

LA NOVELA POÉTICA PERUANA EN EL SIGLO XX*

Carlos Eduardo Zavaleta

Desde el rincón donde yo he vivido, protegido siempre por la letra Z –rincón donde pueden iniciarse historias como las de Kafka y Saramago–, no es posible, al salir, descender más. Los sótanos están prohibidos. Por supuesto que se sufre mucho al esperar el turno de los exámenes orales, pero es imposible descender más. Por ello, sólo es dable subir, ascender, crecer por las pantorrillas del niño con medias de borlón, por los pantalones adolescentes del colegio y la universidad, y siempre guiado por maestros asustados de no saber más, pero fieles acompañantes, porque uno, de principio a fin, siente aquello que Martín Adán llamaba “un prolijo inacostumbrarse”.

El ascenso continúa siempre, está garantizado por la sucesión de maestros que también ignoran marchar hacia abajo (parece que ésa fuera la esencia del maestro, no descender nunca). Y esa hermosa compañía no tiene fin, pero quizá con el tiempo se confunda la memoria, pues de vez en cuando, uno se acerca a alguien de anteojos o de barba y le dice: “¿No se acuerda usted de mí? Usted fue mi maestro”.

* Leído en la ceremonia de incorporación el 23 de abril de 1999.

Esta noche siento que, en un peldaño del largo camino, una parte de mis maestros se ha reunido conmigo, y que ésta es la breve hora del reencuentro y del balance provisional. A derecha e izquierda, o enfrente, veo a Jorge Puccinelli, Estuardo Núñez, Luis Jaime Cisneros, Martha Hildebrandt, pero también veo las sombras de Raúl Porras, Luis E. Valcárcel, Aurelio Miró Quesada, Alberto Tauro, Carlos Cueto, Ella Dunbar Temple y Rodolfo Ledgard. A todos ellos, presentes y ausentes, les doy mis rendidas gracias por sus enseñanzas.

Veo también a mis entrañables amigos y maestros informales **Ciro Alegría** y **José María Arguedas**, quienes desde el primer día o la primera carta me trataron de tú; y veo asimismo a mis compañeros de grupo, de entre quienes sólo mencionaré a las sombras, porque ellas son las más poderosas: **Sebastián Salazar Bondy**, **José Durand**, **Sara María Larrabure**, **Julio Ramón Ribeyro**, **Eleodoro Vargas Vicuña**. Ellos también están aquí, o al menos yo deseo que me acompañen para resistir la importancia de este momento. Ellos son y serán inolvidables.

En los últimos dos años he trabajado, además de en varios libros de cuentos y novelas, en un nuevo ensayo, todavía inédito, titulado "La novela poética peruana en el siglo XX". El tema es largo y pretensioso, y por ello sólo leeré un extracto de la primera parte, la que cubre los años de 1904 a 1960, y eso si tengo fuerzas para alcanzar tamaño panorama, que exigirá muchos recortes y hasta sacrificios para con algunos nombres que están largamente en el texto, pero que no podré leer.

Dicho ensayo entraña el concepto de que en una novela poética predominan la exaltación de la prosa, el ritmo y la musicalidad, pero sin olvidar los elementos internos de la narración como son el argumento, el despliegue de sucesos, los personajes, el orden temporal, la atmósfera y el remate. Asimismo, debemos subrayar que todos los elementos conllevan a un aliento lírico logrado.

No nos referimos, pues, a la llamada “novela del lenguaje”, donde este último asume prácticamente la posición de protagonista, y donde el alarde lingüístico es la mayor conquista de la obra, a través de una notoria marea verbal, como en *Ulises*, de James Joyce, novela que, desde otro punto de vista, podríamos llamar mítica y poética a la vez. No, nuestro ideal simple y concreto llegaría a ser, por ejemplo, *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, a nivel latinoamericano; y *La ciudad de los tísicos*, de Valdelomar, o *La casa de cartón*, de Martín Adán, o *Los ríos profundos*, de Arguedas, a nivel peruano.

Sólo algunas “novelas del lenguaje” llegan a ser poéticas. Lo son, digamos, *Paradiso*, de Lezama Lima; *Rayuela*, de Cortázar; y por supuesto *Cien años de soledad*, de García Márquez; y también hay otras que, a la vista, se esfuerzan por serlo, con sus alardes verbales, historias o “voces” singulares que emplean. Además, “novela del lenguaje” es una denominación reciente, ligada al *boom* latinoamericano, y *novela poética* es una calificación antigua, desligada de modas, pues en casi todas las épocas se ha practicado esa variante, guiada por el deleite del idioma y por su ajuste con los elementos narrativos, a través de numerosas escuelas literarias, y que también se practica en el siglo XX, pese a los arriesgados experimentos estilísticos y a las estructuras yuxtapuestas.

En resumen, nos ocuparemos de algunas novelas donde la *concentración* de la prosa es una virtud, por encima, pero sin olvido, de los ya citados elementos internos narrativos. Quizá porque esta concentración verbal sea muy necesaria (en vez de la *expansión* de otro tipo de novela), varios textos que citaré son novelas cortas; valga esta coincidencia que nos sirve para subrayar un género poco estudiado en el país.

La novela poética peruana casi empieza con el mismo siglo XX. En 1904, Valdelomar concluye *Yerba Santa*, breve novela pastoril, subdividida en cortísimos capítulos (lo que se hará una costumbre en él), en los cuales, por un lado, descri-

be amorosamente Pisco e Ica, y nos da bellas escenas regionales como la procesión del Señor de Luren, y por otro, al contar el viaje por tren de toda la familia, viaje tierno y místico a la vez, pinta como de paso la brevísima historia de Manuel, el muchacho condenado a muerte, sin más explicaciones que el destino. La ternura y unidad de la familia provinciana, su honda relación con el terruño y también la inocencia del fugaz personaje Manuel constituyen un cambio en la narración modernista, que acá pierde el brillo y la decoración, así como el ambiente mundano y su apego a Europa (se aleja, por ejemplo, de los escenarios artificiales de Clemente Palma), pero gana en intimidad humana, en poesía y en fidelidad a la región. Para Valdelomar, el texto es un homenaje a su hermano José, prematuramente desaparecido.

Leamos un fragmento sobre el ánimo del protagonista Manuel, un día antes de matarse:

¿Qué cosa extraña tienen los que van a morirse? Parece que los acompañara algo misterioso, algo que se ve en sus ojos, que los torna más dulces y más buenos que los hace sonreír, piadosamente, por todos los que se van a quedar! Manuel siguió cantando y terminó su canción:

No volvió nunca mi pobre amor
jamás su mano volví a besar;
todas las tardes moría el sol
y su ventana no se abrió más...
¡Y su ventana no se abrió más!

Cesó de cantar y pidió su caballo. Nosotros debíamos quedarnos en la Hacienda hasta el día siguiente y él insistió tanto que se le dejó partir. Tomó su caballo, cabalgó ágilmente, cruzóse el poncho, dio un sonoro pencazo en las pródigas ancas, y se perdió en el camino cubierto de sombras, penetró en el cerrado misterio tenebroso. Sintióse unos instantes el galope sordo e isócrono del potro pujante, y luego,

en el silencio campesino, en la noche profunda, en el espacio mudo, un búho, con sus ojos fosforescentes y redondos, pasó por el comedor, como si viniera de muy lejos; aleteó torpemente y, antes de perderse de nuevo, gritó con un grito pavoroso:

—¡Crac! ¿Crac! ¡Crac...!

Yo me quedé dormido en el regazo tibio de mi buena madre¹.

Dejemos por un momento a Valdelomar, a su mezcla de prosa melódica y poema-canción, más el influjo visible de Edgar Allan Poe, y sigamos el camino. Un año después, en 1905, el también modernista Enrique A. Carrillo publica su breve novela *Cartas de una turista*². Valiéndose del estilo epistolar en boga, e inventando a una narradora-personaje, que se supone inglesa, pero cuya psicología y costumbres son muy limeñas, Carrillo nos describe el balneario de Chorrillos en un anticipo de la pintura expresionista de Barranco, de Martín Adán. Su prosa es menos intelectual que la de Clemente Palma, menos psicológica y carente de retorcidas malicias, pero sobria, de frases cortas, elegantes y aspirando a la melodía, o sea, bien forjadas y por ello aplaudidas por Raúl Porras Barrenechea, quien dijo que ese estilo ligero y más o menos periodístico del autor era el que más gustaba en Lima hasta 1915, una prosa, podemos añadir aquí, volando por encima de la rutina de la inglesita romántica, que se enamora a medias y luego obedece al severo padre, rompiendo el idilio (a él le disgustan “los hombres tropicales”, mestizos) en una nostalgia soportable para su hija.

La sucesión de cartas muy sensitivas, pero también críticas del entorno social, es enviada a una destinataria tam-

-
1. Abraham Valdelomar, “Yerba Santa”, en *La ciudad de los tísicos y otros relatos* (Lima: Mejía Baca, 1958), pp. 109-110.
 2. Enrique A. Carrillo, *Cartas de una turista* (Lima, 1905; segunda edición, 1950).

bién inglesa, Annie, con lo cual se acentúa la atmósfera de artificio literario.

Valdelomar reaparece en 1911, y con el ánimo ya transformado por sus aires de *dandy* wildeano, publica dos novelas cortas sucesivas, *La ciudad muerta* y *La ciudad de los típicos*, en series periodísticas; pero luego, desde 1913, volverá a ese primer refugio sentimental de Ica y Pisco, y a esa metáfora de la muerte persiguiendo a inocentes, o a protagonistas que no merecen morir, como en los cuentos “Los ojos de Judas” y “El caballero carmelo”, respectivamente.

Esa obsesión por la muerte penetrará y llenará de sombras ambas novelas de 1911; y cuando la literatura no le baste, entonces, con sus breves ensayos de *Crónicas de Roma* (1913), también buscará exorcizar sus temores sobre las ruinas de antiguas ciudades (“Venecia, ciudad de almas insepultas”), los asilos de Roma para niños (“Llenos de ensueños pavorosos, de pesadillas trágicas, de visiones horribles, de presentimientos lúgubres”), la tristeza, no la sonrisa, de la Gioconda, y en fin, la pesadumbre y nostalgia infinitas, que quizá nacieron antes de la muerte del hermano José.

Específicamente, en *La ciudad muerta* hay varias facetas del Valdelomar modernista: la narración poética, el dato escondido sobre la amada enigmática y su revelación progresiva; el otro misterio de la ciudad antigua y fantasmal (Lima y El Callao juntos, más tarde en sus ensayos, Roma y Venecia) que devora a quienes se atreven a descender a ese infierno simbólico; los poemas intercalados como refuerzo de la entonación lírica; el género epistolar, sí, pero nunca frívolo, como en otros modernistas; y por fin, las teorías seudocientíficas sobre la locura, los extremos de la mente, las muchas formas en que acecha la muerte, ideas que le acercan a los *decadentes* franceses y sobre todo a Edgar Allan Poe, las cuales Valdelomar despliega con exquisita sensibilidad, tanto en descripciones plásticas como en claroscuros psicológicos. He ahí, por ejemplo, el pasaje (pp. 40-41) en que el narrador

abandona en medio de una confusión de sentimientos, a su amigo Henri, quien ha bajado peligrosamente a los laberintos de la antigua ciudad, justificando, con enmarañadas descripciones psicologistas, su vergonzosa omisión al no ayudarlo a salir vivo.

Pasemos a *La ciudad de los tísicos*, que es un desarrollo mayor de lo que ya existía en *La ciudad muerta*. De forma en parte epistolar, de estructura en apariencia “inconexa”, suelta y dispersa, y basada en el concepto de la belleza del ideal frente a la vulgaridad de lo real, *La ciudad de los tísicos* nos da una entonación melodiosa, unos personajes entre modernistas y románticos, y un aparato de ideas pesimistas sobre el Perú, sin que todavía surja la esperanza de un mestizaje cultural. Las fingidas cartas de un tísico de temperamento artístico, el repaso de la historia incaica peruana (en *La ciudad muerta* había censurado ya duramente la ciudad colonial), y el temor de que la ciudad enferma contagie a todo el país, son motivos para una prosa culta, con aires de decadencia y detalles *d’annunzianos*. Es de nuevo sorprendente cómo un autor de 23 años pudo haber llegado a dominar el lenguaje y a recopilar una serie de conocimientos sobre el arte, la cultura europea y la peruana. El aliento poético está por doquiera, en los breves ensayos sobre paseos artísticos y turísticos por Lima, en la contemplación pesimista y soñadora de nuestra historia, en el cuidado con que las cartas esconden un misterio enfermizo hasta el final, en el contrapunto entre la sección narrativa y la sección epistolar, compuesta por quince cartas. Y no contento con ello, Valdelomar vuelve a intercalar poemas en el texto, esta vez los versos de Alphonsin, amigo del firmante de las cartas Abel Rosell, donde pinta una extraña Jauja, la ciudad de los tísicos, “una aldea de ensueño... un paisaje hecho símbolo / en estas tardes de silenciosa musicalidad. / Aquí sollozan los vencidos y los desengaños; / oran los que fugaron de la loca bacanal; / los que vieron romperse en mil pedazos / la endeble y fina lanza de su idealidad”.

El “misterio” de la mujer que adora el perfume *Fleur de lys* corre al fondo de las descripciones de un paisaje andino real (el brevísimo viaje a Jauja) y de otros paisajes íntimos, de lunas verdes y vaguedades, donde la sensibilidad de Abel Rosell se abre a sueños y peligros de muerte, porque este reino es mayormente de sombras, contra las cuales lucha la alegría forzada de los enfermos condenados. Así, todo sirve para la divagación verbal que construye la novela de punta a cabo. La fantasía no basta para borrar la realidad, pues finalmente, en una espléndida escena casi teatral, Magdalena, la mujer misteriosa, descubre su identidad y le advierte al narrador: “Visitará usted una ciudad fantástica y encontrará una vulgar aldea de la sierra”³.

Hay otro aspecto singular en las tres novelas citadas de Valdelomar; es su estructura dividida en capítulos y subcapítulos, mediante los cuales él se permite salir de la línea central del argumento, pero sin alejarse mucho. O sea que hay una línea principal y otras laterales, subsidiarias, y entre ellas se produce el contraste. Dice él en uno de sus ‘Diálogos máximos’ de 1917: “Sin contraste no cabe grandeza. El contraste asesina a la monotonía”. Y luego añade *que* por el camino del contraste buscamos algo esencial en la estructura y también en el estilo: Lo ‘extraordinario’, he aquí la palabra clave, y ahora se explica mejor: “Lo extraordinario es inconexo, porque es una sucesión de ideas culminantes (yo diría asimismo, ‘metáforas culminantes’). Lo extraordinario —sigue diciendo Valdelomar— es como un conjunto de cumbres, entre las cuales hay vacíos; y tales vacíos producen la inconexión, la línea quebrada, el contraste”⁴. No olvidemos estos hallazgos del autor en sus propios frutos: sucesión de cumbres y

3. Abraham Valdelomar, *op. cit.* Tanto ésta como la cita anterior en mi texto están tomadas de *La ciudad de los típicos*, pp. 53-54, y p. 66, respectivamente.

4. Abraham Valdelomar, “Diálogos máximos”, en *Obras, textos y dibujos*, prologado por L.A. Sánchez, reunidos por Willy Pinto (Lima, 1979), p. 598.

vacíos, línea quebrada, contraste que conlleva la inconexión. La estructura y aun el estilo parecen, en efecto, inconexos, pero la unidad alcanzada por los fragmentos es innegable. Valdelomar sabía de dislocaciones, pero también de unidades globales y armónicas. En un artículo de 1916, "Ensayo sobre el estilo inconexo", nos revela aún más a fondo su técnica de composición y nos da un ejemplo fácil y claro. En el texto que leeré, el concepto integral de "casa" no teme la dispersión aparente de las "partes", llámense éstas muebles, espejos, tinteros, navajas o ventanas:

Hay gentes que mudan de casa sin emoción. La casa fue la primera amiga del hombre y al hombre place cambiar de amigas. Cambiar de casa, esta pequeña gran complicación de la vida cotidiana y civil es un tratado de filosofía... Somos, los hombres, pasajeros. La vida es una posada breve... La casa es una posada breve... En una habitación, los muebles son como una familia ordenada e inmóvil. Las sillas son como señoritas delgadas y pulcras. Los sofás son los papás viejos y gruñones, gordos y gotosos. A veces están cojos. Los sofás son como coroneles retirados que tuvieran una pierna herida en un combate antiguo. Las poltronas, gordas, blandas y satisfechas. Son como suegras. La sombrerera es el lugar de cita donde conversan los sombreros... El piano tiene aspecto de notario y también tiene aspecto de profesor de piano. El archivo de las piezas musicales es el universitario de la familia, cargado de libros, pero en los cuales todo es música. El timbre es el ujier. El ropero es el hermano mayor, casado con dama rica, presuntuoso y elegante. El escritorio es el único ser útil y modesto y en consecuencia el que paga el pato. El tintero es el primer chismoso de la familia... La escoba es la sirvienta criada en casa desde chiquilla... La navaja es el sablista de la casa; afeitada...

Los espejos son los jóvenes literatos de la familia. Mueble, literatos, bellacos y frívolos: reflejan todo,

no les queda nada. Los baúles son las abuelitas centenarias. Guardan telas, encajes, baratijas, botones, guantes, pasamanería y estampas de la Purísima...

Y, por fin, las columnas que sostienen las macetas, son como mayordomos de frac en la casa elegante de la familia de mamá Poltrona, de papá Sofá, Mademoiselle Silleta, de abuelita Baúl, de tía Underwood y de primo tintero...⁵

Resumiendo, para Valdelomar la 'casa' es un conjunto de bienes o muebles materiales, de gran significado sentimental y ligados por recuerdos a algunos conceptos risueños e irónicos sobre la vida y la cultura. Pues bien. Prolonguemos esa noción, introduzcamos a seres vivos en la 'casa', oigamos sus voces, abramos las ventanas y sentiremos vivir a un pequeño pueblo. Así, con unos pocos cambios, hemos llegado a *La casa de cartón* (1928), de Martín Adán, lleno también de las famosas 'greguerías' de Gómez de la Serna, en las inolvidables comparaciones y metáforas ya vistas en este ejemplo de Valdelomar, de 1916. No olvidemos este importante lazo, este gran concepto literario de 'casa' burlona, mordaz y nostálgica, que une a Valdelomar y a Martín Adán. Y tampoco olvidemos las teorías de Valdelomar sobre lo extraordinario y lo inconexo, cuando juzguemos el libro de Adán como un escape de la rutina, mediante el fulgor de la palabra y la irreverencia o rebeldía de la metáfora. Aquí lo extraordinario es la palabra única, exacta, como una perla en medio de la rutina del habla. Y entre esas 'cumbres' extraordinarias y los valles bajos del habla común, se da ese 'contraste' perenne, que es todavía más visible en el nuevo libro.

Porque, preguntémonos ¿qué le interesa a Martín Adán, el tema o argumento, o el divagar y emitir frases fosforescentes, burbujeantes, irónicas, mordaces o nostálgicas. "Creía-

5. *Ibid.*, "Fuegos fatuos", pp. 663-664.

mos vagamente en vaguedades vaguísimas”, dice el narrador. La anécdota principal es muy delgada; el detonante de la descripción parece ser la muerte de Ramón, amigo del narrador y de su grupo de jóvenes cultos e irreverentes, muerte a l u d i d a c a s i f i n a l. Pero éste no es un canto triste al amigo que se fue y que precipita los recuerdos. El narrador opta por un tono alegre, juguetón, a veces cáustico, otras nostálgico:

...yo no soy un hombre triste. Así como estoy a esta hora –tonto y alegre– así me siento casi todo el día. No soy un muchacho risueño. Nací con la boca alegre. Mi vida es una boca que habla, que come y que sonríe. Yo no creo en la astrología... ¡Ah, Catita, la vida no es un río que corre: la vida es una charca que se corrompe!⁶

La casa de cartón, concebida como hogar individual y colectivo, es una sucesión variopinta y fragmentaria de estampas o impresiones del “yo” narrador. La unidad del libro (suelta, amplia, inconexa, rehecha por obra del lector) se da porque las impresiones salen de una misma “voz” y se refieren a una alternancia, o contrapunto, o contraste, de paisajes, ambientes interiores, ideas y perfiles fugaces que no llegan a ser personajes. Y los fragmentos se basan en anécdotas brevísimas, que no se encadenan necesariamente con las demás. Y de otro lado, la unidad mayor de la novelita se subdivide en pequeños capítulos, cada cual en torno a una anécdota o escena, pero con tono y estilo propios. He ahí la riqueza del lenguaje.

En general, la prosa es puntillista y saltarina, por lo cual debe emparentarse con el puntillismo pictórico francés de Seurat y Morisot (y también con la picaresca española, las “greguerías” de Ramón Gómez de la Serna, la frase corta de Valdelomar, Azorín y Gabriel Miró, y con el desplante e irre-

6. Martín Adán, *La casa de cartón* (Lima: Peisa, 1984), p. 68.

verencia de *dandies* como Oscar Wilde o de nuevo Valdelomar), en vez de achacarle ejemplos de James Joyce, como señaló algún crítico apresurado. A su turno, José Antonio Bravo ha añadido con justeza los lazos con el estilo y ciertos temas de Juan Ramón Jiménez.

Pero, de pronto, en la reiteración de opiniones burlonas, de pinceladas descriptivas, de retratos y costumbres del balneario provinciano, se inserta el capitulillo titulado (el único con título), y con minúsculas vanguardistas, *poemas under-wood*. He aquí la culminación de la prosa artística y del sentido satírico y humorístico de la obra. Entonces confirmamos el influjo de las 'greguerías' inauguradas en 1910 por Gómez de la Serna, y que —como dato nuevo— Valdelomar las asimiló y continuó con personalísimo acento, añadiéndole conceptos iluminadores sobre lo extraordinario y lo inconexo. En esos poemas añadidos veremos que ya el dislocamiento verbal es innegable, pero cumpliendo una función especial dentro de la narración impresionista de *La casa de cartón*.

En cuanto a la estructura, dada a través de un monólogo matizado con descripciones entre objetivas y subjetivas, esta novela corta es asimismo un vaivén entre paisajes, estados de ánimo del narrador, retratos espléndidos y fugaces, cuadros de costumbres pueblerinas, y aun ideas, mordaces o nostálgicas, que valen como aforismos o muestras de un saber encapsulado por el juvenil autor. Pero en cualquier fragmento escogido (aquí todo es fragmento de algo mayor, el gozo de las palabras) hay una voluntad poética y una rica imaginación que acaba en el requiebro de una frase burlona, traviesa o fulgurante. De uno u otro modo, el encantamiento verbal es el objetivo de Martín Adán, mediante una sonoridad y musicalidad notable, un uso eximio de adjetivos en un léxico vastísimo, y de imágenes y metáforas a raudales. Como ejemplo final, me complace ofrecer un increíble pasaje que parece escrito con el estilo de César Vallejo en sus primeras líneas, y donde luego Martín Adán nos da ideas propias sobre su gran especialidad, las imágenes:

La tarde proviene de esta mula pasilarga, tordilla, despaciosa. De ella emanan, en radiaciones que invisibiliza la iluminación de las tres posmeridiano y revela el lino de la atmósfera –pantalla de cinematógrafo, pero redonda y sin necesidad de sombra–: de ella emanan todas las cosas. Al fin de cada haz de rayos –una casa, un árbol, un farol, yo mismo. Esta mula nos está creando al imaginarnos. En ella me siento yo solidario en origen con lo animado y lo inanimado. Todos somos imágenes concebidas en un trozo amplio y calmoso, imágenes que se folian, o se enyesan o fenestran, o se visten de dril, o se cimán con casquetes de vidrio. Cósmica lógica nos distingue a todos en indefinidas especies de un solo género... Una ventana y yo... Una paloma y yo... A cada paso de la mula –paso dúplice, rotundo inalterable de la eternidad, predeterminado por un genio divino– tiembla mi ser al destino desconocido (pp. 86-87)⁷.

¿Cómo explicar este caso de fusión de dos estilos, sino como el efecto inconsciente de una tradición literaria que va pasando de un escritor a otro?

La riqueza de vínculos entre Valdelomar y Martín Adán nos ha llevado muy pronto demasiado lejos, y debemos retornar al año de 1913, fecha de *Crónicas de Roma* y del cuento singular “El Caballero Carmelo”, no del libro de igual título. 1913 es también año de aparición de *La evocadora*, por uno de los más finos modernistas, Enrique Bustamante y Ballivián (1884-1937), llamada por L. A. Sánchez “conato de novela, pero en realidad divagación lírica, llena de añoranzas de D’Annunzio y Maeterlinck... Sus personajes nada valen al lado de los comentarios del autor. La prosa se carga de poesía, y el lector ingresa en un terreno indiscutiblemente poético, más acertados que los mismos versos, no siempre libres de reminiscencias ajenas”.

7. *Op. cit.*, pp. 86-87.

He aquí virtudes y defectos del género de novela poética, pues ella no debe alejarse, como dije desde un comienzo, de la trama ni de los otros elementos narrativos internos.

En 1918 aparece, en Barcelona, *Fracaso*⁸, única novela del injustamente olvidado José Antonio Román (1874-1920), la cual prefigura, curiosamente, a los *Seis personajes en busca de autor* (1921), de Pirandello, pues Román nos da primero esa situación extraña, a la inversa, de un escritor en busca de personajes y de temas, que existen en la vida cotidiana. El supuesto novelista decide convertir en personaje a la aristocrática Lucrecia, limeña de alcurnia y de quien se contaban algunas aventuras. Al fluir la novela, la visión del escritor se empaña, se vuelve obscena e irónica, y sin esperar a conocerla, publica un cuento en torno a imaginadas aventuras galantes de Lucrecia. Su visión es apenas un reflejo de sus deseos por ella, pues en verdad ella no era casquivana, ni veleidosa, ni menos amiga de encuentros furtivos. Imaginación y fantasía se tocan en medio de ciertas críticas a la sociedad limeña, subrayando la ociosidad de los burguesas, las especulaciones sobre el guano de las islas, y la "calurosa" inventiva romántica de los donjuanes locales.

Esta obra aceptable, medio perdida entre la prosa y la poesía, exhibe, sin embargo, una trama dispareja y las escapadas del autor hacia unas descripciones sin función narrativa.

Hay un segundo antecedente innegable, aunque tenue, de *La casa de cartón*, y es la novela corta *Bajo las lilas* (1923)⁹, por Manuel Beingolea (1881-1953). En su prosa vemos las mismas series de enumeraciones, la descripción

8. José Antonio Ramón, *Fracaso* (Barcelona, 1918).

9. Manuel Beingolea, *Bajo las lilas. Cuentos pretéritos* (Selección). (Lima, Ediciones de la Biblioteca Universitaria, 1967). Según se verá, se trata de dos pequeños libros independientes. N. del autor de este ensayo.

morosa de detalles románticos y frívolos, la afición por la vida provinciana de Barranco y la entonación, ora risueña, burlona, y ora nostálgica. Así, las pinturas parciales buscan ofrecer el retrato polifacético de una población amada y añorada. Cuando se estudie más y aparezca una edición crítica de *Bajo las lilas*, se verá mucho mejor esta dedicación de Beingolea a la miniatura social y sentimental de un pueblo mimado por tantos escritores. Las lilas del parque resultan ser testigos y protectores de generación de enamorados.

Asimismo en 1923 se publica la plausible novela *La boda*¹⁰, del poeta José Gálvez, cuya delectación descriptiva por los personajes y costumbres del pueblo serrano y provinciano, culmina en su emoción por el paisaje, que recuerda algunas hermosas páginas de *Paisajes peruanos* de Riva-Agüero. Lástima que el tema de *La boda* —un contraste de los mundos de señores e indios en la ciudad de Tarma—, no haya crecido hasta la magnitud de un drama simbólico.

Continuemos. En 1923, Vallejo publica *Fabla salvaje* y retoma la línea modernista e imaginativa de Valdelomar, pero hace algo más. Se acerca mejor al paisaje y al hombre andino, como fondo para una historia extraña, donde el protagonista, al parecer un mestizo normal, se transforma por los celos, desconfía de su mujer y de todos, se deja llevar por las supersticiones y la imaginación, rechaza a su fiel mujer y cae como presa de una enfermedad de la voluntad y del raciocinio, y por fin muere en una escena en que no se ve claramente si se suicida, o si el otro lo despeña en un precipicio, o si algo quizá sobrenatural lo castiga con la sola fuerza del destino.

Lo notable es que el tema de los celos, siempre inquieto y difuso a la vez, se revela por un lenguaje simple, poco artificioso, logrado por Vallejo después de doblegar su propia

10. José Gálvez, *La boda* (Lima: Imp. Lux, 1923).

retórica (he ahí la diferencia con las dos últimas novelas de Valdelomar, que padecen de cierta afectación), como cuando nos pinta al protagonista Balta, al comienzo de la historia, sin que se enferme aún:

Balta era un hombre no inteligente, pero de gran sentido común y muy equilibrado. Había estudiado, bien o mal, sus cinco años de instrucción primaria. Su ascendencia era toda formada de tribus de fragor, carne de surco, rústicos corazones al ras de la gleba patriarcal. Había crecido, pues, como un buen animal racional, cuyas sienas situarían linderos, esperanzas y temores a la sola luz de un instinto cabestreado con mayor o menor afluencia, por ancestrales injertos de raza y de costumbres. Era bárbaro, mas no suspicaz¹¹.

Sin embargo, este lenguaje más o menos llano se encrespa en otras páginas, al revivir la aguda retórica de la prosa de Vallejo en textos previos a *Fabla salvaje*. El estilo se vuelve entonces una mezcla visible del barroquismo de *Escalas* y del coloquio nuevo. Así, en el próximo ejemplo, el retrato de Adelaida, simple al comienzo, se alarga y se explaya describiendo minucias sobre su voz, la de una especie de diosa que influye sobre todo el entorno rural y animal:

Adelaida era una verdadera mujer de su casa. Todo el santo día estaba en sus quehaceres, y atareada siempre, enardecida, matriz, colorada, yendo, viniendo y aun metiéndose en trabajos de hombre. Un día Balta estuvo en la chacra, lejos. La mujer... fue al corral, y sacó a "Rayo". El caballo venía buenamente a la zaga de Adelaida, que lo ató al alcanfor del patio, y trajo seguidamente las tijeras. Se puso a pelarlo. Mientras hacía esto cantaba un yaraví, otro. Tenía una voz dulce y fluvial; esa voz rijosa y sufri-

11. César Vallejo, "Fabla salvaje", en *Novelas y cuentos completos* (Lima; Moncloa Edit., 1967), p. 95.

da que entre la boyada es guía de las espadañas yermas, acicate o admonición apasionada en las siembras; con voz que cabe (en) los torrentes y bajo los arqueados y sólidos puentes, de maderos y cantos más compactos que mármol, arrulla a los saurios dentados y sangrientos en sus expediciones lentas y lejanas en los remansos albinos...¹²

Pues bien, entre el modelo retórico y barroco de *Escalas* (incluidos rezagos como éste), y el nuevo modelo coloquial, triunfa este último, gana la sobriedad. Si bien Vallejo repite los personajes esquizofrénicos de la sección "Coro de vientos", de *Escalas*, la novela *Fabla salvaje* exhibe un buen uso de elementos narrativos, y de una trama descompuesta en escenas significativas, donde los componentes fantásticos desempeñan un papel creíble y dramático. Eso sí, mantiene aún el arrebató lírico del autor entre romántico y afecto a la magia y lo sobrenatural, propios de los cuentos de aparecidos, influidos en aquel tiempo por Horacio Quiroga, Valdelomar y Clemente Palma. La página final, el suicidio de Balta (o si se quiere, el asesinato cometido por su "otro yo", como en los cuentos de Poe y Maupassant) es una perfecta intervención de lo misterioso en una escena más o menos realista. Y muy creíble, ya que en nuestra sierra hablar del Mal, del Maligno y del Diablo es cosa de rutina. En última instancia, el Mal invisible que destruye la unión de Balta con su fiel mujer, no es sino los celos, sentimiento aquí injusto pero real, que bulle en el aire y que, como un pájaro maligno, le propina un aletazo final a Balta, al borde del abismo, lugar exacto de los desesperados. Tratar los celos injustos como un mal invisible es un acierto estético y dramático de Vallejo. Balta es un Otelo sin Yago, sin chismes por el oído, alguien a solas con su alma inocente, pero atormentada.

12. *Op. cit.*, pp. 89-90.

Sigamos nuestro camino. Entre 1924 y 1930, se gestó en Puno y en La Paz, Bolivia, una obra narrativa inconclusa, en marcha, que merece atención especial y sobre todo un espíritu abierto a su significado y a sus potencialidades expresivas. Nos referimos a *El pez de oro*, de Gamaliel Churata, obra todavía en estudio por la crítica y cuyos fragmentos del texto final empezaron a publicarse entre 1928 y 1960, en revistas y periódicos de ambos países. El libro se editó en La Paz, en 1957¹³.

¿Podemos llamarla también poética, como a las novelas de Valdelomar, Vallejo o Martín Adán? El primer escollo que debemos trasponer, creo yo, es la estructura. En *El pez de oro* nos damos con una dislocación o fragmentarismo nuevo, con la búsqueda deliberada de una arquitectura inconforme, libérrima, capaz de englobar toda clase de materiales heterogéneos, narrativos y poéticos, además del ensayo o cualquier tipo de reflexión sobre la sociedad rural y dependiente que vive en el Perú (visto siempre desde Puno, como un foco iluminador primero del sur del país y luego de todo éste), sociedad oprimida por Lima y por rezagos no sólo del colonialismo intelectual, sino psicológico, y sobre todo lingüístico. Contemplado así, el libro amorfo y desproporcionado, falto de una armonía convencional, es el resultado de una *protesta* contra la situación subalterna en que se hallan las culturas nativas, quechuas y aymaras, respecto de la central e hispanófila. Y por ese camino de la *resistencia* regional se llega a postular inclusive una liberación del Perú y de toda América, basada en sus propias energías originales. “Precisamente —afirma Churata—, la evidencia totalizadora del estrato inkásico nos inducirá a reconocer que la cultura americana posee unidad, y se expresa, aún hoy, a través de un epígono. Y que América puede cancelar sus raíces sin negarse a sí misma”.

13. Gamaliel Churata, *El pez de oro*, en el volumen *Antología y valoración* (Lima: Inst. Puneño de Cultura, 1971).

Leyendo con algún trabajo este libro irregular, al parecer caótico, nos damos con que su forma de expresión más habitual es el *ensayo*, una mezcla de historia, sociología y filosofía, por sentar juicios a fin de desarrollarlos luego. Pero, como el tema del mestizaje cultural americano cala muy hondo en la sensibilidad del autor, y como éste no es ciertamente un expositor ordenado, sino un literato llevado por emociones, entonces el producto final engloba ensayos, narraciones, poemas y meditaciones de muy diversa índole. Eso sí, el coloquio amestizado por el uso del quechua y aymara, produce el *híbrido* que los peruanos hemos oído en la sierra de Puno y de Bolivia, y que nos hace pensar en un español arcaizante, barroco, y matizado de traducciones de lenguas nativas. Es como oír el resultado de siglos de desajuste lingüístico. Lo entendemos, pero, en la versión escrita, la lógica discursiva se disuelve cada vez más en emociones, y no en temas ordenados o sistemáticos. Por ello, sólo nos queda gozar de su frescura y de sus contrapuntos lingüísticos, como ante un muestrario de logros, algunos notables, sobre todo en narraciones breves y poemas.

El fragmentarismo estructural y la composición con elementos heterogéneos es una forma antigua y moderna de presentación literaria, de la cual no está exento el *Quijote*. Por los años 20s en que Churata componía su gran libro, esa forma estaba de moda, digamos por intermedio de *Ulises*, de Joyce, en la novela, y de *La tierra baldía*, de T. S. Eliot, en poesía, sin olvidarnos del espléndido *Trilce*, de Vallejo. Hombre culto, Churata conoció bien estos ejemplos e inclusive, creo, *Moby Dick*, de Melville, del siglo XIX. Por ello, los elementos heterogéneos no impiden entender que cada cual sea una faceta del todo y que, en conjunto, veamos *El pez de oro* como una *enciclopedia* de la sociedad peruana rural, vista desde el mirador de Puno y Bolivia. La ligazón de las “partes” proviene de un concepto superior que busca la armonía por encima de las diferencias. Y si a esto sumamos que todo el libro se refiere a los orígenes y destino del mundo quechua y aymara, entonces tenemos aquí un volumen de narrativa

oral que podemos llamar *mítica*, algo que es de veras una excepción en nuestra literatura.

1930 nos depara otra sorpresa agradable, una novela corta, una miniatura de descripciones o estampas sobre diversos ambientes de Barranco, a comienzos de siglo, las cuales, con sus marcos y atmósferas de época, envuelven una leve y brevísima historia de amor infantil y melancólico, una pequeña historia de las que dejan huella en el corazón del adulto que la escribe y añora. Me refiero a la deliciosa *Suzy*, de José Diez Canseco, el versátil escritor llamado por turno costumbrista, criollista, realista o romántico, y que acá, en las breves páginas de *Susy*, despliega una gran sensibilidad poética al revivir el primer amor, el primer beso, la primera ingenuidad incompleta. Su intención de revivir ese amor es esencial, directa, y lo confiesa desde la dedicatoria:

En estas páginas he recordado, con gratitud y amor, la clara imagen de la inevitable prima que fue la primera llamada a nuestro sentimiento y a nuestro intento. Suzy vivió un poco y se murió después. Y ahora que me he hecho hombre, que he vagado por otras tierras y que... he amado... a otras mujeres que ya no recuerdo, surge... esta evocación de Susanita, que no se llamó tal, y que todavía vive, diáfana y sonriente, en mi memoria sinvergüenza...¹⁴

Este es el proyecto del argumento o historia, el pintar a Suzy, quien llegó de París

con esos crespos claros y dorados, con esos ojos tan azules, con esa frescura de melocotón, con esa alegría de santa-rosita, con esa dulzura de jazmín y nardo¹⁵.

14. Ver Tomás G. Escajadillo, *Cuatro estudios sobre José Diez Canseco* (Lima: Amaru, 1997), p. 33.

15. *Op. cit.*, p. 35.

Sin embargo, el autor acaba por dedicarse no tanto a ella como a la atmósfera, a los ambientes y costumbres de Barranco, subrayando las delicadas vivencias infantiles frente al grueso mundo de los mayores. Pero este desajuste estructural no debe llamarnos la atención, pues lo mismo sucedió en *La casa de cartón*, en que las descripciones, la minucia y aun las opiniones del autor sobrepasan la delgada trama. Lo importante aquí en *Suzy* es la versatilidad de Diez Canseco, quien exploya con nitidez, plasticidad y cariño por su pueblo, una prosa limpia y efectiva. A propósito de este cotejo o lazo entre ambos libros, el crítico Tomás Escajadillo ha señalado muy bien que *Suzy* constituye “un homenaje –implícito o explícito– a *La casa de cartón*”.

En 1931, en la revista *Bolívar*, cuando los movimientos de vanguardia proseguían aún su marcha en el país, Xavier Abril publicó el primer fragmento de su novela corta *El autómeta*, de la cual sólo se conocerá, durante su vida, un nuevo fragmento en 1971 (en *Creación y crítica*). Luego, tuvimos que esperar hasta 1994, cuando los *Documentos de literatura* N° 2 y 3 la publicaron en forma íntegra¹⁶. Lástima que, nuevamente, textos importantes de la vanguardia (pienso en *Contra el secreto profesional*, de Vallejo, por ejemplo) debieran vencer tantos escollos hasta llegar muy a destiempo a los lectores actuales.

Pese a la gran amistad y admiración de Xavier Abril por los surrealistas Bretón y Aragón, aquí el autor dedica su pequeña novela a James Joyce, no por ser éste un correligionario, sino quizá porque Joyce encarnaba mejor que nadie la llamada nueva literatura.

De modo suelto y libre, mediante breves capítulos, Abril da rienda a sus propias obsesiones, la necrofilia, el desprecio

16. Xavier Abril, *El autómeta*, en *Documentos de Literatura. Narrativa peruana de vanguardia*, N°s 2 y 3, Selección, introd. y notas de Jorge Kishimoto Yoshimura (Lima: Masideas, 1994), pp. 157-212.

por el mundo burgués y por el desperdicio de la vida, esto es, una impresión negativa, soñolienta, oscura e irracional de la primera posguerra mundial, en que, según él, nadie se ocupó de los enfermos, de los idiotas, de los locos o de los muertos. Amargado, y en una atmósfera mortecina y onírica, que oscila entre los conceptos del cementerio y el manicomio, nos da una breve historia de Sergio y de su padre, “aquel hombre idiota, alcohólico, que entra al restaurante... un derrotado de la especie (humana)”, y que “no tendrá tiempo para la blasfemia, ni nos dará el cuadro de los ojos en blanco de los justos”. Inclusive parece que Abril ofreciera una visión terrorífica del hombre que ya temía una segunda guerra mundial.

Sergio es una especie de Cristo marginal y crucificado por un destino aciago que no le deja sitio en la tierra. Ningún texto previo de la narrativa peruana, ni siquiera los de Clemente Palma, es tan pesimista, crudo y sórdido como éste. Pero el arte siempre ofrece un lado positivo. El estilo, que hemos visto tan rico, chispeante y versátil en *La casa de cartón*, ahora, en las manos de Abril, se enfrenta al sueño, a la confusión, a las mismas tinieblas, y pugna por esclarecer las cosas, pero el resultado sólo tiene valor sonoro y rítmico, es decir, poético, aunque no sepamos descifrar el significado último de la desdicha total del protagonista. La razón final de *El autómatas* es, pues, el arte, el estilo, el cual llega a ser de veras dramático y aun intenso y efectista.

La serpiente de oro (1935), de Ciro Alegría, siendo mayormente realista y ofreciendo un argumento firme, busca tanto la exaltación de la prosa como la trascendencia del tema. Se diría que *La serpiente de oro* persigue una sinfonía de historias paralelas o entrecruzadas, cuyo símbolo mayor es el río Marañón como paternidad sensible y dueño de vidas y muertes, más allá del significado de cada historia. Cada fragmento es una pieza lírica, cuya prosa se cuida y trabaja mucho, en pos de una unidad que se ha sublimado en un deleite del arte de contar a nivel simple y popular.

Ciro Alegría es aquí un estilista, que pondera y aquilata vocablos y giros peruanos, a fin de alcanzar un mestizaje verbal innegable. Porque si el ideal de lengua es el español, la variedad de formas regionales y de diálogos se guía por una oralidad nueva y fresca, donde el aliento lírico gana su espacio propio. Según Alberto Escobar, “más allá de la problemática hombre-tierra, más allá del conflicto entre habitante y naturaleza hostil, hay obra y creación de lenguaje”. La sensación de ‘melodías’ parciales brota del método de zurcir la trama a base de cuentos más o menos independientes, los cuales convergen a un mismo fin, que es “la vida en torno al Marañón”, desenvuelta en una escala oral pero también musical.

En todas nuestras regiones hay “voces” reconocibles que hablan o ‘cantan’ el español-peruano. Acá oímos la voz del oriental, del ‘charapa’, recogida sabiamente por Alegría primero en la introducción general (capítulo I), como para probar el aliento de una voz solitaria, cuyo título es también indicador del tema total (‘El río, los hombres y las balsas’); y luego, esa voz solitaria cambia, acoge el diálogo a partir del capítulo II (‘El relato del viejo Matías’), y entramos en una sucesión de cuentos de tendencia oral.

Pronto la voz ‘solitaria’ se hace representativa del grupo, del pueblo de Calemar; así cobra mayor importancia. Respecto a la sucesión de cuentos que vendrán, mitad recogidos por la zona, y mitad inventados por la ‘querencia’ del autor, ellos valen como ocasiones óptimas para ofrecer otras ‘voces’ y otras ‘aventuras’ (o sean formas de vida) en Calemar. La ‘voz’ del viejo Matías es la de un conocedor no sólo del castellano oriental, sino la del contador de cuentos, por el orden del material narrado y por su dosificación en ejemplos de cómo es el nuevo mundo en que ya vivimos.

Los personajes se dan en dos tipos principales: hay quienes conviven en los altibajos del río Marañón, y lo conocen al dedillo en sus cambios y estaciones de crecida y vaciante;

pero asimismo hay gente foránea, peruana sí, pero extraña, cuyo destino es diverso. De esta segunda clase, algunos, como Lucinda y su marido, se amoldan progresiva y plenamente a la nueva vida, y el Marañón parece acogerlos como un padre protector, pues él 'defiende' inclusive a los balseros de la policía. Y esta nueva vida de los adaptados es, por sí misma, toda una aventura llena de anécdotas y cuentos parciales que van dibujando un sector del argumento mayor, que consiste, repito, en algo muy sencillo, en contar 'cómo se vive en el Marañón'.

Sin embargo de esa comunión final con la naturaleza, hay una clase especial de extraños, como don Osvaldo, el minero, quien se interna en el bosque, en busca de minas y de oro, pero del cual el mismo bosque y el río se librarán de un modo salvaje, porque el extraño es un violador de mundos, y ha llegado para saquear, no para entender o amar ese universo.

Así, pues, incluso desde el punto de vista físico y también simbólico, se define y defiende, en un espacio cerrado, la armonía de un mundo aislado y casi desconocido para el resto del país, posición que facilita en el autor la descripción de su singularidad.

Para alegría, la nueva geografía es el primer llamado de atención al lector; luego, vienen los relatos en torno a personajes (los del cholo Arturo, de la uta y el puma azul, el retorno de don Osvaldo), o a situaciones (el desmonte, la balsa solitaria, la serpiente de oro, la coca, el corrido); en suma, vienen las revelaciones de peripecias en un mundo exótico. Hasta que entre los capítulos XV al XVII vuelve la figura del minero don Osvaldo, con la cual se inclina la tendencia negativa de la selva, su cerrazón para guardar secretos y su desconfianza para con algún extraño, a quien se castiga y elimina, pero luego resurgen el equilibrio y la armonía, como en una tragedia clásica.

los lugares comunes de un oriente de utilería, artificial y retórico¹⁹.

En cambio, *Mi molino* (1947), inspirada por las *Cartas de mi molino*, de Alphonse Daudet, es más fiel a los paisajes y a la intimidad de seres humildes, aunque la obra, en verdad, en vez de novela, sería una sucesión de estampas costumbristas, unidas por la presencia cálida de la madre. Quizá el lector infantil pueda gozar mejor que los adultos de otras descripciones de costumbres líricas, incluso folklóricas, a través de un coloquio fresco y natural²⁰.

En 1949, en Barcelona, una joven y muy dotada escritora, Sara María Larrabure (1921-1962), acierta en su primera y única novela *Ríoancho*, sobre la cual yo me he explayado en varios artículos periodísticos, llamando la atención por su prosa flexible, dúctil, que trata no sólo del contrapunto de paisajes, en el límite mismo entre la neblina costeña y el cielo serrano, sino del contrapunto de personalidades, pues a un lado están los dueños de la hacienda, marido y mujer, ambos cultos y sensitivos, y al otro la vida dura de obreros y peones. Lo malo es que el marido, aficionado a pintor, administra con descuido la hacienda y no resuelve los problemas sociales.

No obstante, juzgada como primera obra de arte de la autora, vale mucho esta novela, pictórica y psicológicamente hablando, y es lástima que se halle lamentablemente olvidada²¹.

En 1955, yo publiqué una novela corta, *Los Ingar*, la cual me satisface hasta ahora. Pero aquí sólo debo hablar de mis intenciones.

-
19. Ver Mario Castro Arenas, *La novela peruana y la evolución social* (Lima: Godard, s/a), p. 195.
 20. Carlos Camino Calderón, *Mi molino* (Lima: Hora del Hombre, 1947).
 21. Sara María Larrabure, *Ríoancho* (Barcelona: Ed. Cobalto, 1949). Ver mi artículo "Sara María Larrabure", en *El Peruano* (Lima: 23 octubre 1997).

Entonces fui guiado por el monólogo interior joyceano, aunque modificado en forma dramática y casi teatral por Faulkner; y en cuanto a la estructura, me valió un libro ejemplar de Alfonso Reyes sobre *La crítica en la edad ateniense* (1941), que contiene un fascinante comentario sobre las tesis de Aristóteles respecto a la tragedia griega²².

Los Ingar fue, así, concebida como una b r e v e tragedia, primero por la profusión de sufrimientos y hechos patéticos que recaen en los miembros de la familia Ingar, y luego por el choque entre estos representantes de alguna lucidez, de algún espíritu civilizador, contra los tozudos, primitivos y miopes del pueblo, pero miopes mal intencionados y apegados al poder, y que por tanto encarnan a los injustos. La historia es contada por un testigo que, curiosamente, según avanzan los hechos, se convierte en el protagonista; siendo el hijo menor, se transforma, literalmente, en el hermano más importante, pues va a representar al grupo y ha de enfrentar su vida con la muerte. Y sus familiares en torno, los que no huyeron, representan el coro de la tragedia, pero cada cual con su personalidad propia, como una señal de nuestros tiempos modernos, de dignidad individual, y a veces, de enorme soledad. Pero cualquier influjo externo no puede explicar el libro sin la experiencia vital, directa, y el drama de *Los Ingar* lo viví yo, en parte, en un pueblecito de Ancash, en los años 40s, e inventé el resto y escribí la novela.

Un año antes, en 1954, apareció una obra de Arguedas largamente esperada. No sabíamos cuál sería, pero los jóvenes la esperábamos. Por él guardábamos especial respeto, si bien asimismo alguna ansiedad porque no publicaba un libro de ficción desde 1941. Después de todo, había empezado su carrera en 1935 y habían pasado veinte años y no lanzaba su obra maestra. Entonces leímos *Diamantes y pedernales*, co-

22. C.E. Zavaleta, *Los Ingar* (Lima: Mejía Baca, 1955).

lección en que sólo había un cuento nuevo, "Orovilca". Por entonces nadie aún se había ocupado del estilo de Arguedas; y yo no era crítico, sino un joven estudiante y escritor en ciernes. Así, valiéndome del seudónimo de *Telémaco*, empleado en unos artículos del suplemento dominical de *El Comercio*, publiqué en nuestra revista *Letras peruanas*²³, una reseña de ese libro, aunque en verdad se dedicaba al estilo de *Agua*, cotejándolo con el de "Orovilca". Me pareció que, mientras en *Agua*, Arguedas quechuizaba el castellano, volviéndolo áspero, telegráfico, a veces poético y otras infantil, "Orovilca" exhibía una tendencia opuesta, de acercamiento al español castizo. En medio de esos extremos, el lector de 1954 ignoraba aún cuál sería el estilo de la próxima novela de Arguedas, anunciada desde 1948 en revistas, y desde 1951 en *Letras peruanas*, cuando le publicamos el capítulo "Zumbayllu".

Pues bien, la nueva novela apareció finalmente en 1958. *Los ríos profundos* es de veras un triunfo estilístico y poético del autor. Atrás quedan definitivamente los arduos años de aprendizaje. Tanto en la estructura del libro, como en la doble presentación del paisaje (objetivo o evocado), y en los retratos de caracteres, la novela supera los alcances de *Agua* y *Yawar fiesta*. Pero es en el lenguaje donde se notan más los logros: ya no vemos la áspera pugna entre el castellano y el quechua, sino que, resuelto el conflicto, el nuevo lenguaje domina las diversas situaciones, diálogos, análisis psicológicos y escenarios. Arguedas es capaz de darnos ironías, contrastes, vivencias íntimas, admirables pinturas del paisaje, añadiendo a la vez un tono tierno, o de angustia, o de alivio, que vive el protagonista Ernesto en medio de su arduo aprendizaje, físico y espiritual, de la juventud. Ya no hay dudas ni asperezas en el estilo. Y al fondo del lenguaje, corre la oposición costasierra, así como discurren las otras oposiciones entre pecado

23. C.E. Zavaleta, "José María Arguedas. Aprendizaje y logros del novelista", en *El gozo de las letras* (Lima: Univ. Católica, 1997). Originalmente el artículo apareció en *Nueva Estafeta* N° 6 (Madrid, mayo 1979).

y pureza, río móvil-piedra inmóvil, vida y muerte, justicia e injusticia, miedo y libertad. La formación juvenil de Ernesto es toda una aventura, el colegio es un infierno, y al mismo tiempo, el proceso sirve para que el narrador enriquezca la intimidad del personaje, cosa que pocas veces han hecho bien los llamados indigenistas. Aunque, analizando toda la obra de Arguedas, sería muy mezquino llamarlo indigenista.

Lo que se había confirmado con esta obra era la fuerza del *neoindigenismo*, surgido a comienzos de los años 50s, merced a la visión de los jóvenes y del propio Arguedas, quien deseaba perfeccionar su labor creadora. Esa visión, a fin de superar el molde anterior, debía dosificar las descripciones del paisaje, potenciar las relaciones hombre-naturaleza como un binomio flexible, nada rígido, esmerarse en los retratos físicos y psicológicos, alterar el orden temporal y conceder a la atmósfera esa vena india, tierna, dulce y mítica a la cual otros escritores no habían llegado.

Pues bien, todo eso hace ahora Arguedas. Sus descripciones son precisas y revelan ese hondo ambiente mestizo donde las cosas y los hombres se mezclan mucho más de lo habitual, e inclusive todo se humaniza y de algún modo se diviniza también.

Esa versatilidad le permite pintar los muros cusqueños de piedra con gran belleza (ver p. 10), o cotejar las piedras con los ríos (p. 11), o con la música (p. 16), o darnos la comunión total del hombre con la naturaleza (p. 17), o retratar espléndidamente al Cristo crucificado, y asimismo a una humilde opa o tonta del pueblo (pp. 23-24, 200-201). Mientras tanto, el viejo estilo de *Agua y Yawar fiesta*, que ha sufrido toda una larga evolución, se hace muy flexible, como vemos en estas variaciones de formas verbales:²⁴

24. José María Arguedas, *Los ríos profundos* (Buenos Aires: Losada, 1958). La cita y la demás previas corresponden a esta edición.

Tres departamentos *tuvimos* que atravesar para llegar a esa pequeña ciudad silenciosa. *Fue* el viaje más largo y extraño que *hicimos* juntos; unas quinientas leguas en jornadas medidas que se *cumplieron* rigurosamente. *Pasó* por el Cuzco, donde nació, estudió e *hizo* su carrera; pero no se *detuvo*; al contrario, *pasó* por allí como sobre fuego. (Ver p. 37, subrayado por mí).

Curiosamente, en estos inocentes cambios de tiempos verbales, se ve un antecedente de la insólita frase con verbos y tiempos entremezclados que usará Vargas Llosa desde la primera página de *Los cachorros* (1967).

Respecto a los diálogos, hay una notable superación para con sus obras previas. El autor debe transmitir e inventar diálogos de muy diversas formas y tonos. Los hay pueriles, a nivel infantil, o adolescentes, emotivos como el tumulto de la sangre de Ernesto, testigo de tanta violencia y de tan poco amor; los hay mágicos y maravillosos, donde se describe una extraña sensibilidad, una especie de transfusión entre naturaleza y personaje; los hay cargados de odios e insultos, y en fin, otros *novísimos* en el estilo de Arguedas, como las conversaciones entre el Padre Director del colegio, de habla castiza española, y Ernesto, que usa el coloquio regional surperuano (Cfr. pp. 117-123; 131-132) sin perderse el sermón, resumido en la página 170.

Lingüísticamente, la situación de Ernesto y de sus compañeros de colegio, por un lado, y de los religiosos españoles, por otro, es la propuesta de dos morfologías y sintaxis. Hecho simbólico. Pero hay también muchos otros diálogos, todos coloquiales, cuando los estudiantes se dan con los guardias, con las chicheras, con los indios. Cada clase social o profesional tiene su lenguaje y Arguedas respeta esa circunstancia. Y por encima de ello, los vocablos y canciones quechuas (y sus respectivas traducciones) confirman que esta novela es asimismo un texto de aproximación lingüística a un congl-

merado social variopinto y en fermentación. Y esas canciones, y la música que conllevan, son una línea melódica propia, en medio de la 'sinfonía' general de la obra, donde el amor por la música nativa es esencial y rutinario a la vez (Cfr. pp. 50-52).

A su turno, la estructura fragmentaria de *Los ríos profundos* es la del contrapunto de escenas y capítulos, técnica asimismo musical. Si en los primeros capítulos se dan los lazos de Ernesto con su padre, con su tío (El Viejo), y con el Cuzco y Apurímac ancestrales, luego viene la 'educación sentimental' del muchacho en el 'satánico' colegio religioso, donde estallan el mal, la violencia, y el pecado, sólo para despertar la bondad, la ternura y aun la rebelión social en el espíritu del muchacho. Arguedas enlaza esas peripecias con el motín de las chicheras, con la peste, la huida del protagonista, y por fin con la movilización de los colonos. Esta estructura tiene los antecedentes en muchos autores, afectos a describir en detalle esa 'educación sentimental', entre ellos Flaubert, Samuel Butler, Musil y Joyce, pero lo original en Arguedas es la marcha paralela de los acontecimientos individuales y colectivos, que al final se juntan de modo doloroso y hasta místico.

Dos años más tarde, en 1960, aparece *Crónica de San Gabriel*²⁵, de Julio Ramón Ribeyro. Es su primera novela, y sin embargo, es quizá la más fresca y artística de las que ha publicado en un género que finalmente no ha sido fundamental para juzgarlo. El sólo fue un visitante temporal de la novela. Para 1960, Ribeyro era ya un conocido cuentista, pero aquí, en esta obra, es donde va a pulir el estilo y se va a concentrar en la eficacia de las frases dentro de los párrafos y en la ligazón posterior de éstos. Como atributos de esa prosa están su claridad, su melodioso discurrir, su minucia

25. Julio Ramón Ribeyro, *Crónica de San Gabriel* (Lima: Ed. Tahuantinsuyo, 1960).

en los detalles a la vez objetivos e íntimos, el orden y vaivén con que fluyen los escenarios, la interrelación de personajes, la famosa dicotomía costa-sierra de la cual finalmente el protagonista huye, se escapa, y la dosificación y despliegue del argumento.

Su minucia es tal que, por ejemplo, incluso en escenas laterales cuyo desarrollo tiene sólo una importancia circunstancial (como aquélla entre el protagonista y Lola), el autor se aplica con su fuerte poder de observación (Cfr. pp. 142-143).

En Ribeyro la prosa contemporánea peruana, depurada ya por el empuje y tesón de los primeros narradores de los años 50s, se amplía, es ya producto de un método de análisis aplicado con rigor. Hasta el título de la novela postula un supuesto desapego de los sentimientos. Pero este afán, cada vez más objetivo, no impide el humor, ni la ironía, ni el brote mismo de las emociones. Pese a su fama de escritor frío y neutro, afecto a personajes abúlicos o decadentes (juicio de algunos críticos que olvidan la violencia periódica de muchos de sus temas), Ribeyro nos da aquí las emociones de un joven tímido, pero despierto y reflexivo. Esta perspicacia favorece una vasta gama de reacciones psicológicas y una gran dedicación al arte de escribir.

En conclusión, entre los narradores peruanos, con alguna frecuencia, la novela poética es una constante opción a elegir al momento de crear sus obras, opción que subsiste hasta las últimas décadas. Yo sólo he llegado a 1960.

Mil perdones por abusar de su paciencia. El tema no ha acabado, pero yo sí debo callar.