la estructura mediante el collage. Alternan secuencias en primera y tercera persona, notas de periódico, crónicas, sueños, un manual, etc. La vida de Jacobo se narra en diez secuencias, de forma cronológica, en tercera persona y con el verbo en pasado; comienza en el capítulo I la noche anterior a su muerte y termina en el XX, minutos antes de ésta. En los demás capítulos (IV-VI, VIII, X-XI, XVII-XVIII) se relata su

¹¹ Cf. el sueño de Jacobo en el lecho de muerte: «Se vio también colmado de riquezas materiales, de numerosos hijos y de larga vida [el personaje muere a los 42 años, en «mitad» de la vida], comparable a la de los patriarcas del Génesis» (223).

salida de Staraya Ushitza, su viaje al Perú via Polonia y Alemania; su vida en Chepén, su segunda estancia en Lima, su neurosis... Otros fragmentos los constituyen los monólogos interiores (en primera persona, con el verbo en presente) de familiares y amigos, como el hijo Efraín (6 frgts), Edelman (2 frgts, uno al comienzo, el otro hacia el final, enmarcando la historia), las cuñadas Sara y Miriam y la amante Juana Paredes, todos ellos fechados entre 1932 y Navidad de 1935. Estos personajes amplían los datos y la perspectiva presentados por el narrador omnisciente. De ellos, Efraín resulta el más interesante (es él quien pronuncia la última palabra en la novela); introduce el punto de vista infantil y, en ocasiones, recuerda al Macario rulfiano (su constante hambre, su relación sexual con Tere y con la religión en la figura del padre Chirinos, 17ss.). Ofrece datos sobre la vida en la provincia y la difícil aceptación del judío y extranjero en ella. Pero, ante todo, es un ser trágico que busca saber quién es su padre. Su voz se apaga (y con ella la novela) dialogando alternativamente con el padre (ausente) y una arañita.

Otros tipos de textos proceden del periódico *Alma Hebrea* y de las crónicas. Los quince fragmentos del periódico de la comunidad judía cubren la época principal de la vida peruana de Lerner, entre 1923 y 1935 al igual que las «Crónicas» (1924-1935). Las notas del periódico tratan diversos temas relacionados con la comunidad, como son las cuestiones de salud y de integración social, accidentes e incidentes en la comunidad... Las «Crónicas» mezclan eventos históricos (fechados de forma cronológica), por ejemplo, la reelección de Leguía en 1924, el levantamiento del comandante Sánchez Cerro contra Leguía, etc. con asuntos novelescos, como las cartas escritas por los personajes, noticias sociales, como la boda de Moisés Lerner y Abromowitz con las hermanas Brener... Pero es todavía más amplia la

diversidad de textos y formas de narrar: ya se mencionó el «Manual del perfecto caballero judío» y sus enseñanzas y aún quedan dos sueños de Jacobo Lerner (fechados en 1929 y 1935); el primero reelabora su salida clandestina de Rusia como una pesadilla en la que el color gris dominante es salpicado por el rojo de la sangre. El segundo sueño, acerca de un entierro, resulta una premonición de la pronta muerte de su hijo abandonado. También en estos sueños la sintaxis es fragmentada, incluso visualmente, con amplios espacios entre las palabras¹².

El lenguaje del relato está muy trabajado para dar igualmente la sensación de fragmentación y ruptura o, como dice J. Tittler (1984:179), el collage verbal «constitutes a systematic attack on the notions of wholeness, continuity, and meaning». Al lado del estilo periodístico de *Alma Hebrea*, con ocasionales notas científicas de la «Página médica», y el documental de las «Crónicas», se encuentran el tono objetivo y, a ratos, irónico del narrador omnisciente. El estilo de los monólogos interiores varía según cada uno de los personajes, destacándose el del niño Efraín, adaptado a su corta edad, que, además, transmite la idea de trastorno mental del hablante. Está salpicado de preguntas, puntos suspensivos, coloquialismos; largas frases en parataxis dan la impresión de un vaivén de ideas sin ordenación lógica; además, se superponen fragmentos de estilo directo a otros de pensamiento. También el lenguaje del judío Edelman resulta interesante, porque muestra las dificultades del extranjero para dominar el idioma:

«Ir sinagoga es muy bien cuando uno cree en esas cosas, pero señoras van sólo lucir joyas y maridos hablar nego-

¹² Véase J. Tittler (1984:175-176, 180) sobre las imágenes de ruptura, locura y descomposición.

cios, la Felisa dejo vaya a iglesia y rece sus santos todo le da la gana, pero no en frente niños, que quiero sean judíos, otra forma da mismo vivir aquí que en Lima, porque Lima ambiente judío no tiene nada» (32).

Por su parte, el primer sueño de Lerner, pesadilla en forma de poema (127-128) que permite (con el segundo sueño) una mirada a su alma atormentada, está salpicado con palabras y frases completas en yiddish: «iberal» (por todas partes), «Farlos uns nit Yankel» (no nos abandones Yankel/Jacobo)... No cabe duda, la forma y el lenguaje repiten lo que al nivel de la historia se cuenta y lo que el título ya anuncia con la doble procedencia lingüística del nombre.

V.4. Las comunidades china y japonesa

También las comunidades china y japonesa tienen voz en la literatura peruana. En 1985 Siu Kam Wen (Pcia de Guangdong/China 1951) dio a conocer sus relatos *El tramo final*, ubicados en determinados ambientes limeños, como son los chifas (puestos de comida) del Mercado Central, el mundo comercial chino y el de las familias inmigrantes¹³. A menudo retrata las diferencias entre la generación mayor y sus hijos o nietos aculturados, como en el cuento del título. En él, la anciana Ah-po prefiere volver a la pobre casa de

¹³ Desde los años 70 viven en Lima aproximadamente 10.000 chinos y sus descendientes, a menudo de matrimonios mixtos. En 1988, Siu publicó *La primera espada del imperio*; sólo tres de los ocho cuentos tienen lugar en Perú; el resto se ocupa de épocas y personajes («gong fu», maestros de artes marciales) de la antigua China. «Azucena», «Rivalidad» y «El engendro» tratan temas de abuso sexual, la prostitución y el incesto con su correspondiente violencia (cf. R. A. Kerr 1999:59ss.). En 2004 se editan la novela *Viaje a Itaca* y la *nouvelle La estatua en el jardín*.

adobe que la acogió al llegar a Lima antes que vivir en la mansión de lujo de su hijo, el comerciante y usurero *lou* Chen. Sobre todo disfruta charlando con el comerciante Víctor Choy y sus hijas que hablan el cantonés, mientras que sus propios nietos, fanfarrones y derrochadores, nunca lo aprendieron. Durante un año Ah-po, disfruta de sus charlas diarias con los Choy; pero éstos deciden emigrar a El Salvador y desde entonces la anciana vive totalmente aislada, puesto que nunca aprendió el castellano. Un día, mientras camina hacia la vieja tienda de los Choy, es atropellada por un conductor borracho y muere en paz, con la vista posada sobre la iglesia de San Francisco. Si en este cuento se desarrolla el tema de la imposible integración de una campesina china, por un lado, y la pérdida total de la cultura y los valores chinos de su hijo y sus nietos, por otro, «La conversión de Uei-Kong» introduce un giro irónico en la misma problemática, dado que el personaje del título es un joven peruano, sin gota de sangre oriental, que fue llevado a China por su padre adoptivo. Vuelto al Perú, no consigue adaptarse, no sólo por las dificultades lingüísticas —presentes en todos los casos— sino por «algo [que] era de índole psicológica» (78). Su identificación con la vida aprendida en China no le permite una comunicación profunda e íntima con los peruanos y Uei-Kong termina, lógicamente, casándose con una inmigrante china. Su único verdadero amigo y el que lo apadrina es el viejo Tío Keng que sospecha de todos los *kueis* (extranjeros/peruanos y, por lo tanto, diablos). Los cuentos de Siu, con sus problemas de aculturación, de diferentes generaciones o rivalidades dentro de la comunidad y los de adaptación a la vida peruana pueden servir para ampliar el debate sobre la «identidad» y pluralidad del Perú.

Augusto Higa Oshiro (1947) es *nisei* (hijo de inmigrantes japoneses), pero en su literatura no insiste en su origen oriental sino que opta por representar a los marginales de origen abigarrado e incierto. Formó parte del grupo *Narración* (revista de este nombre, con tres números en 1966, 1971, 1974), de tendencia popular y cuyos autores principales (Miguel Gutiérrez, Gregorio Martínez, Antonio Gálvez Ronceros)¹⁴ compartían la misma ideología comprometida (p.e. con los mineros en huelga en 1971). Los seis cuentos de *Que te coma el tigre* (1977)¹⁵ se centran en los barrios pobres como La Victoria, entre adolescentes, con un lenguaje juvenil-popular. En estos cuentos se reconoce la influencia de E. Congrains y O. Reynoso (cf. Higa en R. Forgues 1988:334) y de M. Vargas Llosa (véase el relato en primera persona del singular y plural del cuento que da el título y que rememora las aventuras de un grupo de amigos al estilo de *Los cachorros* y la lucha estudiantil de «La toma del colegio», deudora del cuento *Los jefes*).

Su única novela, *Final del Porvenir* (¿*porvenir*? 1992) retrata los años cincuenta (como Reynoso y Congrains) en este barrio de La Victoria y el mercado de abastos adjunto, La Parada. El narrador anónimo, un adolescente en aquellos años, recuerda la resistencia de los residentes a ser expulsa-

¹⁴ Hubo dos etapas; en la primera participaron O. Reynoso, E. Vargas Vicuña, J. Morillo, M. Gutiérrez, V. Aguilar, C. Gallardo, J. Watanabe, E. González Viaña y J. Montori; a la segunda pertenecen: G. Martínez, A. Higa, A. Maldonado, F. Toshihiko, N. Espinoza, R. Rácz, H. Pérez Huaranca, R. Reyes Tarazona, J. Carmona, las mujeres G. Cabrera, A. M. Mur y R. Carbonel, aparte de Gálvez Ronceros, Reynoso, Aguilar y Gutiérrez, ya mencionados. Para un estudio de este grupo, véase M. Gutiérrez 1998:47ss.

¹⁵ En 1987 publica otros siete cuentos, *La casa de Albaceleste*. Lima. Lluvia Editores.

dos de sus viviendas por culpa de la especulación del Banco Popular. La novela se divide en dos partes de quince y doce capítulos, respectivamente, separados por la muerte del Mácolo y la locura y desaparición del tío Américo. Cada capítulo está centrado en un personaje, introducido mediante el recuerdo al final del capítulo anterior. Desfilan, de esta forma, el tío Américo, carretillero del Mercado Mayorista, símbolo agrandado de todos los marginales del Porvenir, «inmenso, descomunal, magnífico, invulnerable [de] expresión infranqueable, el cuerpo sudoroso, las piernas aindias [...] soltando espumarajos, sórdido, feroz, monstruo» (7, 8). Otros personajes son el zambo Johny; el peluquero don Nico; el viejo textilero don Eloy; el padre del narrador, comerciante y embustero y locamente enamorado de la modista Fernanda; el sabio indio y circunciso Tomás Monge; la dueña de un puesto minúsculo y su marido; el estudiante trujillano Matías; el loco don Pepito Vidalón y, naturalmente, los múltiples adolescentes que celebran sus aventuras con un himno (13) reminiscente del de los Inconquistables de *La casa verde*, con sus excursiones bulliciosas y pendencieras de fin de semana y el más compadrito de ellos, el Mácolo, que pronto muere en un enfrentamiento callejero (¿o tal vez en un accidente de coche como Cuéllar?, 98). Si en esta novela hay pandillas, juegos y peleas de adolescentes, éstos de ninguna forma se parecen a los miraflores vargasllosianos sino que se trata de verdaderas bandas (a pesar de que todos están rulfianamente enamorados de la joven Susanita de San Juan), con «rostros sañudos, portando garrotes, flechas, verduguiños. Iracundos, dando alaridos, audaces». Tampoco el barrio es Miraflores (ni el centro aún señorial de Lima, 110-111, 148-149) como comprueban las descripciones del Mercado Mayorista y sus negociantes (48-49) y las de El Porvenir con

sus gritos, malos olores, insalubridad y suciedad, resultado de pobreza y especulación:

«Por allí emanaba el humo negro de la basura quemada, más acá las calaminas del mercado La Parada, los tenduchos alineados en la Aviación, la gente en el hormiguero, los toldos multicolores, la carpa del coliseo Mundial, y en el fondo, el perfil de los cerros y sus laderas hacinadas de casas de estera» (30).

V.5. Lucha y marginación

Otra historia de lucha y resistencia, esta vez victoriosa, es la de Cronwell Jara (1950), *Patíbulo para un caballo* (1989), sobre la barriada limeña «Montacerdos». Ya en 1981, Jara había publicado un cuento de este título (Lluvia Ed.) que se amplía en la novela. Pero no sólo es autor de «novela urbana»; en los cuentos *Las huellas del puma* (1986), ubicados en la sierra de Piura, entabla un diálogo con el relato indigenista. Recrea las historias escuchadas a su madre y su abuela, de hechos ocurridos en los años veinte, en concreto en «los últimos días del gobierno del presidente Leguía» (21). Los habitantes de la sierra piurana son marginados y abandonados, sufriendo sequías y epidemias, aluviones, bandolerismo, asesinatos y violaciones sin ayuda del gobierno central («Francisca»). Sólo pueden sobrevivir ayudándose mutuamente y ejerciendo la justicia ellos mismos, como en el cuento «Tula llorando», contra el bandido y violador Melchor el Fugau. La policía, venida de lejos (p.e. para cazar al bandolero Zenón Peña en «El hombre que llegó a morir») y sin comprensión para con la comunidad, destroza los huertos, mata a tiros el ganado, quema la escuela para que los campesinos no aprendan a «hacer reclamos al gobierno» ni

fomenten «la rebelión, el odio, las guerras civiles» y los trata de «antipatriotas» y «malditas lagartijas» (196), palabras típicas de desprecio del hombre de la costa hacia el serrano. La crueldad de la policía se aprecia en el hecho de que fusilan y ahorcan el cadáver de Zenón y de que suelen matar a la gente por la espalda (Víctor y Tomasa en «Toda una mujer»); en vez de hacer justicia, los mismos policías se apropian de los bienes ajenos (los toros en «La quebrada del diablo»). Lógicamente, la población termina apadrinando al bandolero y no sólo desde que saben que es el padre del comunero (y narrador) Zenón Peña. El padre, como los Celedonios de *Los perros hambrientos*¹⁶, se hizo rebelde por una injusticia cometida contra él por un hacendado que le robó sus tierras. La solidaridad entre los comuneros es esencial en estos cuentos, siempre narrados y comentados desde el punto de vista de uno de ellos, como el hijo (ya casado) del bandolero Zenón y el (aún niño) del campesino Gumersindo de «Quebrada del diablo», el adolescente de «Tula llorando» o el viejo de «El milagrero». Estos narradores ingenuos y sin formación recuerdan a los rulfianos de *El llano en llamas*. El autor conjuga en estos relatos los temas rurales, el lenguaje oral y regional con técnicas narrativas modernas como son los cambios de tiempo y juegos con la identidad de los personajes (J. Morales Saravia 1994:124)¹⁷.

Como queda dicho más arriba, *Patíbulo para un caballo* cuenta una historia de lucha de los residentes de la barriada

¹⁶ La novela de Alegría resulta obvia como intertexto del cuento.

¹⁷ Jara es, además, autor de los libros de cuentos *Hueso duro* (1981), *El asno que voló a la luna* (para niños, 1987), *Baba Osaím, cimarrón, ora por nosotros* (centrados en personajes negros, 1990) y *Don Rómulo Ramírez, cazador de cóndores* (1990).- Sobre el origen de muchos de sus cuentos y sobre su infancia en una barriada, fuente para «Montacerdos» y *Patíbulo*, véase la entrevista con R. Forgues 1988:364ss.).

«Montacerdos». Como en la novela de Higa, en *Patíbulo* se rememora desde un presente cercano a la publicación de la novela (unos treinta años en *Final del porvenir* y unos veinte en *Patíbulo*) los hechos ocurridos en 1954 y 1948 respectivamente; el narrador, en un caso, es un hombre y, en el otro, una mujer, Maruja, en la actualidad estudiante universitaria, que prepara su tesis sobre aquellos años de «acelerado proceso de migración [y] fundaciones de barriadas» (375). Para ello entrevista a testigos de ambos bandos, los residentes y los policías encargados de desalojarlos. El personaje central es Pompeyo Flores con cuya desaparición comienza la novela para terminar con su bajada al infierno como Orfeo en busca de su Eurídice-Liliana. La elefantiasis que sufre y que le granjea el apodo «Gorilón» igual que la cara pustulenta del hermano de Maruja, Yococo, son símbolos del sufrimiento de los de Montacerdos, quienes, aparte del cerco y la tortura policial, padecen hambre, linchamientos, epidemias y locura, pero también sueños y alucinaciones, amores, deseo de justicia y paz. Además, el hambre insaciable de Gorilón es paradigmático para el de los inmigrantes¹⁸, quienes, uniendo sus fuerzas, «devoran» y ocupan un terreno tras otro. La voz de la educación y de la esperanza la pone la profesora Celia Ordóñez, reverenciada por los resistentes, pero asesinada por algunos traidores de la misma comunidad que la acusan de ser comunista¹⁹. Otros residentes son contradicto-

¹⁸ Entre los libros de la biblioteca de Gorilón se menciona expresamente el *Gargantua* rabelaisiano.

¹⁹ Al parecer, su enseñanza gratuita y su propagación de las ideas de Mariátegui le han granjeado el nombre de comunista. En el texto se sugiere una posible implicación aprista, aunque es cierto que la fervorosa aprista Hilda Cáceres (seguidora de Haya de la Torre porque es guapo) no participa en el incendio y la muerte de Celia; por el contrario, sí lo hace la vieja puritana Ponciana Sora que, tal vez, quiere vengar el adulterio de Celia con

rios, como Isabel Flores, la «Santísima», que cae en locuras religiosas oscilando entre el misticismo y la provocación más procaz. Como se evidencia en la muerte de Celia, existen elementos criminales y egoístas dentro de la comunidad, pero es el espíritu de solidaridad el que domina, representado por la «Asociación de Pobladores».

En el polo opuesto se sitúan el hacendado y político Muñoz (que reclama los terrenos para sacar provecho de una nueva urbanización) y el ejército y su perverso comandante Dantón Pflucker, «monstruo sádico» y «demente engalonado» (y, cómo no, de origen prusiano y nazi, exagerado hasta la caricatura) que tratan a los habitantes como «indiada» o «recuas». Tampoco los media defienden los derechos de los habitantes, sino que repiten los prejuicios del gobierno²⁰ y de los intereses político-económicos, llamándolos «facinerosos», «malhechores» y «putas y hampones». La novela sufre de cierto esquematismo en los dos bandos, a pesar de algún traidor en el de los «dignos» y «buenos». El asedio, con aires apocalípticos medievales (parecidos a los de Canudos de Vargas Llosa) y la resistencia se convierten en metáfora central y dan razón a críticos como A. Cornejo Polar y J. Higgins

Heraclio Rojas. Sin embargo, el segundo implicado, Puma Santos, quiso recuperar unos diamantes robados que –según se decía– estaban escondidos en la escuela. Como se ve, el texto sugiere y juega con muchas posibilidades, dejando al lector una importante colaboración. Para J. Higgins (1994:127) el novelista sugiere que «the lower classes are frequently their own worst enemy, allowing ignorance, prejudice and short-term expediency to sabotage the forces which represent their best hope for the future».

²⁰ La acción tiene lugar durante el gobierno de Bustamante y Rivero, presidente que vive en su «torre de marfil», incapaz de dar de comer a los pobres. También Haya de la Torre sólo piensa en «fabricar mártires del aprismo» (294). Al final se alude al nuevo presidente, el dictador Odría y su «Renovación Nacional» (376) quien, aunque levanta el asedio de Montacerdos, no mejora la situación de los migrantes marginales.

(1994:114) que consideran la novela una «épica de fundación», la de los pobres, de origen mestizo y provinciano que reclaman su lugar en la historia del Perú, que hasta ahora ha sido dominada por las leyes y los intereses de «hacendados, pequeños industriales y grandes comerciantes» (100), aparte del ejército y la iglesia, se sobreentiende. Con un tono algo didáctico se proclama en el relato:

«Somos quechuas, aymaras, culíes, angoleños, shipibos, haitotos, cashibos, candoshis, ashanincas, amahuacas, aguarunas, cocamas, taushiros, tupíes, piro, resígaros [...]. Somos muchas naciones, idiomas, costumbres, culturas, religiones, comidas, vestimentas, cosmovisiones del universo y del mundo» (99).

A la capital se la define de esta forma: «los cercos de pobreza, de ignorancia en zonas carentes de medicinas y condiciones mínimas de salubridad [...], la nación de los tranvías, el monstruoso pulpo costeño de tentáculos succionadores de ilusiones, vanas esperanzas y de vidas que es Lima» (375-376). Si al comienzo se afirmó que la historia del asedio de Montacerdos acaba bien frente a la del Porvenir, ello es cierto sólo a medias. En efecto se levanta el cerco policial (¡por un presidente que inaugura su dictadura!) y los pobladores, al estilo de *El mundo es ancho y ajeno* de C. Alegría, se dispersan en el gran mundo de Lima, pero sólo para ingresar en él como esclavos de ínfimos empleos: «buhoneros, emolienteros, anticucheros, obreros en las textilerías, alfareros del Mercado mayorista, carniceros, maestros de las ruedas de esmeril para afilar cuchillos, pájaros fruteros, mecánicos, peluqueros de peine y tijera y de pordioseros y vendedores de diez mil cachivaches...» (373). El lector puede decidir si se trata de una verdadera mejora social y del anuncio de un futuro mejor.

Si en el relato «Montacerdos» la perspectiva era única, limitada a la de la niña Maruja, en *Patíbulo* la misma Maruja es la narradora, pero unos veinte años mayor y con más experiencia y comprensión, convertida en socióloga, y con doble voz: como personaje-actante y como personaje-narrador. Además su punto de vista se amplía con las voces de otros personajes implicados en aquellos incidentes lejanos. El libro se divide en doce capítulos, ordenados cronológicamente, excepto el primero. Lo más destacado de la novela, aparte del tono popular en todas sus variantes y el tratamiento de lo escatológico, es la búsqueda de un nuevo camino entre el realismo (urbano de la Generación del 50), la novela «total» (de los 60), el «neoindigenismo» (existen claras alusiones a Alegría y Arguedas, a este último, por ejemplo, en la banda de músicos de los Zorros y los mundos de arriba y abajo, 87) y el «realismo mágico» puesto de moda por García Márquez (tal vez ironizado en el circo y su asno políglota). Aparecen personajes hiperbólicos como el elefantiásico Gorilón y el pustulento Yococo, elevados a estatura mítico-alegórica; el primero «muerto» en varias ocasiones y de vuelta siempre, para, finalmente, descender al Hades y recuperar a su Eurídice, la prostituta bellísima y tuberculosa, dadora del «orden de los astros y la armonía del universo» (377). El perro Toro se transforma en bestia infernal; Yococo (y su cerdo) vuela pero no tan felizmente como Remedios la Bella sino con una caída estrepitosa; la beata Santísima y Heraclio Rojas ruedan ebrios de placer, imitando a los gallos, los gatos y los picaflores en el aire y entre las flores...

A comienzos de los años 90 se publican dos novelas ambiciosas y desmesuradas: *La violencia del tiempo* y *País de Janja*. *La violencia del tiempo* (1991) de Miguel Gutiérrez

(1940), escritor clave de la revista *Narración*²¹, gira en torno a la escritura, pero sólo en segundo plano. El objetivo principal es la reflexión sobre la historia del Perú, relatada a través de la de una familia piurana mestiza, los Villar, objetivo aludido ya en el título de la novela. Sorprende encontrarse, tan tardíamente, aún (de nuevo) con una «novela total» de semejante tamaño (más de mil páginas en 3 vols. en la primera edición y en 2 vols. en la segunda) que pretende abarcar no sólo la historia peruana desde la Independencia (con símbolos claros de la conquista como el sometimiento de la mujer india y su abandono para fundar un nuevo linaje 'limpio' con una mujer blanca) sino incluso la guerra franco-prusiana, la Comuna de París, la (tercera) guerra carlista, el desastre del 98 y la Semana Trágica de Barcelona. También la idea de analizar «linajes» (aunque ya no purezas de sangre) y vengar «deshonras» parece algo insólito. El punto de partida (momento del «discurso») se sitúa, no por casualidad, en los años sesenta, influidos por la revolución cubana y, tal vez, por el régimen militar del General Velasco Alvarado (1968-1975)²².

Como en *Cien años de soledad* (elogiada II, 389) de García Márquez, se narra la historia de varias generaciones de una misma familia, aunque en el caso del colombiano se trata de una familia de élite mientras en el del peruano de una familia humilde, mestiza y por ello humillada (J. Higgins 1994:18). El fundador es Miguel (Francisco) Villar ('villano'), soldado

²¹ Gutiérrez, además, ha publicado otras novelas: *El viejo saurio se retira* (1969); *Hombres de caminos* (1988, acerca del bandolero Isidoro Villar; incluye un dossier de personajes de *La violencia del tiempo*, 17ss.); *La destrucción del reino* (1992); *Babel, el paraíso* (1993); *Poderes secretos* (1995, novela-ensayo).

²² La fecha más reciente ofrecida dentro del texto es 1966, año de la muerte del padre Azcárate (II, 515).

y reo español, enviado para reprimir la rebelión independentista; desertor del derrotado ejército, se convierte en bandolero que se amanceba con la india Sacramento Chira. Después de haber procreado tres hijos con ella, la abandona para elevar su status con una blanca «de casta eminente» (II, 165). Sólo el mestizo Cruz cobra importancia en la siguiente generación: obsesionado con la ausencia del padre, al que idolatra como guerrero de ojos azules, con casaca roja, charrteras doradas, botas, sable y pistola (II,138)²³, desprecia a su madre india a la que considera «la puta que lo parió» (II, 13). Sin embargo, imita a su padre al tener relaciones sexuales con dos hermanas, Trinidad y Lucero Dioses, «casi indias, apenas cholas» (I, 279) en las que engendra doce hijos. Son sobre todo dos los que deciden el destino de la familia: Santos, el cruel y la bella Primorosa. El padre Cruz entrega a su hija como amante al blanco más poderoso de la región y treinta años mayor que la joven, Odar Benalcázar, para «des-

²³ En realidad, explica el narrador Martín, el apuesto Miguel Villar era un ex-galeote de padres desconocidos, vagabundo, ladrón o forajido (I, 96); hasta su indumentaria es producto del despojo de un oficial muerto en la batalla. Pero «lo que importaba era el porte, la sangre, la buena casta» que se imponía a los indios; para este «comemierda» (I, 222), siguiendo la ideología de la época (más bien de la conquista): «los indios, fuesen varones o mujeres eran hembras por naturaleza» y éstas, naturalmente, estaban condenadas a «ser violadas por el macho y por el macho convertidas en siervas, en esclavas, en concubinas y zorras de los señores de cuero blanco» (II, 138). El caballo es símbolo del blanco y poderoso (incluso del fundador Villar a los ojos de los indios) como Benalcázar; éste le entrega no un caballo sino un mulo como paga por su hija: por ello, a la mujer sometida se llama «potranca» (Primorosa) y «yegua» (Visitación Cabrera). El último Villar, Martín, conscientemente rechaza el caballo que la comunidad de El Conchal le ofrece en gratitud por sus servicios, puesto que «con el caballo [...] sería un Benalcázar» (II, 382); ya rechazó el «cádillac de tentación» (I, 209) del profesor Gandamo, sustituto del caballo a mediados del siglo XX.

aguar» su raza y ella, «bella, lasciva, obscena y vindicativa» (I, 331)²⁴, primero provoca un aborto del hijo del blanco y luego lo humilla delante de todos en la feria más concurrida, para escaparse con un hombre de circo, no sin haber dejado la huella del amorío ilícito en la cama de Benalcázar. Pero no es la venta de la mujer la que envenena la memoria de la familia, sino la flagelación pública del padre, castigo infligido por el blanco como venganza por la huida de la hija de aquel, evento traumático ocultado, sólo relatado después de cientos de páginas (II, 59ss.). Rechazado por su propia estirpe, Cruz Villar morirá años más tarde de la peste que azota Congará. Otro hijo, Isidoro, convertido en bandolero, lavará la afrenta dejando tullido a Odar Benalcázar para terminar, él mismo, colgado de un árbol en 1910. Pero antes venga el asesinato de su dulce y demente hermano Inocencio, eliminando, sin «placer perverso» (I, 305), a cada uno de los jóvenes asesinos²⁵. Santos, a su vez, como venganza contra el pueblo que asistió curioso a la afrenta paterna, hace un pacto con el Diablo para destruir Congará. Tanto la implacable ira del blanco, convertido en nuevo Pedro Páramo²⁶, como otras catástrofes

²⁴ Las apreciaciones de los personajes y los actos son contradictorios según quien hable; en otro momento Primorosa es la inocente, pervertida, encanallada, ruinosa y estafalaria (I, 69). Al final dominan la locura y el afán de venganza en ella.

²⁵ Si Isidoro cumple con el (mítico) papel de bandolero vengador, a su hermano Silvestre le toca el de luchador socialista que abjura de la venganza; es entusiasta del gran Stalin, vencedor de los nazis y «de todos los ricos del mundo» y triunfador «sobre los grandísimos zorros» Churchill, Roosevelt y Truman (I, 71). Termina dedicándose al sindicato de estibadores.

²⁶ No sólo arrasa el bosque que impide la invasión de los médanos y la inundación del río Piura, sino que, en su testamento, distribuye pequeñas parcelas a sus innúmeros bastardos, que no permitirán su prosperidad, y esconde su verdadero tesoro en un lugar irrecuperable, puesto que mata al único testigo.

naturales y políticas convierten el pueblo en fantasmal, todo ello efecto de la maldición de Santos según opinión de los congreños. Benalcázar, al destruir la casa Villar, matar a su ganado y, más tarde, arrasar el bosque, obliga a muchos congreños, incluidos los Villar a ir a trabajar en el puerto de Guayaquil y en la construcción del canal de Panamá.

Santos, abuelo odiado por el narrador Martín, usa su látigo con la misma crueldad que el blanco Benalcázar su bigama (látigo, «símbolo de poder y de virilidad», hecho de la verga de un toro, II, 357). El padre lo elige como hijo favorito, aun sin ser el primogénito, porque ve en él el continuador de su propia violencia y crueldad. Pero, al final, Santos se convierte en curandero de pobres y de indígenas, llorado por ellos en su entierro en 1947. Es padre de un único hijo, Cruz, producto de una violación perpetrada la misma noche en que su propio padre moría. Este (segundo) Cruz, apocado y tímido, criado por el médico rural Augusto González, sólo tiene importancia como transmisor de manuscritos que su hijo póstumo, Martín, descifra y usa para su historia familiar. Martín, Villar de quinta generación, también sufre la orfandad, pero ya no como trauma y añoranza del blanco ausente. Hijo de mestizo y serrana blanca, recibe una educación ejemplar e ingresa (con una beca) en la elitista Universidad Católica (en vez de en San Marcos, universidad de «cholos») e incluso le es ofrecido un puesto de investigador, es decir, que repite la experiencia de muchos provincianos, medianamente 'blaqueados' que consiguieron hacer carrera y colocarse en puestos intermedios en esos años. Sin embargo, Martín siente este 'ascenso' como amenaza para su identidad (lo que se ejemplifica en el descastado profesor Silupú y el advenedizo Daniel Sarango, alias Seminario Echeandia) y decide volver a su provincia y dedicarse a la comunidad El Conchal, donde ejerce como maestro, agrónomo, veterinario y médico, apar-

te de cronista²⁷. Es ahí donde se dedica a la «reivindicación de [su] linaje humillado» y la «consolación por la literatura» (II, 436, 518).

Es evidente que la historia familiar es representativa de la del Perú y aun de «todos los Villar del mundo» (I, 241). La serie de humillaciones y agravios no comienza con los mestizos sino ya con los indios, sometidos, vejados y violados por los blancos (I, 497). Cruz, representante del mestizo, se siente superior a los indios pero es rechazado por el mundo de los blancos, al que él cree tener derecho a pertenecer. El desprecio que sufre a manos de los Benalcázar provoca un resentimiento en él, condenado a servir de «bestia de carga» para aquellos, que desahoga en su propia familia (cf. el simbólico «trapo rojo» atado en su cabeza como señal de rabia) o en sus animales a los que castra (cf. el comienzo de la novela). Al contrario, el odio de su hijo Santos se dirige contra los blancos: es él quien cría el gallo contra natura, fruto de una gallina y un gavián, que venga el honor perdido de los peruanos al derrotar al gallo del invasor chileno. La prepotencia del blanco se condensa en Odar Benalcázar León y Seminario, amo absoluto de la provincia. La historia de su padre y la concubina Visitación Cabrera (utilizada durante la guerra con Chile²⁸ para entretener al enemigo y así guardar las haciendas) es prueba del poder absoluto (y del machismo) del blanco: ofrece algún ganado al

²⁷ El propio Gutiérrez explica esta decisión como homenaje a sus compañeros, quienes, en los años 70, bajo la influencia del ejemplo cubano, se adentraron en las comunidades para vincularse con los sectores populares: «en mi novela he tratado de recordar, de hacer justicia a todos estos compañeros» (en A. Siles Vallejos 1992:106).

²⁸ Aún hoy, la derrota en la Guerra del Pacífico y la ocupación del país por las tropas chilenas son sentidas como la máxima humillación en Perú; Gutiérrez no olvida atribuir la culpa de la derrota a la oligarquía y subrayar la valentía de los de abajo, «los comemierda» como Villar y los chalacos.

marido por la mujer; cuando éste rechaza el trato, el blanco lo hace matar a machetazos por sus peones. Benalcázar-hijo, aunque menos brutal que su padre, es conocido como el «gran semental» de la comarca (recuérdese su bigama hecha de verga de toro) y se constata toda una serie de bastardos engendrados por él en serie (lógicamente, dominan las niñas frente a los once varones de Cruz Villar; II, 357). El mundo prepotente y arcaico es resumido por el peón que ayuda en el castigo de Cruz: «Faltar al patrón es como faltar al padre. Como faltarle a la patria. ¡Y patrón es respeto, carajo! [...] Es ley antigua» (II, 83)²⁹. La venganza de Isidoro Villar no sólo lo deja tullido sino también mutilado en su virilidad. Los Villar, aunque tomen su venganza, nunca satisfacen su rencor, porque siempre quedan poderosos y blancos como la odiosa mujer de Benalcázar «y quedó el alemán Albrecht y quedaron los otros Seminario y los otros blancos de la santa tierra piurana» (II, 176)³⁰. Humillación y padecimiento son sufridos también por otros grupos sociales y raciales que asimismo se rebelan, como los «feroces» indios de las alturas de Harmaca, los esclavos negros (I, 77) y los coolies chinos que deciden suicidarse colectivamente en una hacienda del Alto Piura: «siempre [...] estos estallidos culminaban con su aplastamiento por los señores de la tierra. Comprendí [...] que cada derrota profundizaba la dimensión del odio, del rencor» (I, 423).

Sólo en este contexto de rencor, lucha y derrota de los agraviados se puede entender la inclusión de las vidas de

²⁹ Esta «ley antigua» también la imponen en casa los hombres Villar (igual que su látigo imita la bigama del patrón); dice Cruz: «mandé aún imponiendo mi imperio y mi respeto» (II, 168).

³⁰ Incluso el padre del narrador, Cruz (II), el menos rencoroso de los Villar, es humillado como barman en el exclusivo Club para blancos piuranos (I, 389); ya de niño sufrió el abuso y el castigo del brujo Palacios que le obliga a comer heces de perro.

personajes como Bauman de Metz, Boulanger y el Padre Azcárate. Bauman (alias Prosper Presburg Zinzel), es otro «mestizo» (alemán y francés) que lucha al lado de los vilependidos comuneros de París (1871), donde encuentra la muerte, puesto que el que llega a Piura con su nombre es el escéptico aventurero Dollfus, pero que inspira, en 1883, la lucha de los comuneros chalacos contra los blancos de la región que, al amparo de la guerra con Chile, habían usurpado sus tierras; tanto los comuneros de París como los piuranos son liquidados con la misma saña. Frente a Bauman, Boulanger (¿o André Lemesle?) es el individuo entregado al placer; sin embargo, al llegar a Piura se dedica a dibujar a las clases bajas y termina como pintor y restaurador de cuadros sagrados. El padre Azcárate, personaje unamuniano, sirve para introducir breves episodios de la tercera guerra carlista y sus curas fanáticos, el desastre del 98 y, sobre todo, la Semana Trágica de Barcelona. Mediante su testimonio se «conserva la memoria» de la lucha de los obreros y su exterminio y «lava y defiende la honra» de hombres como el anarquista Ferrer.

La «historia» de los Villar supone una revisión de la versión oficial de la historia del Perú, tal como fue concebida por de la Riva Agüero (I, 159 y sus seguidores I, 132), quien sólo se basó en la herencia hispánica. Contra el método (de los profesores Dutúrpu y Gandamo) consistente en buscar la pureza de los linajes y la superioridad de los amos blancos, Martín elige su propia familia, «descendiente[s] de yanaconas» y mestizos como ejemplo de la realidad peruana, mestiza y bastarda. Martín pone en duda los «documentos probatorios» (de «los Tin-Tin Gandamo», I, 200)³¹ como títulos de propiedad,

³¹ Cf. la ironía contra el aprendiz Martín y los investigadores de «una secular tradición» (I, 31). La actitud del joven es, de todas formas, contradictoria: por un lado cita al Stephen Dedalus joyceano: «la historia es una

testamentos, etc.; en su lugar recurre a todo un repertorio de fuentes, incluidas las mágico-[ir]reales, como las visiones conseguidas mediante un bebedizo que le permite «acceder a tiempos antiguos y remotos, hasta los orígenes mismos» (I, 300). El autor implícito habla de «ficción» que, aunque basada en documentos, reposa fundamentalmente sobre la memoria y la imaginación y un espíritu moderno y crítico (II, 503). Martín, escritor de la «historia» piurana (como lo fue el dr. González de una *Geografía física* que constituye el epílogo del libro), echa mano de sus propios recuerdos de infancia (en casa del odiado abuelo Santos y su mujer bruja Gertrudis) y de los del resto de la familia y de los últimos supervivientes de Congará (por ejemplo, Faraona Cheres y Simón Guerra). También incluye el relato oral del ciego Orejuela, «falaz Homero» (I, 387), portavoz de la historia oficial. Tampoco faltan documentos escritos y gráficos, como una cédula de trabajador, unas fotos y un dibujo, el manuscrito del padre y el «diario de la peste» del dr. González (homenaje a Albert Camus); las cartas de Bauman a aquel, a Rodolfo Lama y a José Agustín Benalcázar son la fuente para el relato de la Comuna como las notas de Sansón Carrasco en *El Amigo del Pueblo* lo son para Boulanger³². Las crónicas de diferentes diarios piuranos dan cuenta de la actitud entreguista de los hacendados blancos al enemigo chileno y de la lucha de los chalacos (I, 398) y el *Libro perpetuo de la comunidad* de los tallán (en manos de don Juan Evangelista Chanduví) fija la historia des-

pesadilla de la cual quisiera despertar» (I, 133), por otro, soñaba con ser «un gran historiador que haría un replanteamiento general de nuestra historia a partir de una tesis de Mariátegui» (I, 123).

³² El autor declara que con el personaje de Boulanger ha querido retratar «la ambivalencia de los intelectuales, que pasan a veces de un extremo a otro» (¿en referencia a Vargas Llosa?, en A. Siles Vallejos 1992:106).

de la perspectiva de «los vencidos»³³. En fin, el conjunto es tan desmitificador para los blancos encumbrados en general como el panfleto de Martín sobre la «verdadera» historia de los linajudos Benalcázar León y Seminario³⁴. El autor, además, destruye el mito del mestizaje como solución para un futuro Perú pacífico y más igualitario³⁵.

Pero el protagonista y narrador Martín es también aprendiz de escritor y toda la novela constituye un experimento de diferentes estilos y formas en el que se descubren las huellas de modelos tanto europeos como americanos. Hay homenajes a escritores como Unamuno (en el personaje del padre Azcárate), a Antonio Machado con (su heterónimo) Abel Martín (II, 192ss.) y a López Albújar en la persona de Sansón Carrasco,

³³ En este libro colectivo, cada generación escribe «su capítulo de alabanzas y vituperios y registr[a] su resistencia y lucha contra el ultraje y la opresión» (II, 504). Gutiérrez tiene en mente la *Primer coronica y buen gobierno* (1615) de Felipe Guamán Poma (I, 259-260) y hace de Chanduví «un nuevo Guamán Poma de Ayala» (en A. Siles Vallejos 1992:105).

³⁴ La violencia, aludida en el título, no sólo se refiere a los Villar, víctimas igual que victimarios; también habrá que relacionarla con la época de escritura, fechada entre noviembre de 1981 y enero de 1990 (ocho años, tantos como Martín tarda en escribir su texto, II, 491), época de la violencia de Sendero Luminoso y la del ejército empleado en reprimir a los sublevados. Dentro de la novela, la violencia es, a menudo, de tipo sexual y, por lo tanto, es sufrida por las mujeres desde la niña india Sacramento, sacrificada por su tribu al lujurioso bandolero Miguel Villar (se ofecen tres versiones distintas, I, 294). Prácticamente todas las relaciones entre los géneros, excepto la del doctor spinocista González y su esposa María Monasterio, están marcadas por la violencia, la violación, el desprecio, el abandono y el castigo; incluso Martín obliga a su amante y alumna, Zoila Chira, a abortar, aunque se supone por afán de romper la cadena de traumas de la ilegitimidad que comenzó con la entrega de la india Sacramento al fundador Miguel Villar (P. Elmore 1998:131).

³⁵ Cf. la defensa que hace Martín de su interpretación de Felipillo como el «primer indio desarraigado, forastero en su propia tierra, a la vez apóstata y apátrida y fundador de la gran soledad y rencor que grava la conciencia del hombre peruano» (I, 269).

inspirado en ideas de González Prada y «defensor de los derechos del pueblo» (I, 512), archienemigo del ciego Orejuela que le considera «mulato de pellejo más que crepuscular» (I, 84). La secuencia «El cactus dorado» (cap. V) es, según el autor (en A. Siles Vallejos 1992:109), una parodia del cuento «El Aleph» de J. L. Borges. También a Juan Rulfo se rinde homenaje en «El viento y la memoria» (cap. III) mediante el viaje del joven Martín al pueblo fantasmal de sus antepasados, auténtico Comala peruano; mientras las voces del padre y de Primorosa en cursiva (como en *Pedro Páramo*) hablan de un Congará magnífico, los viejos parecen sombras del purgatorio como las viejas del mexicano. Faulkner está presente en la historia de la tía Primorosa, cuyo esplendor y venganza pasados se narran desde un presente de locura y decrepitud. Con respecto a las técnicas, el autor echa mano de todas las innovaciones post-joyceanas: cambios de punto de vista, saltos en el tiempo y espacio, montajes... Si en *Conversación en La Catedral* la situación básica es la conversación entre Zavalita y Ambrosio, aquí tenemos dos conversaciones: la de Martín con Deyanira en Lima (en 1959) y otra (más frecuente) con Zoila en El Conchal (años sesenta). A lo largo de las más de mil páginas se vuelve a recordar al lector este «ensayo general» (I, 187) y oral del último Villar ante su devota alumna, narrando «sin orden ni concierto, [pasando] de una generación a otra» (I, 69), lo que para el lector se convierte en la novela que está leyendo. De esta forma el tiempo (fragmentado) oscila constantemente entre el pasado y el presente³⁶. También las historias están

³⁶ Por ejemplo, el cap. I comienza con una conversación en 1947 (la muerte de Santos Villar) y pasa al diálogo entre Martín y Zoila (años 60); más tarde, Martín recuerda aquel día en que terminó su infancia (en 1945 ó 1946) y la entrega de su padre al brujo Clemente (1903); las fotos y un retrato llevan a los años 1897/1898, 1930 y 1945 y se termina con la fundación del sindicato socialista en 1928, no sin haber aludido al deshonor de los Villar (1894/1895).

fragmentadas y narradas desde diferentes puntos de vista, por ejemplo la venta de Primorosa, el castigo de Cruz Villar, la sublevación de los indios chalacos... Tampoco la persona verbal es fija, sino que la primera persona «yo» de Martín se convierte en la tercera («el nieto», «Martín») o en segunda, cuando discute consigo mismo (I, 43). La secuencia «La Churupaca» (cap. XII) es el compendio de todos los ensayos (fracasados) de narrar la historia de Primorosa por parte de Martín que lucha por saber «dónde comienza, dónde comenzó o dónde debería comenzar esta historia», con referencia humorística al *Tristram Shandy* Sterneano y su contar «ab ovo» (el engendramiento biológico y literario). Además, es en esta secuencia en la que con claridad se ve la escisión entre el «autor» y el narrador Martín. El primero se distancia con frecuencia mediante comentarios irónicos y calificativos como «petulante, pichón, truculento» (I, 207, 358), atribuyéndole cierto romanticismo, soplándole consejos al oído (II, 109, 303), etc. Es él quien (al estilo unamuniano) decide, en el «Epílogo», sobre el destino de Martín: perdonándole la vida, lo deja entre los arenales a merced de sus voces (II, 525).

V.6. Dualidad cultural y mestizaje

Otra propuesta de la historia y del mestizaje del Perú, esta vez ubicada en una provincia de la sierra, es la que ofrecen Edgardo Rivera Martínez (1935) en *País de Janja* (1993) y Laura Riesco en *Ximena de dos caminos* (1994). Ambos novelistas toman como modelo el *Bildungsroman* y buscan superar la dualidad cultural mediante un aprendizaje de lo popular y lo culto, lo europeo y lo andino, aunque las vivencias de la niña de Riesco son más sociales. Ambos textos, además, recuperan experiencias autobiográficas. Con ante-

rrioridad, Rivera había publicado varios libros de cuentos³⁷ y alguna novela corta, aparte de notas y textos autobiográficos³⁸. Retoma en esta novela una de las líneas de sus relatos, la que se ubica en la sierra –espacio en principio reservado para la novela indigenista– dejando de lado la otra, centrada en la ciudad (Lima) como los textos de *Enunciación*, *Historia de Cifar y de Camilo* y la segunda parte de *Ángel de Ocongate...* Si en la mayoría de los cuentos de *Azurita* los protagonistas son niños entre doce y catorce años, en *País de Jauja*, Claudio Alaya Manrique ya es un adolescente de quince años que durante los tres meses de vacaciones con su familia en Jauja pasa por diversas experiencias al estilo del *Bildungsroman* (novela de aprendizaje) y aun del *Künstlerroman* (novela de artista), ya que al final ha descubierto su verdadera vocación literaria, sin abandonar la de la música:

«progresé en la música, conocí de cerca a gente muy especial, y me reencontré con los bellos y poéticos mitos de Marcelina. Entreví también una dramática y sombría pasión allá en la noche del pasado. Y conocí el amor. Ya no soy, pues, el adolescente que era en diciembre [...]. Y comienzo a ver mejor, también, por dónde se encaminará mi vida. Y me quedan además unos cuentos, mi versión del himno, y, sobre todo, una nueva manera de mirar las cosas» (541).

³⁷ *El unicornio* (1963), ampliado con otros cuatro cuentos se volvió a publicar como *Azurita* (1978); *Enunciación* (1979) contiene las novelas cortas *El visitante* (1974) y *Ciudad de fuego* y el cuento *Enunciación* (1977); *Historia de Cifar y de Camilo* (novela corta, 1981); *Ángel de Ocongate y otros cuentos* (1986), el cuento del título se publicó en 1982 y «Amaru» ya en 1976. En 1999 Alfaguara publicó sus *Cuentos completos* y en 2000 se vuelven a editar *Ciudad de fuego y otras dos novelas cortas*. En 1999 sale a la luz su última novela *Libro del amor y de las profecías*.

³⁸ *Hombres, paisajes, ciudades* (artículos periodísticos, 1981); *Casa de Jauja* (1985) y *A la hora de la tarde y de los juegos* (1996).

Desde el comienzo se indica el tema central: la madre le encarga tomar clases de piano con la profesora Chávarri y el hermano Abelardo le entrega la *Iliada* como lectura de vacaciones; la pintura se hará presente cuando se les una la hermana Laura, estudiante de bellas artes en Lima. Pero Claudio también hace su iniciación en el amor, que aparece en sus variadas modalidades: el distante de admiración por la bella enferma Elena Oyanguren, comparada con la Elena griega, causante de la guerra de Troya; el carnal, con la odalisca Zoraida, hija de padres libaneses y viuda rica; el puro, por la cholita virginal Leonor Uscovilca del pueblo Yauli. El amor trágico-romántico se introduce con la historia de las tías de los Heros y la relación incestuosa de la mayor, Euristela/Eurídice, y Antenor/Agenor sin saber que son hermanos por parte del padre.

Aunque Claudio sea el protagonista principal, el resto de su familia es esencial para su formación y para la imagen que el autor pretende crear de la sociedad jaujina. Los Alaya Manrique pertenecen a la baja clase media: el padre fue maestro y seguidor de Mariátegui y murió por defender los derechos de los obreros (indios) de las minas de Cerro de Pasco; la madre, costurera por necesidad, es culta y amante de la música; el hermano interrumpió sus estudios de historia para ganar dinero como bibliotecario y la tía Marisa, maestra, es una mujer educada y libre³⁹. Otro de los temas,

³⁹ Los rasgos autobiográficos son evidentes si se compara la novela con los textos de *Casa de Jauja* (1985) y el artículo «País de Jauja o una utopía posible» (1999): la madre real y la de Claudio hacen transcripciones para piano de la música andina (1999:290); Marcelina es semejante a las campesinas indias que ayudaban en casa de los Rivera y que contaban cuentos de amarus y pájaros míticos (id.); el hermano Miguel, amante de la *Iliada*, se transforma en Abelardo (id.:291); el nacimiento típico se transforma en expresión andina en la novela (1985:15) y Claudio disfruta tanto como el

anunciado ya en el título, es precisamente el espacio jaujino como arcadia (y no como país de abundancia y holganza) en la que no sólo las relaciones entre los diferentes grupos raciales y sociales son casi iguales sino en la que también las culturas tan diversas como la indígena y la occidental, la alta y la popular viven en perfecta armonía y se complementan. Con insistencia se hace hincapié en que Jauja es un espacio privilegiado de mestizaje y apertura total⁴⁰: Claudio se apasiona tanto por los cuentos de amarus y la flor *sullawayta* contados por la antigua criada chola Marcelina como por la *Iliada*; lee *Los perros hambrientos* de Ciro Alegría, los versos de *Trilce* y de Eielson, pero también las *1001 noches*, el *Amadís*, las novelas de Salgari y Verne. En la música siente predilección por Mozart, pero también por los huaynos y yaravíes andinos y compone algún bolero para un amigo; además transcribe para piano, en colaboración con su madre, música andina para confeccionar un «archivo» antes de que desaparezca este acervo cultural. Los propios personajes formulan a menudo esta idea principal del mestizaje ideal:

autor de la huaylijía (Baile de las Pallas, id.:17); también existe el órgano de la Iglesia Matriz en el que el niño Edgardo toca a los doce años y Claudio a los quince, incluso las mismas piezas musicales (id.:31, 32); aunque Radulescu no sea príncipe, es rumano y tiene el mismo nimbo de gran hombre; la inspiración para el anillo de amatista, el predicador del «Morirás»...

⁴⁰ Durante el incanato, Jauja fue plaza importante de bastimentos y tejidos; después de la conquista tuvo derechos especiales por su ayuda a los españoles y se prohibió la creación de grandes haciendas, lo que evitó el feudalismo de otras partes; la mayoría de sus habitantes eran pequeños agricultores, artesanos y profesionales sin grandes diferencias de clase. El nivel educativo, desde entonces, es más alto que el de la zona andina en general, nivel posiblemente incrementado en el siglo XIX por la afluencia de tuberculosos de todo el Perú e incluso forasteros. Tal vez lo más sorprendente es que la novela haya sido escrita durante los años de la guerra contra Sendero Luminoso.

«Jauja es un caso muy especial, porque aquí todos son más o menos mestizos, no hay haciendas, y menos aún una pobreza como la de Huancavelica [...] muy especial también porque aquí, por el clima, ha habido y hay gente de todas partes» (181; cf. 352, 535).

Pero sobre todo es la familia Alaya la que reúne en sí todas las características⁴¹: son blancos con rasgos indios; son pobres pero con parientes ricos; con amor por lo andino, pero «abiertos también a lo que nos viene de otros países, en ésta y de otras épocas» (269). Lógicamente hay excepciones, como el peluquero racista y fascista Palomeque, el fanático cura Wharton y sus beatas seguidoras. Pero incluso el primero reúne rasgos positivos como su arte de las enjalmas, su defensa de los derechos constitucionales... En este espacio singular no sorprende que se revivan episodios de la *Ilíada* y la *Antígona* (no en vano se cita la *Antígona* de Jorge Eielson) en la historia de las tías de los Heros, que el empleado de la morgue, Mitrídates, sea un nuevo Caronte (212, 303, 509) y que, por otra parte, el carpintero de ataúdes Fox Caro sea un «zorro bondadoso y sabio» (233) al estilo del de Arguedas. El 'mensaje', si de ésto se puede hablar, está claro desde el epígrafe tomado de Arguedas que celebra la «integración excepcional» jaujina: es posible un Perú en el que convivan pacífica y respetuosamente

⁴¹ M. Lauer (en C. Ferreiro, I. P. Márquez 1999:207-212) habla por ello de «una suerte de auto-reconocimiento y reintegración de las capas medias de algunas zonas específicas de los Andes centrales» y de «un espacio cultural que no se agota en el folklore y que se enriquece sin desdibujarse en el encuentro con lo occidental»; pero también subraya la falta de contradicciones internas y lo extraño que ello resulta para el lector peruano, convertido en «forastero nacional».- En efecto, existen muy pocas alusiones a la realidad político-social, como la muerte del padre por culpa de su detención como «agitador» y, sobre todo, las referencias a los «búfalos apristas» en el gobierno de Bustamante, causantes de la carestía de la vida (28, 59, 195...).

las diferentes razas, clases y culturas, idea nada despreciable en los años 80 cuando la guerra civil sacudía el país.

El 'aprendizaje' del protagonista se expresa también en la estructura de la novela. Alternan textos en letra normal, en segunda persona y el verbo en pasado, con otros en cursiva⁴² y en primera persona del singular. Éstos son o bien entradas de Claudio en su diario, en el que anota acontecimientos o historias que inventa o bien cartas que él escribe o recibe. Siempre se trata de textos breves, de aproximadamente media página. Al contrario, las secuencias en segunda persona forman la parte más amplia del libro. Obviamente se trata de un «tú» autorreferencial, técnica muy apreciada entre los años sesenta y ochenta⁴³: un Claudio-mayor habla del Claudio-joven (ese diálogo del adulto con el adolescente anunciado en el epígrafe de R. Palma) y aquél desarrolla *literariamente* lo que el joven anota(ba) escuetamente en el diario⁴⁴. Es decir, se trata de esta futura novela anunciada por la hermana Laura, en la que Claudio los «recreará» y «reinventará» a ellos mismos como «personajes» y que «podría llamarse *País de Jauja*» (534). Por ello no es extraño encontrar en esta parte marcas de distanciamiento temporal como «dirías años más tarde» o «después sabrías» (219, 357) o de desconocimientos de aquel entonces: «si el término te hubie-

⁴² En algunos casos la cursiva reproduce los cuentos en el pasado de Marcelina; en este caso el pronombre es el de tercera persona singular y el verbo en pasado.

⁴³ Sobre los distintos usos y su objetivo, véase R. Gnutzmann, «La novela hispanoamericana en segunda persona», *Iberoromania*, 17, 1983, 100-120. Extrañamente, G. Espino Relucé (en C. Ferreira, I. P. Márquez 1999:242) habla de un narrador que «desde la tercera persona [se dirige] a una primera persona».

⁴⁴ Los nexos son claros, a veces incluso indicados mediante la repetición de las mismas palabras, como los «ojos moros» de Zoraida (363, 364).

ra sido familiar» (101). El tiempo de la acción está claramente indicado mediante las fechas del diario de Claudio: entre el 19 de diciembre de 1946 y el 1 de abril de 1947; el tiempo de la enunciación sólo se puede sospechar por ese distanciamiento que se acaba de mencionar.

Claudio se introduce desde el comienzo como persona imaginativa y el lector asiste a la creación de sus primeros cuentos, desde el rudimentario del «heliotropo» sobre el peluquero Palomeque y el amigo Julepe (61-66), hasta los más elaborados, como el de la tía Grimanesa y el loro Teodorico (135-136), el de don Eustaquio, probador de ataúdes (296-297) y el titulado «Dama con perrito» (423-424). Todos están impresos en cursiva y, por lo tanto, pertenecen al tiempo del joven Claudio, excepto el del «heliotropo». Pero también hay otros, sólo desarrollados por el adulto Claudio-escritor, como el enfrentamiento entre el cachaco Delmonte y Mitrídates (224ss.), el diálogo entre Palomeque y el espectro del torero Miramontes (322ss.) y el mismo Palomeque, «taumaturgo» nocturno que fabrica su enjalma (450ss.). Aunque es inconfundible la imitación homérica en la batalla-asonada del cura Wharton y sus huestes (492ss.), es la historia de las ancianas⁴⁵ tías de los Heros donde mejor se observa la construcción literaria: se compone de fragmentos narrados por ellas mismas, la tía Rosa, la criada Felícitas y el carpintero-sabio Fox Caro; el resto es fruto de la imaginación de Claudio quien las ve como «Sibilas del pasado» o a través de las «dos marías» de *Trilce* y las compara con Antígona, en fin, las rodea de un «nimbo» y «aura» (156, 157). Termina su historia con la puesta en escena

⁴⁵ En realidad, si la tragedia de Euristela y Antenor tuvo lugar en 1910, cuando eran jóvenes enamorados, no es lógico que en 1946 las hermanas fuesen tan ancianas. Al parecer el fuerte peso del simbolismo del cometa Haley ha desorientado la cronología.

entre Antenor y su «tío» en la fatídica noche en que se desvela la verdad de la relación incestuosa y en la que muere el joven, escena en la que el escenificador (Claudio-narrador) observa como «presencia sin nombre al otro lado del tiempo» (526).

En *Ximena de dos caminos*, Laura Riesco (1940) elige a una niña de cinco años para confrontar el mundo de la sierra con el de la costa y la cultura occidental con la popular andina. Por la corta edad de su protagonista, la novela está narrada en tercera persona, con el verbo en presente (a excepción de largos fragmentos del capítulo «La costa», acerca de la loca del patio) y desde la perspectiva de la niña Ximena. También en este caso se trata de los años cuarenta⁴⁶ y el espacio, con toda probabilidad, es La Oroya, puesto que el padre de Ximena trabaja para la Cerro de Pasco Corporation. La novela se divide en siete capítulos casi independientes, aunque cada uno de ellos gira en torno a la misma protagonista y a una prueba que la llevará hacia un mejor conocimiento de sí misma y del mundo que la rodea. Sus experiencias son principalmente de dos tipos: uno social y étnico y el otro cultural-literario. Como primer lugar de aprendizaje tenemos el hogar, dividido claramente en los ámbitos paterno y materno. El padre Enrique, sin apellido, es un forastero, recientemente llegado del norte de España y como tal está «fuera de lugar» (77), sobre todo por razones sociales: critica el trato que la clase alta peruana dispensa a sus trabajadores y peones (223), a los que algunos aún llaman «propios» (43). Representa la modernidad (por su profesión, su confianza

⁴⁶ Al final del cap. 1 y en el 2 se alude a la II Guerra Mundial por lo que se deduce que se trata de 1944 ó 1945, fecha que coincide con la infancia de la autora en La Oroya. Riesco publicó con anterioridad la novela *El truco de los ojos* (1978) en la que evoca la vida cotidiana de una familia limeña burguesa con todas sus estrecheces mentales.

en la medicina moderna y por relegar la religión al nivel de los mitos griegos, 98) y el bienestar económico e, igualmente, el saber enciclopédico. Para Ximena resulta el máximo educador: es él quien la instruye, le explica los mitos griegos y le enseña cosas prácticas, al igual que se empeña en enseñar a otras mujeres la natación (la mestiza Libertad), el inglés y «cuatro cosas» sobre el sexo (la prima Casilda). El mundo materno es muy distinto: el bisabuelo terrateniente robó las tierras de la comunidad indígena del valle del Mantaro, aunque, en la actualidad, la hacienda está arruinada y en manos de un tío borracho. Producto típico de este mundo es la prima Casilda, altiva con los empleados, sentimental y, a la vez, provocativa, que paga su relación con un hombre casado con el suicidio. Por el contrario, la tía Alejandra, casada con un abogado mujeriego se ha saltado las normas; aspira a hacerse fotógrafa profesional y vive con la pintora Gretchen. La madre de Ximena, Isabel, se caracteriza por su album de fotos de la familia (como el padre por su enciclopedia); por su procedencia rural es buena amazona y habla aún el quechua. Es ella la que introduce a la niña en el mundo de los cuentos de hadas, brujas y princesas y también en novelas románticas como *Cumbres borrascosas*. Pero también el Ama Grande (y más tarde el Ama Chica) aportan sus conocimientos, en este caso, del mundo de la magia andina con culebras que conocen el futuro y el pasado, cóndores y pumas sobrenaturales, huacas y árboles, todo ello mezclado con historias bíblicas y de santos como es de esperar de una india analfabeta y conversa. Ximena, para cumplir con su papel de 'informante' para el lector, es extremadamente curiosa y preguntona: observa, espía, escucha y abre puertas prohibidas. Aunque ella no comprenda muchas cosas de los mayores, el lector, como en el caso de *What Maisie Knew* de Henry James, aplica sus propios conocimientos para deducir

y llegar a conclusiones (por ejemplo el calzón menstruado de Casilda como prueba de que no está embarazada).

El aprendizaje social tiene lugar fuera de casa; en el primer capítulo, en el mercado, con el niño indio desconocido que quisiera tocar los peluches americanos de Ximena y es rechazado ferozmente por ésta. La enciclopedia del padre le muestra el sufrimiento de este y otros niños, obligados a trabajar desde la más tierna edad. El último capítulo, «La despedida», enlaza con el primero por su aprendizaje social y racial: inducido por la huelga de los obreros indígenas, el ejército ha llegado en defensa de la compañía minera y lo que la niña tomaba por fuegos artificiales de una feria son en realidad las balas y las llamas de la represión. Si en el primer capítulo el niño indio resultó sospechoso como ladrón, aquí un joven obrero inocente es acusado de haberla secuestrado; los soldados dan muestra de su 'natural' brutalidad como la policía de sus prejuicios raciales («indios levantados como él no merecían ninguna misericordia», 234). Otros aprendizajes sociales tienen lugar durante el veraneo en la costa en el hotel socialmente jerarquizado: al lado del salón, se sitúan las habitaciones del dueño y de los Raimondi, terratenientes en decadencia; en un pasillo, los cuartos de los veraneantes; en una hilera, los cuchitriles diminutos de los pobres serranos en busca de trabajo; al final del pasadizo, el lavatorio y la habitación de la pobre y sucia María Eugenia; por último, el patio de la loca atada a un ficus.

El título de la novela se refiere a diversos cruces simbólicos en que se sitúa Ximena en algún momento: 1. entre la sierra y la costa («La despedida» se refiere a su traslado, al final, a Lima); 2. lo blanco y lo indio; 3. la vida y la muerte (la pobreza y la riqueza); 4. la infancia y el mundo de los mayores; 5. lo moderno y lo tradicional; 6. la escritura y la oralidad. El último binomio cobra especial importancia, ya que Ximena también hace un aprendizaje del arte de narrar. Como Claudio al final

de *País de Jauja*, Ximena descubre su pasión por la escritura-literatura, es decir, se trata, a la vez, de un «Künstlerroman». En este aprendizaje cultural y literario se mezclan los mundos occidental y andino, el clásico y el popular, el racional y el mágico, la escritura y la oralidad. Como la ya mencionada Ama Grande (y Chica), también Pablo, el niño indio del campo minero, es un narrador nato: para conjurar el peligro del asalto militar cuenta de la laguna vigilada por un león, de princesas-estrellas míticas, del *Manchay-Puito* y del *Inkarrí*, mito que le causa pavor a Ximena por la culpa de su propia familia y la de todos los blancos. Esta vez Ximena comunica con el 'otro' gracias a la literatura, porque también ella es una gran inventora de historias (la pintora Gretchen dice que tiene «el complejo de Scherezada», 118). En los relatos mágicos e infantiles se subraya la importancia de la oralidad mediante la voz y el sonido (la voz arrulladora, con ruidos, saltos y muecas horribles, 205; cf. 11). El último capítulo subraya la diferencia entre la oralidad y la escritura al enfrentar a la niña con la mujer mayor, evidentemente ella misma muchos años después. La mujer-escritora, armada con papel y pluma, convence a la niña para que se enfrente al trauma vivido en el campamento *contándolo* (con voz entrecortada, tono emocionado...); resultará una terapia liberadora para la niña y un alivio del sentimiento de culpa para la mujer mayor. Otros modelos alternativos de escritura son las cartas de la prima suicida Casilda, el diario de la tía lesbiana Alejandra, el mito griego de Alcinoe y la novela mencionada de Emily Brontë y su versión fílmica de Wyler en 1939 para la tejedora india o mestiza que abandonó marido e hijos para juntarse con el rubio Robertson. Frente a la utopía armoniosa de la novela de Rivera, Riesco muestra la dificultad de una integración social y étnica (aunque no cultural) y el traslado de la familia de Ximena, al final, a Lima puede entenderse como una huida de este problema.

V.7. La novela «joven», policíaca y metatextual

Paralelamente a las anteriores tendencias señaladas se perfilan otras, como la novela «joven» (o «JUM»: joven, urbano, marginal), la policíaca y la metaliteraria o intimista.

La primera está representada por Oscar Malca (1968). Aunque Congrains evocara a los jóvenes de la barriada en *No una, sino muchas muertes*, con Malca se escucha la voz de los mismos jóvenes, sin futuro, dedicados a sobrevivir en un mundo en crisis social, económica y moral, «sin plata ni trabajo», «en la condición de quien no se dirige a ninguna parte» (cf. el epígrafe de G. Vattimo). El protagonista principal de *Al final de la calle* (1993) es M (como 'Malca', 'mierda' o 'Magdalena'), rodeado de su pandilla El Coyote, Caníbal, Pacho (o Mañuco), Bore y Ato. Aunque no pertenezcan al grupo social más bajo (el padre de M es un pequeño industrial huido a Miami), la crisis de fines de los años 80 y comienzos de los 90 (se mencionan atentados de «terrucos» con coche bomba y apagones) les condena a la inactividad y M pierde mañanas y tardes haciendo cola para conseguir un trabajo. Para sobrellevar el aburrimiento y matar el tiempo, se drogan y emborrachan, asisten a partidos de fútbol (y después rompen mobiliario urbano), escuchan música tecno-pop y practican el sexo; incluso secuestran a una muchacha para violarla. Superan la falta de dinero gracias a pequeños hurtos, la venta de drogas y de coches robados y la devolución de animales domésticos 'extraviados' (por ellos mismos). Muestra de la degradación social es el grupo de chavales de doce años, famélicos, con la cabeza rapada y drogados, que atacan a M y Silvana. Sus películas favoritas son las policíacas, de violencia y ciencia ficción⁴⁷; sus músicos preferidos

⁴⁷ A través del cartel de *Robocop* (36), p.e., se puede fechar la acción; la primera película salió en 1987; en 1990 y 1991 se filmaron la segunda y

son David Bowie y Lou Reed. De una canción de éste proviene uno de los epígrafes que afirma las ganas de sobrevivir en la ciudad («I wanna stay alive alive in the city»). Las cuatro descripciones intercaladas en negrita del antiguo balneario de Magdalena del Mar son expresión de la degradación de Lima y de sus habitantes: sobreviven algunas casonas estilo Tudor, con verandas y rejas de madera, pero «las otrora imponentes mansiones [están] completamente tugurizadas y herrumbrosas» (49). Desde los años 40 todo ha sido desgaste y deterioro y, si antes las habitaban familias con niños, ahora albergan sanatorios para enfermos mentales y asilos para ancianos. En la actualidad, Magdalena es silencio y apatía, humedad y olor a podrido, mugre y detritus (50-51). ¿Dónde se quedaron las evocaciones aristocráticas, nostálgicas y prometedoras de los balnearios (*Cartas de una turista*, *La casa de cartón*, *Suzy*) de los años 20 y dónde el compromiso político-social de los años 50 y 60? Si al final de *No una, sino muchas muertes* se sugiere —con cierto didacticismo— una futura victoria de Maruja sobre la ciudad, en esta novela sólo hay renuncia moral: cansado de vivir pobremente y de segunda mano (cf. el simbólico viaje al mercadillo de objetos robados y de ropa de marcas falsificadas, 112ss.), al final, M acepta hacer de camello para ganar de golpe mucho dinero. La novela deja claro que con el trabajo ‘honrado’, en el Perú actual, no se llega a ninguna parte (cf. el título de la novela):

«si es que uno no heredaba ni estaba dispuesto a pasarse doce horas diarias trabajando para ahorrar de nada en nada hasta acumular un algo, que, en resumidas cuentas, era un montón de casi nada; obtenido eso sí, a cambio de grandes esfuerzos y privaciones» (182).

tercera partes.- La novela del propio Malca fue llevada a la pantalla en 2001, *Ciudad de M*, con guión de Giovanna Pollarollo.

Domina el espíritu juvenil e individualista, sin obligación de 'solidaridad' y 'compromiso'. Los adolescentes, más tipos que individuos (cf. sus apodos o inicial en vez de nombres) emplean el argot de los adolescentes callejeros (y rocanroleiros) con su típico vocabulario («ferros, pay, roche, chela, tola, chute»...) y expresiones («culear» a cambio de comida o droga para prostituirse) por lo que algunos críticos han querido ver en el autor un discípulo del «dirty realism» norteamericano⁴⁸. La novela, en vez de una historia seguida, yuxtapone una serie de episodios cargados de acción y atmósfera. Malca, autodidacta con publicaciones en circuitos «underground», evita todo academicismo; el texto no está exento de un sutil humor e ironía (p.e. la muerte del oficinista de «Ofertas de Trabajo» y la escena sexual en el autobús entre dos colegiales, 107, 136ss.). Seguramente la admiración de M por Lou Reed expresa el ideal de escritura del propio Malca:

«esa entereza de haber hecho toda la vida una música –sobria, oscura, acaso insana– que ignoraba los juicios estéticos o morales [...]. Su elegante manera de cantar, la de un hastiado trotacalles, era terciopelo puro, pero de alcantari-lla: un noble que vivía entre basurales» (183).

Secretos inútiles (1991) de Mirko Lauer (1947) podría caber dentro del género detectivesco, aunque en este caso lo que se investiga no es un crimen sino una «extraña escritora anglo-

⁴⁸ En Perú, se encuentran en la misma línea los textos de Javier Arévalo, *Nocturno de ron y gatos* (1994); Sergio Galarza, *Matacabros* (1997); Manuel Rilo, *Contraeltráfico* (1996), Raúl Tola, *Noche de cuervos* (1998) y, desde Estados Unidos, Jaime Bayly, *No se lo digas a nadie* (1994). A todos ellos les une la misma temática (violencia, soledad, marginalidad, sexo, drogas, apatía y frustración), la fascinación con la cultura popular (norteamericana de música rock, cine y televisión), un lenguaje crudo y despojado y una estructura fragmentada, descuidada.

peruana», Miranda Archimbaud. El investigador, del mismo nombre que su autor, concierta una cita con el primo y ex-esposo de la escritora, Clayton Archimbaud, para «iluminar la obra literaria» de aquella (10-11). A tal efecto se traslada a la residencia de éste en San Francisco y a partir de ese momento se revelan las extrañas e insospechadas informaciones, no sobre la obra de la escritora que Archimbaud mantiene no haber leído nunca, sino sobre él mismo y sus años peruanos. En efecto, el inicial interés por Miranda muy pronto se traslada al septuagenario Clayton, personaje extraño y contradictorio: mientras que su vestimenta anuncia a un hombre pulcro y austero, sus enormes manazas y la mirada denuncian al «borracho pendenciero» (17). La atmósfera que lo rodea, comenzando por su casa con su «laberinto» de cipreses (guiño borgesiano al lector) indica, a la vez, misterio y «violencia contenida» (17), violencia que no sólo se expresa en el contenido de las confesiones de Archimbaud (el asesinato del chino Wu) sino que también marca la relación entre el entrevistador Lauer y el entrevistado. Al final, el lector acaba sabiendo poco sobre la escritora (su inclinación hacia el APRA, su desbordada vida sexual, sus matrimonios, algún escrito sobre la tristeza peruana, arqueología y esoterismo) y mucho sobre Clayton y sus tendencias homosexuales y su transvestismo, aunque quedan muchas dudas y contradicciones, por ejemplo, sobre quién fue el instigador de la muerte del chino.

A pesar del embrollo y las falsas pistas (y una investigación anunciada y no cumplida), el texto ofrece un cuadro detallado de la época del «Oncenio» de Leguía (1919-1930) y del primer lustro de los años treinta. Muestra la típica vida en las haciendas de la costa del país y el desprecio de los estancieros por lo peruano; el miedo al aprismo; los fraudes; el choque entre el poder absoluto del hacendado y los

coolies chinos; los fumadores de opio limeños..., en fin, una época de esplendor exterior y decadencia real, expresada en el transvestismo del septuagenario.

Una lectura profunda descubre, además, la artificialidad del relato y la verdadera temática: en vez de una dudosa relación triangular (Miranda-Wu-Clayton) el relato se ocupa de la creación de historias, es decir, de la literatura misma. El escritor Lauer y su narrador homónimo han dejado suficientes pistas para percatarse de que la historia de amor y celos del triángulo se basa en aquellos cuentos que el propio Wu contaba. Wu, a su vez, responde al cliché de chino de las novelas de Pearl S. Buck y S. Maugham (86). Otros autores mencionados son E. Hemingway y T. Capote (104, 110), modelo por su estilo sobrio y escueto (el primero) y por el tipo de texto conocido como «faction» (fact+fiction), el segundo. Lauer muestra que todo texto es invención, aun el «histórico» que se basa en documentos como fotos, cartas u otros textos escritos. La preocupación metaliteraria se detecta igualmente en las alusiones frecuentes al acto de escribir: «ahora que transcribo y reconstruyo» (21; cf. 51, 76). El texto prueba que la literatura significa una oferta de versiones posibles de hechos y recuerdos dudosos que pueden ser contradictorios, como insiste Archimbaud frente a la versión fidedigna esperada por el entrevistador (123).

También Mario Bellatin merecería ser mencionado aquí por su empeño experimental; pero, considerado peruano en Perú, es mexicano de nacimiento, además retornó recientemente a su país natal. Terminemos con Iván Thays (1968), *El viaje interior* (1999)⁴⁹, novela muy ambiciosa. Narrada en

⁴⁹ Anteriormente publicó los relatos *Las fotografías de Frances Farmer* (1992) y la novela breve *Escena de caza* (1995); en 2000 aparece su texto entre narración y ensayo, *La disciplina de la vanidad*.

primera persona por un hombre anónimo, reflexiona sobre la relación acabada con su pareja Kaas. Durante su estancia de un año en Busardo, ficticio balneario mediterráneo, observa personajes y escenas extraños, como el pintor Dicent y prácticas sado-masoquistas a cargo del ayudante del bar, Agustín. El narrador incluso presenta una verdadera historia del balneario, con su héroe, batalla local y sus «famosas» ruinas arqueológicas que atraen a un continuo reguero de turistas, es decir, Thays crea su Busardo como Faulkner su Yoknapatawpha u Onetti su Santa María o, como se alude en la novela, Cortázar su París de *clochards* y Lowry su México (20) y, sobre todo, como Durrell inventa Alejandría en su *Quarteto*. Estos nombres no son casuales, puesto que forman parte del canon del autor, aunque sólo dos serán los «exorcizados» en el epílogo (283-284): Lawrence Durrell y Vladimir Nabokov. Del primero, Thays retoma la idea de investigar sobre el amor moderno, del segundo sobre todo el personaje de Dicent, cruel cazador de pájaros, como lo fuera Nabokov de mariposas. El narrador confiesa que «para mí la vida de Vladimir Nabokov ha representado siempre una metáfora macabra del creador» (284), pero, contradictoriamente, habla en seguida de su «risueño» escepticismo.

La historia misma y los personajes se alejan de las preocupaciones típicas de la mayoría de los escritores peruanos, aunque el narrador (y Kaas) también lo sea, incluso se reconoce a sí mismo como descendiente típico de la clase media enriquecida, con opiniones conservadoras y por ello con derechos adquiridos (32-33). Sin embargo, el texto, espacialmente ubicado fuera del Perú, no es producto de una pretendida realidad externa sino de una deliberada construcción literario-imaginaria. Crea un espacio con sus calles, muelles, ruinas, etc., con su propio pasado y presente, habitado por tipos misteriosos como Dicent y nefastos como Agustín, pero también bené-

volos como el dueño del bar Zeta. Todo ello es resultado de reflexiones y aportaciones metatextuales. Sería muy laborioso enumerar todas las alusiones filosóficas, desde las ideas de Spengler⁵⁰ acerca de la decadencia de occidente hasta las de Fukuyama sobre el final de la historia (219). Tampoco faltan alusiones a los métodos de la historiografía moderna y a Braudel y la teoría de la «larga duración» en concreto, de la que el narrador-historiador se dice seguidor. Desde el comienzo está presente el *Quarteto de Alejandría* de L. Durrell, texto del que se citan frases y escenas completas (18, 114...). El tema central que obsesiona al narrador y lo condena a la inmovilidad repite el de Durrell: «el amor moderno», analizado en sus diferentes facetas, como el cuasi-asexual entre Kaas y el narrador; la probable ninfomanía de ella pero también el sexo violento de él con una niña; el sadomasoquismo (tomado ya por Durrell de *Justine* del Marqués de Sade) y el homosexual de Dicent. En el futuro, tal vez algún crítico (o doctorando) hará el listado completo de los préstamos durrellianos y nabokovianos. Por otra parte, el afán creador del demiurgo incluye hasta un dialecto local que se atribuye a los busardianos mayores, con múltiples ejemplos intercalados en el texto, aparte del idioma oficial. Naturalmente, el narrador anónimo es escritor, aunque lo niegue en una conversación con el pintor. En fin, si el mismo personaje en algún momento se siente como salido de la novela de Durrell (123) también el lector tiene la sensación de que se ha roto «la membrana que divide la realidad de la ficción» (24) para instalarse definitivamente en el lado imaginario.

⁵⁰ El afán cultural (y su exhibición) del autor no impide una serie de errores como «Sprangler» por Spengler (38), «Austin» por Jane Austen (187), «Purserwarden» por Pursewarden...

VI. LITERATURA DE LA VIOLENCIA DESDE LOS AÑOS 80

«abrir la puerta en la sierra central
no es dar cara al sol
sino a un culatazo»,
Raúl Mendizabal, «Pucayacu».

Frente a la diversidad reflejada en el capítulo anterior, se constata, a partir de los años 80, una amplia reacción a la situación conflictiva y, con ello, la confluencia en el tema de la violencia. Efectivamente los años 80 han sido denominados «década de la violencia» o «tiempo del miedo». La Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR 2003) confirma esta apreciación con sus cifras de muertes y desaparecidos que rondan las sesenta y nueve mil víctimas. En un principio, 1980 parecía dar razón a cierto optimismo: se retornaba a la democracia parlamentaria tras doce años de dictadura militar. Pero pronto comenzaron los actos «violentos» o «revolucionarios» –según el punto de vista– de Sendero Luminoso. La zona ayacuchana irrumpe en la prensa internacional con el asalto a la cárcel de Huamanga (Ayacucho) y el entierro

multitudinario de la «compañera» Edith Lagos (marzo y septiembre de 1982), aunque ya hubo incidentes anteriores como la quema de urnas electorales en Chuschi, ataques a puestos policiales, atentados contra torres de alta tensión, asesinatos de alcaldes, etc. Pronto la violencia alcanzó también a la capital, con un pico de atentados en los años 1992 y 1993. Pero, como es sabido, la violencia no fue unilateral por parte de Sendero Luminoso (o del MRTA) y en la memoria del pueblo se grabaron ante todo la brutalidad y las masacres de las Fuerzas Armadas durante los gobiernos de Belaúnde (1980-1985) y Alan García (1985-1990): matanza de los estudiantes de la Universidad La Cantuta y la de supuestos senderistas en una pollería de Barrios Altos, la eliminación de presos de Sendero en las cárceles limeñas en junio de 1986 y 1992 y la erradicación de pueblos enteros en el interior tal como muestra la película *La boca del lobo* (1988) de Francisco Lombardi con guión de Giovanna Pollarollo. El gobierno de Fujimori (1990-2000, autogolpe 1992) se caracterizó por la máxima corrupción y un estado de desorganización y falta de normas sociales, políticas, jurídicas y éticas.

De este modo, a los temas de los escritores de la Generación del 50 (la difícil vida en las barriadas limeñas, los conflictos de clase, el desempleo y la delincuencia) se añaden, desde los 80¹, los de la inseguridad, el caos, la pobreza (sobre todo con la hiperinflación durante el gobierno de García), la violencia de atentados, represión y violación, el sexo, la dro-

¹ Al comienzo del conflicto, Lima tenía 4.8 millones de habitantes; hacia el final (en 1993) ya eran 6.4 millones, mientras que las provincias afectadas sufrían una sangría de población. Ello significaba que en ese año la capital albergaba el 28.4% del total de la población peruana, frente al 9.4% de 1940. Hacia 1990 cerca del 50% de los habitantes limeños vivían en barriadas (INEI 1996).

ga, la falta de esperanza en un futuro mejor...². Por primera vez, ante la experiencia común de la violencia, autores de todas las regiones y todas las clases se vuelcan en la misma temática: limeños son Ampuero, Cueto, Dughi y Roncagliolo; del Cusco vienen Nieto Degregori y Rosas Paravicino; de Huancavelica, Z. Zorrilla; Colchado y Vírhuez son ancashinos; Vargas Llosa es de Arequipa pero afincado en España como también Benavides y el limeño Iwasaki...

El primero en ocuparse del tema es Fernando Ampuero (1949)³ al publicar su cuento «El departamento» en 1982. Recurre al absurdo kafkiano para hablar de la tortura y muerte de un inocente vendedor de autos, Mariano Robles, cuyo error fue alquilar un apartamento antes ocupado por un estudiante involucrado en «actividades subversivas». Robles es detenido cuatro veces por «estúpidos policías» para ser liberado tras largos interrogatorios. No sobrevivirá, sin embargo, a la quinta llegada de sus visitantes, justo la noche de la voladura de una torre de alta tensión, acto que le hace sentir «una culpa absurda». A pesar de la falta de fechas concretas, las alusiones a actos subversivos e interrogatorios bajo tortura insinúan claramente el ambiente de sospecha y represión de principios de los 80, ambiente de pesadilla como «una lotería de dementes» (1998:304).

Si en este temprano texto el abuso es cometido por las autoridades, en otras ocasiones los principales culpables son

² Una forma de exorcizar el terrible peligro fue la incorporación de las figuras del «sinchi» y «terrucó» en las comparsas de carnaval, tal como se les veía en aquellos años en Ayacucho, Junín y otras regiones.

³ Ampuero se dio a conocer como cuentista: *Paren el mundo que acá me bajo* (1972, reeditado en 1975, con algunos textos nuevos, bajo el título *Deliremos juntos*), *Malos modales* (1994), *Bicho raro* (1996) y la antología *Cuentos escogidos* (1998). Otras novelas suyas son: *Mamotreto* (1974), *Miraflores melody* (1979), *El enano, historia de una enemistad* (2001).

personajes pertenecientes a Sendero Luminoso, como en la novela *Lituma en los Andes* (1993a) de Mario Vargas Llosa, autor que ya en 1984 había preguntado en *Historia de Mayta* «cómo hemos llegado hasta lo que somos hoy, por qué estamos como estamos» (1984:124). El tercer actor, los grupos de ronderos, en su mayoría obligados por las fuerzas armadas a hacer de vigilantes⁴, suele ser menos frecuente, pero aparece en la mencionada novela *Rosa Cuchillo* de Óscar Colchado en la figura del agonizante Mariano Ochante, quien reconstruye la historia de abusos cometidos contra su pueblo tanto por los senderistas como por los militares. Obligado por esos a ocupar el puesto de gobernador y hacer de informante, los senderistas lo liquidan. En el cuento «Hacia el Janaq Pacha» (1988) los mismos ronderos tienen un papel más justo como defensores de sus familias y bienes contra los senderistas que roban y secuestran a personas.

El desgarramiento de esta guerra fratricida está en el centro del cuento «Ayataki» ('Canción de muertos') de Sócrates Zuzunaga, desgarramiento mostrado mediante la historia de dos hermanos inseparables que se fueron juntos a la ciudad, para convertirse uno, Cornelio, en capitán del ejército y el otro, Modesto, en un buen profesor que vuelve al pueblo a enseñar a los niños abandonados. Cuando, años más tarde,

⁴ Según la Comisión de la Verdad y Reconciliación, *Informe final* (www.cverdad.org.pe 2003:IV,71) Sendero «combina amenazas y asesinatos, acciones de sabotaje y ataques a puestos policiales, con su labor política de organización de bases de apoyo en la mira de constituir Comités Populares, destruyendo para ello el sistema de autoridades locales existente y obligando a la policía, por su parte, a replegarse de las zonas rurales, que quedan así despejadas para el accionar de los grupos senderistas. Pero este despeje se enfrentó, en las alturas de Huanta, con el rechazo comunero a las columnas del PCP-SL, rechazo que se ampliaría luego a otras zonas y se traduciría en el surgimiento de las primeras rondas campesinas de la zona».

entran los soldados en el pueblo se ensañan específicamente con el maestro y el hermano militar (convenientemente apartado durante los momentos cruciales) llega demasiado tarde para salvarlo. La fuerza del relato estriba en el estilo directo del viejo narrador Timoteo que habla a la afligida madre de los hermanos. El lenguaje abusivo de los soldados («hijueputa, indio conchetumadre, indio terruko») contrasta con las palabras sencillas y cariñosas del viejo campesino («señoracha, usted como zorzalita, Taita Cura, Mamacha Iglesia...»).

Como se verá, también hay otros motivos, aparte de los ideológicas, como la penuria, la corrupción y la inmoralidad generalizada, que llevan a actos de violencia. De lo que no cabe duda es que desde hace algún tiempo muchos de los autores se han inspirado en los informes que se fueron publicando paulatinamente sobre las diferentes masacres cometidas por un grupo o por otro⁵, entre los que el citado de la Comisión de la Verdad y Reconciliación es el más importante.

VI.1. Sendero Luminoso

En *Lituma en los Andes* (1993a), Vargas Llosa anuncia el tema desde el epígrafe, tomado de William Blake: «Cain's City built with Human Blood». Una vez más, el cabo Lituma debe investigar una serie de crímenes, esta vez en un pueblo minero de la sierra, Naccos (en ¿*Quién mató a Palomino Molero?* lo hizo en la costa), en un ambiente de amenaza

⁵ Uno de los informes más debatidos fue precisamente el de la matanza de ocho periodistas y un guía en Uchuraccay/Huanta en 1983, elaborado por un grupo del que formaba parte Vargas Llosa (1990:87-128); según V. Vich (2002:77) se trataba de una «estrategia letrada para [...] evadir las responsabilidades y continuar contribuyendo a la nefasta impunidad jurídica en el Perú».

terrorista. Pero el desprevenido Lituma, aislado por ser costeño, haberse criado en la ciudad y no hablar el quechua, se encuentra con un mundo doblemente violento: el de las creencias primitivas y los sacrificios humanos de la pareja Dionisio-Adriana y el de los senderistas (y, sólo de paso, el de la policía, 69, 85-86). El intertexto más obvio es el mito griego: Ariadna (Adriana), abandonada por Teseo⁶ en Naxos (Naccos), se casa con Dionisio (jefe de una tropa de músicos, bailarines y borrachos) quien la introduce en las artes mágicas. El mito griego sirve al autor para mostrar la cercanía de mitos y ritos ancestrales en las más diversas regiones como son la Grecia antigua y la sierra andina (con sus «apus» para aplacar y «pishtacos» que sacan la grasa al hombre). Un mismo destino une a las tres víctimas sacrificadas por la pareja de fonderos: tanto el «opa» mudo Tinoco como el albino Casimiro y el capataz (y ex-alcalde) Chanca/Llantac se han salvado de los terroristas, pero constituyen una amenaza para los de Naccos, ya que los senderistas podrían venir a buscarlos. Pero también son víctimas natos, porque representan al «otro» (retrasado mental, albino, forastero) que resulta sospechoso o da miedo.

El autor relaciona el mundo irracional (religioso-mítico) con la violencia actual de los «terrucos» de Sendero Luminoso. Esta violencia se muestra sobre todo en la toma del pueblo Andamarca, con su típico juicio a las autoridades (alcalde, juez de paz, jefe de correos) y tenderos, prestamistas y técnicos, en un ambiente de intimidación, exaltación y viejas rencillas, que termina con la ejecución de los acusados de

⁶ En la novela Timoteo Fajardo que mata al minotauro-«pishtaco» en su laberinto-cueva, del que sale gracias no a un hilo de Ariadna-Adriana sino a su «chupe espeso» que le hace expulsar heces en forma de bolitas (214; cf. A.M. Penuel 1995).

la forma más primitiva: «los chancaban con las piedras [...]». Sólo se usaron manos, piedras y garrotes» (77-78). La falta de razonamiento y piedad y el exceso de frialdad y fanatismo (denunciado por el autor desde *La guerra del fin del mundo*) de los senderistas son evocados en los casos de dos turistas franceses y la científica d'Harcourt. Los jóvenes franceses son apedreados hasta morir sin que medie explicación alguna (25) mientras que la científica, entregada a un proyecto de ayuda a la zona, es acusada de servir al imperialismo (como también las vicuñas del mudito eran «imperialistas») y ejercer de espía. El líder senderista se caracteriza por su «serena, helada seguridad» y por no escuchar argumentos, es decir, representa el fanatismo frío que se le suele atribuir a este grupo (119ss.).

Como se ve, en la novela la violencia es enfocada como algo inherente a todas las culturas (desde los griegos y chancas/incas), resucitada por los senderistas en los años 80, en un mundo en el que conviven mitos clásicos, creencias autóctonas (apus, pishtacos) e ideologías modernas como el marxismo. Tanto la novela como el informe «Uchuraccay» fueron criticados duramente; efectivamente existen relaciones entre ambos, por ejemplo, en el ambiente: si se les enseñaba a los campesinos de Uchuraccay a sospechar a cualquier forastero y atacarlo, también el serrano Carreño admite haber sido inductado de niño a mirar «torcido a toda persona rara que pasaba» (68).

Si en *Lituma en los Andes* la violencia es practicada (casi) unilateralmente por los senderistas, éstos, sin embargo, encuentran defensores como, por ejemplo, en el libro del iqueño Gabriel Uribe, *La otra versión. Un insólito sendero literario* (Lima. Lluvia Ed. 2003) y en la antología *Perú: Relatos de amor y lucha* (2001), recopilada por Pedro Pariona M., algunos de ellos publicados bajo pseudónimos (M. R. Cox 2004:72). Un claro precursor de estos textos se encuentra en el libro del «desaparecido» ideólogo Hildebrando Pérez

Huarancca, *Los ilegítimos* (1980). El cuento «Cipriano» (¿de W. Lingán?, 2001:64ss.) narra la feliz integración de un chico serrano en una columna de Sendero y la justa actuación de sus componentes, en total discrepancia con el ambiente de represión y terror descrito por Pilar Dughi en el relato «El cazador» (1996) que vive otro muchacho de la misma edad en un campamento senderista (estrangulamiento de un ladroncillo de siete años, acuchillamiento de dos mujeres y sus hijos por haber intentado huir...). De igual manera, «Resaca» de Rafael Masada (75ss.) toma claramente el punto de vista de los senderistas para denunciar brutalidades cometidas por el ejército (115) y alabar la justa «lucha revolucionaria» (139).

Una visión intermedia se obtiene de otros textos, como *Volver a Marca* (2001) de Ricardo Vírhuez, las ‘memorias’ de un viejo campesino ancashino narradas a su nieto Shellco (Sergio). Entre sus experiencias cuenta la invasión del pueblo por los senderistas y el juicio «popular» que hacen la misma noche, dejando libres a los cinco policías (¡) del pueblo y disparando para matar «en delante de todos» de forma «más rápida» a los tres abigeos abusivos, es decir, haciendo «justicia» sin excesiva crueldad (75-76).

También Zein Zorrilla (1951) ha tocado el tema de Sendero y la guerra sucia en diversas ocasiones, por ejemplo en la novela *Las mellizas de Huaguil* (1999)⁷, en la que una de las mellizas, Inés, padece una úlcera terminal que simboliza el abandono y la injusticia que sufre la población andina. Expresa el dilema de la guerra fratricida en un diálogo entre un viejo hacendado arruinado y un militar en su cuento «Arrasados» (2003:36): «(viejo Néstor) – Claro que

⁷ Ha publicado, además, las novelas *Dos más por Charly* (1996) y *Carretera al purgatorio* (2003) y los cuentos *¡Oh Generación!* (1988) y *Siete rosas de hierro* (2003).

me doy cuenta. A donde llegan, ustedes hacen lo que quieren. Cometan toda clase de abusos. Por eso la gente no los quiere. Y los más ignorantes apoyan a la guerrilla, por culpa de ustedes». La reticencia a culpar a Sendero se ve en el episodio subsiguiente, en que el mismo viejo, esta vez capturado por los senderistas, va a ser ejecutado pero es liberado porque en otra ocasión salvó al jefe del grupo.

VI.2. Los militares

Uno de los episodios más repetidos en la literatura peruana de estos años, es la invasión y destrucción de todo un pueblo y sus habitantes por los militares, tal como lo muestra la mencionada película de Lombardi, *La boca del lobo*. Sírvanos como ejemplo la novela de Félix Huamán Cabrera (1943)⁸, *Candela quema luceros* (1989). Narra la historia de la comunidad de Yawarhuaita arrasada por el ejército con el pretexto de restablecer el «orden». El origen de la matanza es la imposible comunicación entre dos partes de la población peruana, una tradicional indígena y la otra blanca y occidental: los yawarhuaitas habían denunciado el «asesinato» de la «niña Sarapalacha» por el abigeo Gelacho ante el juez de la capital de provincia y el delegado del gobierno quienes no comprenden que se trata de la roca de la virgen del pueblo, mientras que los poblerinos no entienden el lenguaje jurídico o el galimatías político («la occisa», «la expresión superestructural política»...). Al comprobar la comitiva *in situ* que efectivamente no se trata de un asesinato, llaman «indio(s) ignorante(s)» a los comuneros y sueltan a Gelacho. Cuando

⁸ Es autor de varias novelas y libros de cuentos desde los años 70, todos ellos ahora accesibles en la Editorial San Marcos cuya «Biblioteca de Narrativa Contemporánea» dirige.

aquellos vuelven a capturar al abigeo, las autoridades encarcelan a los dirigentes del pueblo para

«darles un escarmiento [...] cholos, indios y negros quieren hacer lo que les da la gana [...]. Está en juego el prestigio de nuestra patria, de nuestras instituciones tutelares y democráticas [...]. Se debe castigar la falta de respeto y la ofensa a la dignidad de los legítimos representantes de la patria peruana» (173).

Los comuneros encolerizados liberan a sus dirigentes y las autoridades mandan un parte exagerado a Lima para pedir «refuerzos bien armados para sofocar la desobediencia» (183), es decir, en el último fragmento se nos explica el origen de la matanza, cerrándose el círculo con la descripción de ésta en el fragmento primero. Las secuencias intermedias resultan, por lo tanto, la reconstrucción de un «malentendido» con resultados trágicos. Pero la denuncia no se limita a esta historia inhumana. También se recuperan otras injusticias cometidas, como cuando, por culpa de la corrupción de los políticos, los serranos no reciben las ayudas internacionales para paliar una hambruna (35); el niño Albino es obligado al servicio militar en sustitución del hijo del rico Shalo y prefiere suicidarse antes de tirar sobre su propia gente (85); las monjas no aceptan a hijas de comunistas y pobres que no puedan pagar (145), el juez cobra sobornos; las autoridades desdeñan a los indios como «chusma» (173), los blancos ricos limeños se aprovechan de la chica de provincia; los policías tratan a sus presos a patadas..., todo lo cual aparece ya en la novela indigenista. El poema que abre la novela como una especie de prólogo, «Palabras para José María Arguedas», sitúa el texto en esta línea y evoca la figura del gran novelista como protector y ayuda contra las injusticias: «arreglarías

el grito de los falsos, / de aquellos que nos dicen ignorantes, engañados, / retrasados...» - «¡Masacran! ¡Violan! ¡Pisotean! ¡Encarcelan! [...] ¡Todo es muerte, José María Arguedas [...] sangre de padres, de las madres, de los hijos hecha / charcos de barro, ciénaga de agonía y lodo» (10-11). Frente a estos atropellos el narrador evoca, con ecos del Padre Las Casas, épocas de felicidad común: «antes de que lleguen los blancos éramos felices. Todos trabajábamos para todos, como en la faena, cantando» (110). Opone la figura de Arguedas-padre a la de Vargas Llosa como falso informante: « “engañan diciéndolo que en Uchuraccay el pueblo había/ matado a sus propios hermanos [...] / Y quiere ser cantor del pueblo» (11).

El mayor logro de la novela es su estilo oral; casi todos los fragmentos utilizan el monólogo y los diálogos (como en Rulfo, con vivos y muertos) y se dirigen a un interlocutor real o imaginado. Muchas veces se trata de un discurso auto-dirigido en segunda persona, como en la frase que abre el texto: «Se te cayeron los ojos...» y sólo una página más tarde el lector se entera de que se trata de Cirilo, el narrador-protagonista: «Los viste, Cirilo, empezaste a reptar hacia la cueva de la media falda». Pero, según los fragmentos, diferentes personajes toman la palabra, da igual que ya estén muertos como Gelacho que se defiende de las acusaciones de Cirilo (frgto. III). El fuerte impacto en el lector se logra precisamente mediante el lenguaje sencillo con que el campesino evoca uno tras otro a todos sus allegados muertos y les habla como si aún estuviesen con vida.

VI.3. La corrupción

Como se dijo más arriba, no toda la violencia proviene de la lucha armada y la contraofensiva. La miseria y, sobre todo,

la corrupción de los políticos y sus seguidores son otro factor importante, ya durante el gobierno de Alan García pero aún más, en el de Fujimori/Montesinos, como muestran las novelas *Los años inútiles* (2002) de Jorge Eduardo Benavides (1964)⁹ y *Grandes miradas* (2003) de Alonso Cueto. En el primer texto, Benavides evoca los años de miseria y corrupción del joven presidente aprista, «nefasto [pero] un gobierno democrático, joven e imperfecto» (Benavides en E. Escobar 2003) en comparación con lo que vino después. Se trata de una novela muy compleja, en la línea de *Conversación en La Catedral* de Vargas Llosa, con múltiples personajes y en la que se superponen tiempos y diálogos (las llamadas «ondas dialógicas» de J. M. Oviedo). Principalmente se trata de las parejas Sebastián y Rebeca, de clase media; el periodista Pinto y su amante, la enfermera Rosa; la «pituca» la Gata y Arturo Crespo, aparte de personajes individuales como Pepe Soler, amigo de Sebastián e hijo del político derechista José Antonio Soler, del «Frente Independiente». El mundo de las chabolas y la miseria está representado por la empleada negra Luisa, engañada por Sebastián y Crespo; su tío, el ciego Alfonso Valladares y el Mosca, caído en lo más bajo por el alcohol. Estos personajes salvan a Rafael a quien encuentran medio-muerto en un basural. Pronto el lector sospechará que no se trata de otro que el periodista Pinto, castigado por haber investigado casos de fraudes y crímenes políticos.

La ciudad de Lima forma el fondo abyecto sobre el que se desarrolla la acción; el centro, alrededor de la plaza San Martín: «bulliciosa y llena de cambistas, de lustrabotas, de soldados [...] vendedores ambulantes [y] mendigos [...], Lima se

⁹ En su siguiente novela, *El año que rompí contigo* (2003), Benavides refleja la situación del país en 1990, poco antes de la elección de Fujimori; posteriormente publicó los cuentos *La noche de Morgana* (2005).

estaba calcutizando, [...] miseria, indigencia y descontrol por todos lados» (109-110). Se indica expresamente la fecha en que la ciudad y el país caen en el abismo: septiembre del 88, año en que la inflación alcanza los niveles más altos. Si el centro ofrece un aspecto de miseria, mucho peor es la situación de las barriadas; como en *Un mundo para Julius* (en coche con chófer para el niño-bien o en autobús para la lavandera), Benavides recurre al viaje a través de la ciudad para confrontar los exitosos con los abandonados por la sociedad:

«las casas de San Borja, el distrito de los nuevos ricos, piensa Sebastián, caserones inmensos y contruidos por el capricho de quien no sabe cómo demostrar que ha triunfado, mansiones chicha [y Monterrico] veinte minutos de residencias cada vez más lujosas y exclusivas [...] aquí está la riqueza del país, Sebastián, [...] empieza el Perú real, qué profundo ni qué ocho cuartos; la miseria profunda, los cerros arenosos y la tierra estéril donde se levantan las casuchas de esteras» (214ss.)

y, por fin, su destino, el sector costero de Marbella, pensado para la autopista pero tomado por los pobres:

«los cubos de esteras apiñadas en desorden junto a los montículos de piedras [...], el movimiento multicolor y famélico de la gente. [...] Dos niños harapientos correteaban entre los charcos malolientes [...] el gallinazo»(17)¹⁰.

¹⁰ No sólo este gallinazo recuerda al que es derribado por el padre de Ambrosio en *Conversación*; también la descripción de Rebeca recuerda a la de Tere en *Los cachorros*: «que se acomodara, insistía toda gestos, manos, ojos [...] Huy, huy, huy, se abrieron mucho los ojos verdes...» (78-79). Sebastián se pregunta como Zavalita: «¿Cuándo empezó?» (22; Zavalita: «¿En qué momento se había jodido el Perú?») y «Qué mierda he hecho con mi vida, carajo» (261)...

Aun así, los pobres viven en esos terrenos 'de prestado' y en cualquier momento el gobierno les puede expulsar de ellos como ya les echaron de otro asentamiento, inventando pretextos como que ellos encubren «terrucos» venidos de Ayacucho (137). También los maestros sienten el poder abusivo de la policía en las manifestaciones (287ss.). Pero las mayores cotas de podredumbre campean en el mismo gobierno y sus representantes. El periodista Pinto se gana amenazas por destapar el fraude en las elecciones internas de la izquierda y un despido definitivo, cuando denuncia el ataque al senador Guevara; Sebastián, empleado por el político de derechas Soler, descubre la implicación de éste en el asesinato de otro político de derechas, Ganoza; oficialmente el general retirado Rodríguez Zelaya ha sido eliminado por senderistas, pero el hecho de que aquel criticara el atropello de los derechos humanos so pretexto de la lucha antisubversiva hace sospechosa la atribución del asesinato... Detrás de la mayoría de los crímenes parece estar el «Comando», arraigado en el seno del APRA (y su formación estudiantil CEFEDE): son los «búfalos», como el Cholo y el Chito, quienes amenazan, vuelan casas y asesinan, por ejemplo, al abogado de presos senderistas, Ibarra (208ss., 261). En comparación con todos estos crímenes, el hecho de vender bebés al extranjero, resulta un pecado «menor», aparte de irónico al intentar Sebastián vender su propio hijo, sin saberlo. El pesimismo de Rafael/Pinto resulta justificado: «Todo está podrido, la pus revienta apenas pones el dedo, izquierda, derecha, centro: sólo corrupción» (18).

Más arriba se aludió a la complejidad formal (al estilo del primer Vargas Llosa) de la novela; aquí algunos ejemplos: como en *Conversación en La Catedral* una macroconversación enmarca la historia, a saber la de Sebastián con su ami-

go Pepe Soler (hijo del corrupto político) en la que intentan aclararse acerca del «Comando» (y el primero, entender por qué su mujer Rebeca lo abandonó). Constantemente se pasa de un tiempo a otro para mostrar en escena lo que en la conversación se narra o pregunta: «Fuera de aquí – gritó Fonseca [...] estás despedido, Pinto. [pasado puesto en escena] – Pero eso no es lo peor dice Pinto...» [en conversación posterior con Montero, 309]. Si en un párrafo el abogado Ibarra aún está vivo en el coche con sus futuros asesinos, en el siguiente los periodistas Pinto y Montero ya comentan el asesinato, para volver, acto seguido, a la escena en el coche (185). Naturalmente, también el narrador de Benavides suprime *verba dicendi*, salta de narración a diálogo y viceversa... En fin, la estructura de la novela es perfecta: tres libros subdivididos en 3 capítulos cada uno; Libro Uno con 11 secuencias cada capítulo; Dos, con 13 secuencias por capítulo y Tres con una por capítulo.

Alonso Cueto (1954)¹¹ analiza el autoritario gobierno de Fujimori (1990-2000) en su novela *Grandes miradas*, que se caracterizó por la corrupción, el tráfico de armas, narcotráfico, censura de los medios de comunicación, intervención del poder judicial, cierre del congreso (1992), vigilancia y espionaje de todos –el presidente incluido– por el SIN (Servicio

¹¹ A menudo utiliza el patrón de la novela negra para sus textos como en *Deseo de noche* (1993) en la que el narrador, insignificante profesor de colegio, se enamora de una mujer enigmática. Pero en realidad no se investiga el crimen (el asesinato del marido) sino el misterio de la mujer y las oscuras motivaciones del narrador. Le siguen otras dos novelas policíacas, *El vuelo de la ceniza* (1995) y *Amores de invierno* (1996), a las que se añaden *Demonio del mediodía* (1999) y *El otro amor de Diana Abril* (2002). Cueto, además, es un reconocido cuentista: *La batalla del pasado* (1983), *Los vestidos de una dama* (1987), *Amores de invierno* (1994), *Cinco para las nueve y otros relatos* (1996) y *Pálido cielo* (1998).

de Inteligencia Nacional), en manos de «Rasputin» Montesinos, extorsiones, torturas, desapariciones... Mediante el caso (real) de un honesto juez, aquí llamado Guido Pazos, asesinado por el SIN, Cueto descubre el estado de abyección en el que ha caído el Perú: la prensa y la televisión reciben sus informaciones directamente de Montesinos y sólo añaden algún detalle escabroso, naturalmente inventado (70, 142); la gente sencilla (el taxista) acepta cualquier decisión de Montesinos, puesto que «Gracias a él tenemos paz» (68), también para el director de televisión «los que mandan [.....] han hecho buena higiene en el país»,¹²⁶ y la «Buitre Doty» se aprovecha proveyéndole a Montesinos y sus compinches con chicas para sus juergas. Los jueces, excepto el «Quijote» Guido, aceptan las intervenciones de arriba para no perder sus ventajas (ascensos, sobornos, viajes al extranjero) y es el máximo juez Rodríguez quien le explica a Guido el lema del país: «O te alineas o te jodes» (55) variando el de *La ciudad y los perros*: «O comes o te comen». Artemio, el secretario que lo traicionó, se justifica ante la novia de aquel: «igual iban a matarlo» (241). Los militares sacan el máximo provecho gracias al tráfico de armas y drogas, mandan sus hijos a Estados Unidos y se divierten gratis con mujeres venales, aparte de obtener pequeños favores como el asesinato de un soldado que extorsionaba a su general con el que había mantenido una relación sexual. El verdadero poder está en manos de Montesinos, quien vigila a todos mediante sus videos: graba a generales, jueces, comerciantes, al presidente..., todos «los monos bailando y él tocando el organillo» (81). Pero no sólo domina con su mirada/vigilancia (según la teoría del conocimiento el sujeto observa y somete; el objeto observado es sometido y dominado), sino también obtiene placer de la mirada: sólo tiene una erección con su amante al ser

rodeado de soldados (103) o cuando mira el video de la tortura del juez (95). Si Fujimori en la actualidad pretende no haber sabido de los crímenes cometidos durante su gobierno, el autor (y el pueblo peruano) ya le han hecho el juicio: «Engañar y robar y respirar, ordenar la realidad [...]. Las cifras de las cuentas, los rápidos cadáveres, los muertos sin nombre. Un presidente condecorado de billetes y de sangre» (88). Pero para ello, naturalmente, ni Montesinos ni Fujimori se ensucian, sino que hay matones como Beto, el Pacho o Kerosene, «médicos» que «operan» metiendo el cuchillo «en la barriga y después jalar arriba y abrir rico» (42, cf. 222).

VI.4. Lo policíaco

Podría mencionarse aquí otra forma de reflejar la situación del Perú de los 80 como es el relato histórico, es decir, el recurso a ejemplos y hechos del pasado para establecer paralelismos o buscar orígenes que expliquen la fractura y la desolación sufridas en el presente. En cuentos como «Cordillera negra» e «Intip nos llama», Óscar Colchado evoca las rebeliones de Atusparia y Uchcu Pedro en el último tercio del siglo XIX y la de Túpac Amaru en el XVIII, en clara referencia a la actual de Sendero. Enrique Rosas Paravicino, recurre en «Ciudad apocalíptica» (1998, título indicativo del momento que se vive), a un episodio de peste y milenarismo ocurrido a principios del XVIII en el Cusco. Otros ejemplos ofrecen las novelas de Luis Enrique Tord, *Sol de soles* (1998) sobre la destrucción del último reducto incaico en Vilcabamba, *Yo me perdono* de Fietta Jarque (1998) sobre el choque de culturas en el Cusco después de la conquista y *El llanto en las tinieblas* de Sandro Bossio (2002), una relación amorosa prohibida en el Perú de la Inquisición.

Pero, para terminar, quiero insistir en otro procedimiento, el de disfrazar la realidad socio-política y económica bajo el manto del relato policíaco. La mencionada novela de Cueto, narrada de forma realista, incluyendo personajes y hechos reales¹², tiene como base el patrón de la novela negra: Gabriela, la novia del juez asesinado, busca a sus asesinos para tomar venganza (y, de paso, se convierte ella misma en una corrompida y asesina). No extraña que en estos años turbulentos el modelo haya sido utilizado por muchos escritores, aunque, tal vez por su poca estima, este subgénero se había rezagado en Perú, mientras que en Argentina ya entró en el canon desde la serie «El Séptimo Círculo» y los cuentos de H. Bustos Domeq, alias Borges y Bioy Casares y fue ampliamente utilizado para denunciar la última dictadura militar.

Un experto del género es el ya mencionado Fernando Ampuero; ambienta la acción de *Caramelo verde* en la época de Alan García (1985-1990), dominada por la crisis económica e inflación galopante, pérdida de puestos de trabajo, tráfico de droga, blanqueo de dinero, bombas, asesinatos, etc. En este ambiente, el protagonista Carlos Morales, como muchos otros, intenta sobrevivir como cambista. Una historia de amor entre Morales y la empleada Mabel se desarrolla a ritmo rápido para terminar con la muerte de ella. No hay doble historia del supuesto crimen (la traición de Mabel y su

¹² Aparecen otros políticos como Chirinos Soto, eternizado por Vargas Llosa en sus memorias como «intelectual barato» (1993a:534) y también en *La fiesta del Chivo*; el diputado que reveló el video Montesinos – Kouri, Fernando Olivares, aparece igual que la mano derecha de Montesinos, el Coronel Roberto Huaman (alias «El Cholo»), Toledo prepara la «Marcha de los cuatro suyos»... En 2007 la novela fue llevada al cine por Francisco Lombardi, con el título *Mariposa negra*, sobre un guión de Giovanna Pollarolo.

intento de asesinato del narrador) y de la investigación del mismo, sino que el descubrimiento de la inocencia de ella será, irónicamente, casual. Esta historia, hilarante y trágica a la vez, sirve para denunciar la época, con una corrupción absoluta que incluye a todos los estamentos, políticos y policía incluidos. Los únicos que hacen fortuna y tienen futuro son los traficantes que viven en suntuosas residencias con jardines, yacuzzi y piscina, aparte de las necesarias instalaciones de vigilancia electrónica. Los personajes son marginales de la sociedad: ladrones, prostitutas, reducidos, mendigos, huelguistas, en fin, como resume el narrador con ironía: «rateros, taxistas, policías, cambistas, terroristas, todos en el mismo saco» (17). El narrador no olvida insistir en que el protagonista procede de la clase media (el padre era un reconocido biólogo, aficionado a la pintura y a la música clásica), caído en la indigencia por culpa de los apristas, mientras que Hinojosa, de una vieja familia arruinada durante el gobierno de Velasco Alvarado, ha escalado a la más exorbitante riqueza gracias al narcotráfico. Al abuso, la corrupción y la criminalidad de la «civilización» limeña se opone la honradez y solidaridad de la tribu asháninka, la que acogerá al protagonista al final. Aparte de la denuncia, el estilo austero, en la línea de D. Hammett y de E. Hemingway, los diálogos coloquiales y la ironía omnipresente elevan el relato por encima de la típica novela negra de entretenimiento.

Por su particular uso del patrón son destacables algunos de los cuentos de la recientemente fallecida Pilar Dughi (1956-2006). En sus libros *La premeditación y el azar* (1987) y *Ave de la noche* (1996) incluye cuentos que tratan la violencia política directa o indirectamente. «Apúrense, por favor» y «Tomando sol en el club» retratan la angustia de sendos militares tras haber hecho «trabajos repulsivos»

en la «zona de emergencia», angustia que induce a ambos al suicidio. El ya mencionado relato «El cazador» muestra las crueldades sufridas por un niño entre senderistas. «Las chicas de la yogurtería» es mucho menos directo; se refiere a los años 90 en Ayacucho cuando la conflictiva ciudad ya se encuentra en su época de «pacificación». Sin embargo, la muerte de un enfermo de sida desata sospechas y fobias y comienza una persecución con métodos medievales: se habla de una «plaga» y de «sífilis», de «inmoralidad», de despistaje de «sospechosos» y se anuncia una cura que implicará la muerte de muchos. El ambiente de sospecha, las culpas atribuidas sin fundamento y la promesa de una «cura» letal recuerdan claramente los procedimientos de la dictadura. En «Ave de noche» y «La noche de Walpurgis», Dughi utiliza el patrón del género policial y del asesino en serie¹³. En el primero, el narrador es un psicópata que detalla textos leídos y películas vistas sobre célebres casos de asesinatos, entre ellos el vampiro de Düsseldorf. Al final, se descubre que el propio narrador es el «búho» que espera su hora nocturna para cometer un crimen. También «La noche de Walpurgis» trata el tema del asesinato en serie, aunque en este caso se narra desde el punto de vista de la víctima. Se ofrecen ejemplos de un bebé dejado a cargo de una empleada que lo ofrece como manjar a los padres que vuelven de una fiesta o del cine. La madre, tras tan horrible experiencia, suele volverse loca mientras que el padre mata a la criada asesina y alguna vez se suicida después. Contra la objeción de que no está clara la relación con el tema de violencia política, opondría los

¹³ Otro 'asesino en serie' es la joven de «Los días y las horas» que se dedica a matar a guardias civiles de noche. Este relato y «La noche de Walpurgis» pertenecen al primer libro de cuentos; todos los demás, al segundo. Dughi publicó una sola novela, *Puñales escondidos* (1998).

siguientes datos: la fecha de publicación de los dos cuentos, la alusión a Huánuco como zona de emergencia, el padre como militar en el segundo relato, el gobierno que impide la investigación, la referencia a cambios de comportamiento «*en contextos culturales de gran violencia*» (1996:112) y el ambiente de psicosis colectiva, todo ello induce a pensar en los años en que el Perú padecía los síntomas de ciego terror ante posibles ataques o bien de Sendero Luminoso o bien de las fuerzas armadas.

Como se ve, la respuesta de los escritores al fenómeno de la violencia fue pronta y general; con seguridad aún habrá nuevas reacciones en los próximos años, como muestra el reciente Premio Herralde (2005) para *La hora azul* de Alonso Cueto y el Alfaguara (2006) para *Abril rojo* del joven Santiago Roncagliolo. Ambos relatos se sirven igualmente del patrón detectivesco. En aproximadamente veinte años se publican casi cincuenta novelas y doscientos cuentos sobre el tema (M. R. Cox 2004:7). Preocupados por la situación de su país, los autores intentan descubrir las causas que provocaron el conflicto y la forma en que las diferentes partes estaban actuando en él. Aunque la procedencia geográfica (provincia o capital, costa o sierra), socio-cultural y formación intelectual hayan influido, en pocos casos se da una clara postura partidaria. Al mismo tiempo es importante reconocer la calidad de los textos analizados; aunque prime la forma de narrar realista, los autores se valen de diversos patrones, utilizan las más modernas técnicas (perspectivismo, saltos en el tiempo y espacio, narración desde el final...) y trabajan las diferentes hablas de los personajes según su procedencia étnica, cultural y social.

VII. ÍNDICE ONOMÁSTICO

En esta lista únicamente constan los nombres de los escritores peruanos del siglo XX

- Adán, Martín 27, 42, 46-50, 51, 120, 206, 247
Alegría, Ciro 59, 60, 68, 69-82, 110, 142, 220, 223, 224, 238
Ampuero, Fernando 255, 270-271
Arguedas, José María 24, 30, 60, 69, 72, 79, 81, 82-101, 103, 106, 110, 113, 114, 116, 117, 142, 161, 195, 224, 239, 262, 263
Benavides, Jorge Eduardo 184, 255, 264-267
Bryce Echenique, Alfredo 24, 43, 46, 147, 184-199, 265
Carrillo, Enrique A. 32-34, 47, 247
Colchado, Óscar 101, 102, 115-117, 255, 256, 269
Congrains Martín, Enrique 43, 121-125, 126, 131, 151, 217, 246, 247
Cueto, Alonso 255, 267-269, 270, 273
Diez Canseco, José 32, 42-46, 50, 120, 195, 247
Dughi, Pilar 255, 260, 271-273
Eielson, Jorge Eduardo 204-206, 238, 239
Gálvez Ronceros, Antonio 206-207, 217

Goldemberg, Isaac 211-215
 Gutiérrez, Miguel 35, 63, 119, 120, 147, 217, 225-235
 Higa, Augusto 217-219, 221
 Huamán Cabrera, Félix 101, 261-263
 Jara, Cronwell 219-224
 Lauer, Mirko 29, 30, 32, 239, 248-250
 Loayza, Luis 39, 50, 138, 144, 151
 López Albújar, Enrique 51-54, 55, 56, 60-69, 77, 81, 82, 83, 111, 206, 233
 Malca, Oscar 246-248
 Martínez, Gregorio 23, 35, 207-211, 217
 Palma, Clemente 32, 34-38
 Reynoso, Oswaldo 43, 126-134, 151, 194, 217
 Ribeyro, Julio Ramón 22, 24, 43, 90, 137, 144, 147, 148-160, 210
 Riesco, Laura 74, 235, 242-246
 Rivera Martínez, Edgardo 101, 235-242
 Salazar Bondy, Sebastián 43, 134-140, 154, 161, 186, 195
 Scorza, Manuel 27, 59, 62, 69, 72, 74, 77, 101, 104-115, 116
 Siu, Kam Wen 215-216
 Thays, Iván 250-252
 Urteaga Cabrera, Luis 184
 Valcárcel, Luis E. 55, 57, 58-59, 60, 68, 81
 Valdelomar, Abraham 30, 31, 38-41, 44, 58
 Vargas Llosa, Mario 24, 60, 81, 83, 92, 93, 94, 113, 119, 121, 124, 130, 132, 135, 142, 144, 147, 151, 156, 160-184, 187, 195, 202, 204, 217, 218, 222, 232, 234, 255, 256, 257-259, 263, 264, 265, 266, 268, 270
 Vargas Vicuña, Eleodoro 101-104, 120, 217
 Vírhuez, Ricardo 255, 260
 Zavaleta, Carlos Eduardo 43, 101, 103, 120, 140-146
 Zorrilla, Zein 255, 260-261
 Zuzunaga, Sócrates 256-257

BIBLIOGRAFÍA

1. Bibliografía de autores

- Adán, Martín (1982) *La casa de cartón* en *Obras en prosa*, edición de R. Silva-Santisteban, Lima, Edics. Edubanco.
- Alegría, Ciro (1972) *El mundo es ancho y ajeno*, La Habana, Casa de las Américas.
- (1976) *Mucha suerte con harto palo. Memorias*, Buenos Aires, Losada.
 - (1977) *Los perros hambrientos*, Buenos Aires, Losada.
- Ampuero, Fernando (1992) *Caramelo verde*, Lima, Jaime Campodónico.
- (1998) *Cuentos escogidos*, Lima, Alfaguara.
- Arguedas, José María (1972) *Los ríos profundos*, Buenos Aires, Losada.
- (1974) *Yawar fiesta*, Buenos Aires, Losada.
 - (ed. y trad.) (1975) *Dioses y hombres de Huarochirí*, México, Siglo XXI.
 - (1983) *Relatos completos*, Prólogo de M. Vargas Llosa, Buenos Aires/Madrid, Losada/Alianza.

- (1989) *Formación de una cultura nacional indoamericana*, Selección y prólogo de A. Rama, México, Siglo XXI Edits.
- Benavides, Jorge Eduardo (2002) *Los años inútiles*, Madrid, Alfaguara.
- Bryce Echenique, Alfredo (1980) *Un mundo para Julius*, Lima, Mosca Azul.
- (1981) *La vida exagerada de Martín Romaña*, Barcelona, Argos Vergara.
- (1991) «Instalar el humor en el corazón mismo de la tristeza», *Nuevo texto crítico*, 8, 54-72.
- (1995) *No me esperen en abril*, Barcelona, Anagrama.
- (2003) *Cuentos completos 1964-1974*, Madrid, Alianza.
- Carrillo, Enrique A. (1905) *Cartas de una turista*, Lima, Impr. La Industria.
- Colchado, Óscar (1985) *Cordillera negra*, Lima, Lluvia Edits.
- (1988) *Hacia el Janaq Pacha*, Lima, Lluvia Editores.
- (1997) *Rosa Cuchillo*, Lima, Univ. Nacional Federico Villarreal.
- Congrains Martín, Enrique (1955) *Lima, hora cero*, Lima, Círculo de novelistas peruanos.
- (1955) *Kikuyo*, Lima. Círculo de novelistas peruanos.
- (1975) *No una, sino muchas muertes*, Prólogo de M. Vargas Llosa, Barcelona, Planeta.
- Cueto, Alonso (1993) *Deseo de noche*, Lima, Ed. Apoyo.
- (2005) *Grandes miradas*, Barcelona, Anagrama.
- Diez Canseco, José (1930) *El Gaviota. El Km. 83. Estampas mulatas*, Lima, F. y E. Rosay.
- (1934) *Duque*, Santiago/Chile, Ed. Ercilla.
- (1967) *Estampas mulatas*, Lima, Populibros Peruanos.
- (1979) *Suzy*, Lima, Perugraph.

- Dughi, Pilar (1989) *La premeditación y el azar*, Lima, Colmillo Blanco.
- (1996) *Ave de la noche*, Lima, APJP/Peisa.
- Eielson, Jorge Eduardo (1971) *El cuerpo de Giuliano*, México, Joaquín Mortiz.
- (1988) *Primera muerte de María*, México, FCE.
 - (1995) *El diálogo infinito. Una conversación con Martha L. Canfield*, México, Universidad Iberoamericana.
- Gálvez Barrenechea, José (s.f. ¿1970?) *Una Lima que se va*, Lima, Ed. Continental.
- Gálvez Ronceros, Antonio (1962) *Los ermitaños*, Lima, Difusora Cultural Peruana.
- Goldemberg, Isaac (1978) *La vida a plazos de don Jacobo Lerner*, Lima, Libre.1.
- González Vigil, Ricardo (ed.) (1983-2001) *El cuento peruano*, 9 vols., Lima, Edics. Copé.
- González Prada, Manuel (1976) *Páginas libres. Horas de lucha*, Caracas, Bibl. Ayacucho.
- Gutiérrez, Miguel (1988) *Hombres de caminos*, Lima, Ed. Horizonte.
- (1992) *La violencia del tiempo*, 2 vols. Lima, Milla Batres.
- Higa, Augusto (1977) *Que te coma el tigre*, Lima, Lámpara de papel.
- (1992) *Final del Porvenir*, Lima, Milla Batres.
- Huamán Cabrera, Félix (2003) *Candela quema luceros*, Lima, Ed. San Marcos.
- Jara, Cronwell (1986) *Las huellas del puma. Cuentos*, Lima, Peisa.
- (1989) *Patíbulo para un caballo*, Lima, Mosca Azul.
- Lauer, Mirko (1991) *Secretos inútiles*, Lima, hueso húmero.
- López Albújar, Enrique (1957) *Los mejores cuentos*, Lima, Patronato del Libro.

- (1963) *Memorias*, Prólogo de C. Alegría, Lima, Talleres Gráficos P. L. Villanueva.
 - (1978) *Matalaché*, Lima, Edics. del Nuevo Mundo.
 - (1995) *Cuentos andinos*, Lima, Peisa.
- Malca, Oscar (1993) *Al final de la calle*, Lima, Edics. El Santo Oficio.
- Mariátegui, José Carlos (1979) *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, México, Era.
- Martínez, Gregorio (1975) *Tierra de Caléndula*, Lima, Milla Batres.
- (1977) *Canto de sirena*, Lima, Mosca Azul.
 - (1991) *Crónica de músicos y diablos*, Lima, Peisa.
- Palma, Clemente (1935) *XYZ*, Lima, Edics. Perú Actual.
- (1974) *Cuentos malévolos*, Lima, Peisa.
- Pariona M., P. (ed.) (2001) *Perú: Relatos de amor y lucha (Antología)*, Lima, Vientos Nuevos Editores.
- Reynoso, Oswaldo (S.f. ¿1963?) *Lima en rock (Los inocentes)*, Lima, Populibros Peruanos.
- (1965) *En octubre no hay milagros*, Lima, Edics. Wuaman Puma.
 - (1970) *El escarabajo y el hombre*, Lima, Edics. Univ. Nacional de Educación.
- Ribeyro, Julio Ramón (1976) *La caza sutil*, Lima, Milla Batres.
- (1994) *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara.
 - (1992, 1993, 1995) *La tentación del fracaso. Diario Personal*, 3 vols. Lima, Jaime Campodónico.
- Riesco, Laura (1994) *Ximena de dos caminos*, Lima, Peisa.
- Rivera Martínez, Edgardo (1985) *Casa de Jauja*, Lima, Lluvia Editores.

- (1996) *País de Janja*, Lima, Peisa.
 - (1999) «*País de Janja o una utopía posible*», *Bulletin Inst. fr. études andines*, 28, 2, 287– 293.
- Salazar Bondy, Sebastián (1955) *Náufragos y sobrevivientes*, Lima, Círculo de novelistas peruanos.
- (S.f. ¿1964?) *Lima la horrible*, Lima, Populibros Peruanos.
 - (1968) *Pobre gente de París*, Buenos Aires, Jorge Alvarez.
 - (1969) *Alférez Arce, Teniente Arce, Capitán Arce...*, ed. y prólogo de T. G. Escajadillo, Lima, Casa de la Cultura del Perú.
- Scorza, Manuel (1979) *La tumba del relámpago*, México, Siglo XXI.
- (2002) *Redoble por Rancas*, ed. de Dunia Gras, Madrid, Cátedra.
- Thays, Iván (1999) *El viaje interior*, Lima, Peisa.
- Siu, Kam Wen (1985) *El tramo final*, Lima, Lluvia Ed.
- (1988) *La primera espada del imperio*, Lima, Inst. Nacional de Cultura.
- Urteaga Cabrera, Luis (1973) *Los hijos del orden*, Lima, Mosca Azul.
- Valcárcel, Luis E. (1972) *Tempestad en los Andes*, Lima, Ed. Universo.
- Valdelomar, Abraham (1979) *Obras. Textos y dibujos*, reunidos por W. Pinto Gamboa. Prólogo de L. A. Sánchez, Lima, Ed. Pizarro.
- Vargas Llosa, Mario (1971) *Historia secreta de una novela*, Barcelona, Barral Edits.
- (1971a) *García Márquez: Historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Edits.
 - (1972) *Conversación en La Catedral*, Barcelona, Seix Barral.
 - y J. M. Arguedas (1974) *La novela*, Buenos Aires, América Nueva.

- (1983, 1986, 1990) *Contra viento y marea (II, III)*, Barcelona, Seix Barral.
 - (1983a) *La casa verde*, Barcelona, Seix Barral.
 - (1983b) *La orgía perpetua*, Barcelona, Bruguera.
 - (1983c) *La ciudad y los perros*, Barcelona, Seix Barral.
 - (1984) *Historia de Mayta*, Barcelona, Seix Barral.
 - (1991) *A Writer's Reality*, ed. de M. Lichtblau, Syracuse, Syracuse UP.
 - (1993) *El pez en el agua. Memorias*, Barcelona, Seix Barral.
 - (1993a) *Lituma en los Andes*, Barcelona, Planeta.
 - (1997) *Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Ed. Planeta.
 - (2000) *La fiesta del Chivo*, Madrid. Alfaguara.
- Vargas Vicuña, Eleodoro (1976) *Ñahuin*, Lima, Milla Batres.
- Vírhuez, Ricardo (2001) *Volver a Marca*, Lima, Artedeia Ed.
- Zavaleta, Carlos Eduardo (1981) *Los aprendices*, La Habana, Casa de las Américas.
- (1997) *Cuentos completos*, 2 vols., Lima, Ricardo Angulo Basombrio.
- Zorrilla, Zein (2003) *Siete rosas de hierro*, Lima, Lluvia Editores.
- Zuzunaga Huaita, Sócrates (1988) *Con llorar no se gana nada*, Lima, Edics. SAGSA.

2. Bibliografía crítica

- Alegría, Fernando (1959) *Breve historia de la novela hispanoamericana*, México, Ed. de Andrea.
- Alfaro-Alexander, Ana María (1992) *Hacia la modernización de la narrativa peruana. El Grupo Palermo*, New York, Peter Lang.

- Aquézolo Castro, Manuel (ed.) (1976) *La polémica del indigenismo*, Lima, Mosca Azul.
- Aubès, Françoise et Marie-Madeleine Gladieu (2004) *Lectures de Los ríos profundos de José María Arguedas*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Bareiro Saguier, Rubén (1974) «Entrevista: Alfredo Bryce Echenique», *Hispanamérica*, 6, 77-81.
- Baud, Michiel (2003) *Intelectuales y sus utopías. Indigenismo y la imaginación de América Latina*. Amsterdam, Cuadernos del CEDLA.
- Campaña, Mario (2001) «Entrevista con Jorge Eduardo Eielson», *Guaragao* (Barcelona), 5, 13, 51-63.
- Canfield, Martha L. (ed.) (2002) *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Castro Arenas, Mario (1965) *La novela peruana y la evolución social*, Lima, Edics. Cultura y Libertad.
- Cifuentes Aldunate, Claudio (1983) *Conversación en la Catedral: Poética de un fracaso*, Odense, Odense UP.
- Coaguila, Jorge (1995) *Ribeyro: La palabra inmortal*, Lima, Jaime Campodónico.
- Cornejo Polar, Antonio (1973) *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires, Losada.
- (1977) *La novela peruana: Siete estudios*, Lima, Horizonte.
 - (1980) *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*, Lima, Lasontay.
 - (1982) *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, Caracas, Univ. Central de Venezuela.
 - (dir.) (1986) *Primer encuentro de narradores peruanos*, Lima, Latinoamericana Edits.
 - (1994) *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Horizonte.

- Cox, Mark R. (1995) *Violence and Relations of Power in Andean-based Peruvian Narrative since 1980*, PhD. Univ. of Florida.
- (ed.) (2004) *Pachaticray (El mundo al revés)*, Lima, Ed. San Marcos.
- Delgado, Washington (1984) *Historia de la literatura republicana*, Lima, Edics. Rikchay.
- Elmore, Peter (1993) *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*, Lima, Mosca Azul.
- (1998) «La violencia del tiempo: el mestizaje y sus descontentos», *Márgenes*, 16, 121-132.
 - (2002) *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*, Lima/México, PUCP/FCE.
- Enkvist, Inger (1987) *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis.
- Escajadillo, Tomás G. (1972) *La narrativa de López Albújar*, Lima, CONUP.
- (1983) *Alegría y El mundo es ancho y ajeno*, Lima, UNMSM.
 - (1990) «Scorza antes del último combate» (entrevista), *Hispanamérica*, 55, 51-72.
 - (1994) *Narradores peruanos del siglo XX*, Lima, Lumen.
 - (2004) *Mariátegui y la literatura peruana*, Lima, Amaru Edits.
- Escobar, Alberto (1995) *Patio de Letras 3*, Lima, Edics. Luis Alfredo.
- Escobar Ulloa, Ernesto (2003) «Jorge Eduardo Benavides. Al peruano no le gusta ser, sino estar» (entrevista), *The Barcelona Review*, 36.
- Fenwick, M. J. (1981) *Dependency Theory and Literary Analysis: Reflections on Vargas*

- Llosa's *The Green House*, Minneapolis, Inst. for the Study of Ideologies and Literature.
- Fernández, Casto M. (1977) *Aproximación formal a la novelística de Vargas Llosa*, Madrid, Editora Nacional.
- Ferreira, César; Márquez, Ismael P. (eds.) (1994) *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique (Textos críticos)*, Lima, PUCP.
- (1999) *De lo andino a lo universal. La obra de Edgardo Rivera Martínez*, Lima, PUCP.
- Forgues, Roland (1988) *Palabra viva. I. Narradores*, Lima, Studium Edics.
- (ed.) (1989) *Rencontre de Renards*, Grenoble, CERPA/ Univ. de Grenoble.
 - (1991) *La estrategia mítica de manuel Scorza*, Lima, CEDEP.
 - (ed.) (2001) *Mario Vargas Llosa: Escritor, ensayista, ciudadano y político*, Lima, Libr. Editorial Minerva.
- Fuente, José Luis de la (1994) *Cómo leer a Alfredo Bryce Echenique*, Madrid, Edics. Júcar.
- (1998) *Más allá de la modernidad. Los cuentos de Alfredo Bryce Echenique*, Valladolid, Univ. de Valladolid.
- Gewecke, Frauke et alt. (2001) «Dossier: Versiones y perversiones de la historia: el caso Trujillo», *Iberoamericana*, I,3, 109-180.
- Gnutzmann, Rita (1992) *Cómo leer a Mario Vargas Llosa*, Madrid, Edics. Júcar.
- (1994) «El mundo es ancho y ajeno, un ejemplo de novela indigenista», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 19, 285-291.
 - (2004) «El doble aprendizaje en *Ximena de dos caminos* de Laura Riesco» en R. Forgues y J. M. Flores (eds.),

Escritura femenina y reivindicación de género en América Latina, Paris, Ed. Thélès, 611-622.

- (2005) «Acerca de los *Diarios* y de *La tentación del fracaso* de Julio Ramón Ribeyro», *Memorias de Jalla 2004 Lima*, vol. I, Lima, UNMSM/JALLA, 687-697.

Gras Miravet, Dunia (2003) *Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible*, Lérida, Ed. de la Universitat/AEELH.

Gutiérrez, Miguel (1988) *La Generación del 50: Un mundo dividido*, Lima, Edics. Séptimo Sello.

- (1998) «Sobre el *Grupo Narración*» en K. Kohut, J. Morales Saravia, S. V. Rose (eds.), *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*, Frankfurt/M. y Madrid, Vervuert/Americana Eystettensia, 47-57.

- (1999) *Ribeyro en dos ensayos*, Lima, Ed. San Marcos.

Hernández de López, Ana María (ed.) (1994) *Mario Vargas Llosa. Opera Omnia*, Madrid. Pliegos.

Higgins, James (1971) «A forgotten Peruvian novelist: Enrique Congrains Martín», *Iberoromania*, 3,2, 112-120.

- (1987) *A History of Peruvian Literature*, Liverpool, Francis Cairns.

- (1991) *Cambio social y constantes humanas. La narrativa corta de Ribeyro*, Lima, PUCP.

- (1994) *Myths of the Emergent. Social Mobility in Contemporary Peruvian Fiction*, Liverpool, Univ. of Liverpool.

- (2002) *The Literary Representation of Peru*, Lewiston/ NY, The Edwin Mellen Press.

- (2007) «The Canción Criolla», www.ucl.ac.uk/spanish-latinamerican/resources/CancionCriolla.htm.

Kason, Nancy B. (1988) *Breaking Traditions: The Fiction of Clemente Palma*, London/Toronto, Bucknell UP.

- Kerr, R. A. (1999) «Lost in Lima: The Asian-Hispanic Fiction of Siu Kam Wen», *Chasqui*, 28,1, 54-65.
- Kinsella, John (1989) *Lo trágico y su consuelo. Estudio de la obra de Martín Adán*, Lima, Mosca Azul.
- Köllmann, Sabine (2002) *Vargas Llosa's Fiction & the Demons of Politics*, Bern, Peter Lang.
- König, Brigitte (2002) *Speech Appeal. Metasprache und fingierte Mündlichkeit im Werk von Mario Vargas Llosa*, Tübingen, G. Narr Verlag.
- Krakusin, Margarita (1996) *La novelística de Alfredo Bryce Echenique y la tradición sentimental*, Madrid, Pliegos.
- Kristal, Efraín (1998) *Temptation of the Word: The Novels of Mario Vargas Llosa*, Nashville, Vanderbilt UP.
- Lafuente, Fernando R. (coord.) (1991) *Alfredo Bryce Echenique. Semana de autor*, Madrid, Edics. Cultura Hispánica.
- Larco, Juan (comp.) (1976) *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, Serie Valoración Múltiple, La Habana, Casa de las Américas.
- Lauer, Mirko (1983) *Los exilios interiores. Una introducción a Martín Adán*, Lima, hueso húmero edics.
- (1989) *El sitio de la literatura. Escritores y política en el Perú del siglo XX*, Lima, Mosca Azul.
- Lemogodeuc, Jean-Marie (1989) «La structure spatio-temporelle d l'histoire et du discours dans le roman indigéniste péruvien», *Imprévue*, 2, 49-67.
- López Alfonso, Francisco José (2006) «Hablo, Señores, de la libertad para todos» (*López Albújar y el indigenismo en el Perú*), Alicante, Univ. de Alicante, «Cuadernos de América sin nombre» no. 17.
- Loayza, Luis (1974) *El sol de Lima*, Lima, Mosca Azul.
- Losada Guido, Alejandro (1975) «La obra de Julio Ramón Ribeyro», *ECO*, 171, 267-278.

- Luchting, Wolfgang (1971) *Pasos a desnivel*, Caracas, Monte Ávila.
- (1971b) *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*, Lima, Inst. Nacional de Cultura.
 - (1974) «Sebastián Salazar Bondy's only novel», *Iberoromania*, 1, 155-169.
 - (1975) *Alfredo Bryce/ Humores y malhumores*, Lima, Milla Batres.
 - (1977) *Escritores peruanos. Qué piensan, qué dicen*, Lima, Edit. Ecoma.
 - (1978) *Mario Vargas Llosa: Desarticulador de realidades*, Bogotá, Plaza y Janés.
 - (1988) *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, Frankfurt/M., Vervuert.
- Márquez, Ismael P., Ferreira, C. (eds.) (1996) *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, Lima, PUCP.
- Martín, José Luis (1974) *La narrativa de Vargas Llosa. Acercamiento estilístico*, Madrid, Gredos.
- Minardi, Giovanna (2002) *La cuentística de Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Banco Central de Reserva del Perú.
- Mora, Gabriela (2000) *Clemente Palma. El modernismo en su versión decadente y gótica*, Lima, Inst. de Estudios Peruanos.
- Montalbetti, Mario (mod.) (1982) *Literatura y sociedad. Narración y poesía en el Perú*, 2 vols., Lima, hueso húmero edics.
- Morales Saravia, José (1998) «Cronwell Jara y la nueva novela de la ciudad» en K. Kohut, J. Morales Saravia, S. V. Rose (eds.), *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*, Frankfurt/M. y Madrid, Vervuert/Americana Eystetten-sia, 120-134.

- (ed.) (2000) *Das literarische Werk von Mario Vargas Llosa*, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana.
- Moraña, Mabel (1983) «Función ideológica de la fantasía en las novelas de Manuel Scorza», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 17, 171-192.
- Mosejko de Costa, Danuta T. (1994) *La manipulación en el relato indigenista*, Buenos Aires, Edicial.
- Niño de Guzmán, Guillermo, «Ficción y crisis: una mirada a la narrativa contemporánea», *Pretextos* (Lima), 9, 1996, 257-267.
- Núñez, Estuardo (1965) *La literatura peruana en el siglo XX (1900-1965)*, México, Porrúa.
- Ortega, Julio (1985) «Los cuentos de Ribeyro», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 417, 128-144.
- (1986) *Cultura y modernización en la Lima del 900*, Lima, CEDEP.
- (1988) *Crítica de la identidad. La pregunta por el Perú en su literatura*, México, FCE.
- (1994) *El hilo del habla. La narrativa de Alfredo Bryce Echenique*, Guadalajara. Univ. de Guadalajara (el estudio del crítico es el mismo de la introducción a *Un mundo para Julius*, Madrid, Cátedra, 1993).
- Oviedo, José Miguel (1982) *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barcelona, Seix Barral.
- (1988) «Historia de Mayta: Una reflexión política en forma de novela», *Ideas '92*, II,1, 9-28.
- Penuel, Arnold M. (1995) «Intertextuality and the Theme of Violence in Vargas Llosa's *Lituma en los Andes*», *Revista de Estudios Hispánicos*, XXIX,3, 441-460.
- Pereira, Armando (1981) *La concepción literaria de Mario Vargas Llosa*, México, UNAM.

- Pérez, María Teresa (1999) Introducción a J. R. Ribeyro, *Cuentos*, Madrid, Cátedra, 9-88.
- Polo García, Victorino (ed.) (1997) *Conversación de otoño. Homenaje a Mario Vargas Llosa*, Murcia, CAM.
- Puccini, Darío (1986) «Manuel Scorza, el cronista de la epopeya india», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 23, 63-71.
- Quiroz, Víctor (2006) «Oralidad y memoria cultural andina en *Rosa Cuchillo*, de Óscar Colchado Lucio», *Wayra* (Uppsala), 4, 53-70.
- Rama, Ángel (1987) *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI.
- Rebaza Soraluz, Luis (2000) *La construcción de un artista contemporáneo. Poética e identidad nacional en la obra de José María Arguedas. Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyslo y Blanca Varela*, Lima, PUCP.
- (2002) «À propos de *País de Janja*», *La Nouvelle Revue Française*, 562, 129-134.
- Roses, Lorraine E. (1984) «El lector como jurado: el monólogo interior en *La vida a plazos de don Jacobo Lerner*», *Discurso literario*, 2, 1, 225-232.
- Rossmann, Charles, Friedman, A. W. (eds.) (1983) *Mario Vargas Llosa. Estudios críticos*, Madrid, Alhambra.
- Saint-Lu, J.M., Soubeyroux, J. (eds.) (1985) *Hommage à Alfredo Bryce Echenique*, Co-Textes, 9.
- Sánchez, Luis Alberto (1969) *Valdelomar o la belle époque*, México, FCE.
- (1981) *La literatura peruana*, 5 vols., Lima, Juan Mejía Baca, 5a ed.

- Schwalb, Carlos (2001) *La narrativa totalizadora de J. M. Arguedas, J. R. Ribeyro y M. Vargas Llosa*, New York, Peter Lang.
- Setti, Ricardo A. (1988) ... *sobre la vida y la política: Diálogo con Vargas Llosa*, Madrid, InterMundo.
- Siles Vallejos, Abraham (1992) «*La violencia del tiempo: una memorable novela de Miguel Gutiérrez*» y «*La novela del agravio. Una entrevista con Miguel Gutiérrez*», *Quehacer*, 77, 100-110.
- Snauwaert, Erwin (1998) *Crónica de una escritura inocente. La focalización implícita como base interpretativa de las novelas de Alfredo Bryce Echenique*, Leuven, Leuven UP.
- Soubeyroux, J. (ed.) (1997) *Hommage á Alfredo Bryce Echenique*, *Co-Textes*, 34.
- Tamayo Vargas, Augusto (1973) *La novela peruana contemporánea*, Piura, Univ. de Piura.
- (1976) *Literatura peruana*, 2 vols. Lima, Librería Studium, 4a ed.
- Tittler, Jonathan (1984) *Narrative Irony in the Contemporary Spanish-American Novel*, Ithaca/London, Cornell UP.
- Toro Montalvo, César (1996) *Historia de la literatura peruana. Siglo XX Narrativa-Ensayo (1900-1995)*, vol. XIII, Lima, A.F.A. Editores.
- Valero, Eva María (2003) *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*, Alicante, Univ. de Alicante.
- Varona, Dora (ed.) (1972) *Ciro Alegría. Trayectoria y mensaje*. Lima. Plenitud/Edcs. Varona.
- Vargas Llosa, Mario (2000a) «Conversación entre Mario Vargas Llosa y Enrique Krauze: La seducción del poder», *Letras Libres*, 19, [wysiwyg://7/http://www.geocities.com/Paris/2102/art79.shtml](http://www.geocities.com/Paris/2102/art79.shtml).

- (1996) *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México, FCE.
- Vich, Víctor (2002) *El caníbal es el Otro. Violencia y cultura en el Perú contemporáneo*, Lima, IEP.
- Vidal, Luis Fernando (1987) «La ciudad en la narrativa peruana», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 25, 17-39.
- VV. AA. (1998) *Zavaleta, novelista y ensayista (Estudios críticos)*, Lima, UNMSM.
- Wise, D. O. (1980) «A Peruvian Indigenista Forum of the 1920s: José Carlos Mariátegui's *Amauta*», *Ideologies & Literature*, 13, 70-104.
- Wong Campos, Augusto (2002) «Mario Vargas Llosa», [wysiwyg://12/http://www.geocities.com/mvll01/vsobre.html](http://www.geocities.com/mvll01/vsobre.html); [wysiwyg://17/http://www.geocities.com/mvll01/vb1.html](http://www.geocities.com/mvll01/vb1.html).
- Zubizarreta, Armando (1968) *Perfil y entraña de «El Caballero Carmelo»*, Lima, Ed. Universo.

CUADERNOS PUBLICADOS

1. OSORIO TEJEDA, Nelson, *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 1, Alicante, Universidad de Alicante / Editorial Universidad de Santiago, 2000.
2. HACHIM LARA, Luis, *Tres estudios sobre el pensamiento crítico de la ilustración americana*, prólogo de Nelson Osorio, Cuadernos de América sin nombre, nº 2, Alicante, Universidad de Alicante / Editorial Universidad de Santiago, 2000.
3. MATAIX AZUAR, Remedios, *Para una teoría de la cultura: la expresión americana de José Lezama Lima*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 3, Alicante, Universidad de Alicante, 2000.
4. MENDIOLA OÑATE, Pedro, *Buenos Aires entre dos calles. Breve panorama de la vanguardia poética argentina*, prólogo de Remedios Mataix, Cuadernos de América sin nombre, nº 4, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.

5. GARCÍA IRLES, Mónica, *Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli*, prólogo de Carmen Alemany, Cuadernos de América sin nombre, nº 5, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.
6. PASTOR, Brígida, *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: identidad femenina y otredad*, prólogo de Nara Araújo, Cuadernos de América sin nombre, nº 6, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.
7. VV.AA., *Desafíos de la ficción*, prólogo de Eduardo Becerra, Cuadernos de América sin nombre, nº 7, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.
8. VALERO JUAN, Eva M^a, *Rafael Altamira y la «reconquista espiritual» de América*, prólogo de M^a Ángeles Ayala, Cuadernos de América sin nombre, nº 8, Alicante, Universidad de Alicante, 2003.
9. ARACIL VARÓN, M^a Beatriz, *Abel Posse: de la crónica al mito de América*, prólogo de Carmen Alemany Bay, Cuadernos de América sin nombre, nº 9, Alicante, Universidad de Alicante, 2004.
10. PIZARRO, Ana, *El sur y los trópicos*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 10, Alicante, Universidad de Alicante, 2004.
11. PELOSI, Hebe Carmen, *Rafael Altamira y la Argentina*, prólogo de Miguel Ángel de Marco, Cuadernos de América sin nombre, nº 11, Alicante, Universidad de Alicante, 2005.
12. CABALLERO WANGÜEMERT, María, *Memoria, escritura, identidad nacional: Eugenio María de Hostos*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 12, Alicante, Universidad de Alicante, 2005.
13. ALEMANY BAY, Carmen, *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX*, prólogo de José Carlos

- Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 13, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
14. AYALA, María de los Ángeles, *Cartas inéditas de Rafael Altamira a Domingo Amunátegui Solar*, prólogo de Eva M^a Valero Juan, Cuadernos de América sin nombre, nº 14, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
 15. VV.AA., *Un diálogo americano: Modernismo brasileño y vanguardia uruguaya (1924-1932)*, prólogo de Pablo Rocca, Cuadernos de América sin nombre, nº 15, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
 16. CAMACHO DELGADO, José Manuel, *Magia y desencanto en la narrativa colombiana*, prólogo de Trinidad Barrera, Cuadernos de América sin nombre, nº 16, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
 17. LÓPEZ ALFONSO, Francisco José, «*Hablo, señores, de la libertad para todos*» López Albújar y el indigenismo en el Perú, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 17, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
 18. PELLÚS PÉREZ, Elena, *Sobre las hazañas de Hernán Cortés: estudio y traducción*, prólogo de José Antonio Mazzotti, Cuadernos de América sin nombre, nº 18, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
 19. GARCÍA PABÓN, Leonardo, *De Incas, Chaskañawis, Yanakunas y Chullas. Estudios sobre la novela mestiza en los Andes*, prólogo de Virginia Gil Amate, Cuadernos de América sin nombre, nº 19, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
 20. ORTIZ GULLÉ GOYRI, Alejandro, *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*, prólogo de Óscar Armando García Gutiérrez, Cuadernos de América sin nombre, nº 20, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.

ISBN 978-84-7908-950-4



9 788479 089504



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante