C. E. ZAVALETA

El Gozo de las Letras

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FONDO EDITORIAL 1997

OFRECIENDO FORMACIÓN INTEGRAL 80 años

EL GOZO DE LAS LETRAS
(Ensayos y Artículos, 1956 - 1997)

C. E. ZAVALETA

EL GOZO DE LAS LETRAS

(Ensayos y Artículos)

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FONDO EDITORIAL 1997

OFRECIENDO FORMACIÓN INTEGRAL 80 años

Primera edición, noviembre de 1997

Carátula: Jorge Donayre
Cuidado de la edición: Víctor Romaní
Diagramación: Marilú Alvarado Vargas
Fotografías: José Pipo García

El Gozo de las letras, ensayos y artículos, 1956-1997
© Carlos Eduardo Zavaleta

Copyright © 1997 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Av. Universitaria, cuadra 18, San Miguel. Apartado 1761. Lima 100, Perú. Telefax: 4600872, Teléfonos: 4602870 - 4602291, anexos 220 - 356.

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Derechos reservados
ISBN 9972-42-097-3

Impreso en el Perú - Printed in Peru

ÍNDICE

Prólogo 11

I. Algunos narradores peruanos

Ricardo Palma, ahora 15
La narrativa peruana ante el año 2000 17
Aldrich Jr. y el cuento peruano 31
Valdelomar y D'Annunzio 33
Los cuentos de Clemente Palma 35
La prosa artística de César Vallejo 51
Poemas ilustrados de Vallejo 71
Víctor Llona bajo la luz 73
Relectura de *Cuentos Andinos* 75
El estilo de Mariátegui 79
Ciro Alegría 83
Retrato de Ciro Alegría 85
José María Arguedas: aprendizaje y logros del novelista 103
Agua viva de Arguedas 115
Arguedas cuentista 117
De nuevo, Arguedas 119
Arístides, el hermano mayor 121
Arguedas no vivió en vano 125
Vargas Llosa y la ideología de Arguedas 127

II. El ensayo en el Perú (1950 - 1975)

El ensayo en el Perú (1950-1975) 133

III. Narradores de la generación de los cincuentas

Narradores de los 50s: los hechos 143
Técnicas narrativas de los 50s 153
El corazón puesto a prueba 161
Sebastián Salazar Bondy 163
Eleodoro en Acobamba 165
Autobiografía fugaz 169
La emoción del nuevo libro 185
Cincuenta años de escritor 189
Los pueblos jóvenes y las letras 193
En busca del joven Ribeyro 197
Ribeyro, artista literario 201
J.R. Ribeyro, escritor íntimo 215
Asedios a J.R. Ribeyro 219
Réquiem con 'cajón' para Pepe Durand 221
El río de la vida de Escobar 225
Los méritos de Escobar 229
Congreso de escritores de Arequipa 233
La obra inicial de Vargas Llosa 237
Fuentes peruanas de Vargas Llosa 259
El joven crítico Vargas Llosa 261

IV. Otros nombres

"¡Este Bryce, este Bryce..!" 265
Todos los cuentos de Bryce 267
Ha vuelto la bohemia 271
Los cuentos marinos de Niño de Guzmán 275
La clara osadía de Arévalo 279
¿Quién perturba a Rocío Silva-Santisteban? 281

V. Temas para ensayos

a) *Raúl Porras*

Porras y los escritores jóvenes 285
Discípulos de Raúl Porras 291
Raúl Porras escritor 293

b) *Literatura y violencia*

Literatura y violencia 309
La 'cultura' de la bomba 313
La visita de un novelista 317
Kennedy y la 'mano negra' 320
Las confesiones de McNamara 323
Jazz y Martín Luther King 325
El gran escape 327
El error de Einstein 329

c) *La ciudad de Lima*

Los colorines de Lima 331
Melville y Lima 335
Lima arruinada 339
El fuego de la violencia 341

d) *La Cancillería y la cultura peruana*

La Cancillería y la cultura peruana 343
¿Y los lazos culturales con los países vecinos? 345
Los libros, ideas que vuelan 349

VI. Tres entrevistas

Zavaleta y la generación de los 50s, por Tommy Ramírez 353
A rienda suelta. Entrevista con C.Z., por Claude Allaigre y Roland Forgues 359
La realidad y el simbolismo, por Mito Tumi 389

VII. Lazos con España

Vísperas del V centenario, 1992: Fin de la Edad Media 397

Perdón, hablemos de Franco 401
¿Es posible un espacio iberoamericano? 405
La cultura española en la transición democrática (1975-1980), partes I y II 409

VIII. Mis 'demonios culturales'

Prólogo a 'Asesinato en la catedral' de T.S. Eliot 423
Faulkner, partes I, II y III 429
Truman Capote 443
La novela de Hemingway 447
El argumento de 'Hamlet' 457
Aldous Huxley, suscitador de ideas 471
Dos Passos, gran caminante 479
Scott Fitzgerald, testigo de la era del Jazz 483
Lo español en Borges 487
Cortázar y el monólogo interior 489
Las 'deshoras' de Cortázar 493
Recuerdo de Schnitzler 497
Canetti: las voces del cuentista 501
Joyce ante el siglo XXI 505
Joyce y Faulkner juntos 511
'El silencio' de Bergman 515
El hijo de Juan Rulfo 519
Las cartas de D.H. Lawrence 521
John Cheever, el esquemático 523
El infierno artístico de la generación 'beat' 525

IX. Traducciones Literarias

Traducciones literarias en el Perú 529
La difícil tarea de traducir 531
El gran Pound en Lima 549
La visita de Ginsberg 551

PRÓLOGO

Por primera vez reúno aquí en libro una selección muy personal de ensayos y artículos publicados en revistas y diarios durante las últimas cuatro décadas, además de otros absolutamente inéditos. Casi todos se refieren a narradores nacionales o extranjeros, quienes han influido en mi obra o yo los he admirado simplemente. Algunos textos son quizá proyectos de futuros ensayos sobre temas urgentes de la época vivida.

Figuran también algunas entrevistas y otros artículos sobre la traducción literaria, menester que sigo practicando desde mi juventud.

Como se sabe, me he dedicado mayormente a escribir cuentos y novelas, y a enseñar literatura en la universidad. Pero esas mismas tareas me han obligado, como una natural expansión, a valerme del ensayo y del artículo para esclarecer ideas propias o ajenas. No soy un crítico profesional; jamás he aspirado a serlo; me reconozco demasiado emotivo e inquieto como para sostener minuciosos debates. Solamente en otro volumen, Estudios sobre Joyce y Faulkner *(1993), me escapé de esa imprecisa regla.*

Lima, mayo de 1997

C.E.Z.

I

ALGUNOS NARRADORES PERUANOS

RICARDO PALMA, AHORA

Porras Barrenechea lo llamó merecidamente uno de los fundadores de Lima, junto con Pizarro. Pocas veces se habrá visto a un autor tan estrechamente ligado a su ciudad como él; pero no sólo se vinculó de modo acendrado con la capital, sino también con todo el Perú, juzgado éste como un pueblo en proceso de mestizaje (lo español y lo indígena produciendo juntos el "espíritu criollo"), como una conciencia que sigue buscándose a sí misma, a fin de identificarse, y como una actitud risueña, burlona y traviesa frente a la historia del país.

Hablar de Palma es hablar de sus "tradiciones", lo mejor de su obra, pero no lo único. Sesudos o volanderos críticos han pretendido una y otra vez descifrar qué es una tradición.

El nombre ya indica un apego a la historia, a la leyenda o inclusive a la creencia popular; pero hay además un tratamiento imaginativo, dulzón y apicarado del hecho histórico o legendario, o simplemente creado y fomentado por el "vulgo". Si en la poesía fue un romántico, en la narración es un heredero directo de la picaresca y del artículo de costumbres. Y el pícaro no es aquí el personaje, el Lazarillo o el Guzmán de Alfarache, inventado por el novelista, sino el autor mismo, quien huye de la solemnidad del texto y lo transforma en anécdota festiva y en moraleja válida, a fin de seguir viviendo en un mundo plagado de injusticias, sometido a la pobreza, a la iglesia y al militarismo. Palma acaba siendo un consejero moral, que receta el buen humor como mayor defensa contra los males del subdesarrollo social e intelectual.

Sólo así se explica que desde su juventud liberal, desde su afición por el caudillismo, desde su experiencia de enamorado y de proscrito, o de oficial de marina; desde su fugaz cargo de cónsul

o su modestia de contador público, esto es, desde un mirador vasto y complejo, postergue su obra poética y elija mayormente un tipo de literatura que sea el análisis burlón y satírico de nuestras costumbres, y en el fondo, de toda nuestra historia.

Pero hay también un Palma serio y político, un Palma historiador sin moralejas, un Palma lingüista y estudioso del español en América, y un Palma reconstructor de la Biblioteca Nacional, donde pasó veintinueve años de vida. Fue, pues, un polígrafo cuya obra ha sido y es analizada por numerosos críticos nacionales, según los últimos adelantos de la filología, la estilística y la interpretación de textos. A comienzos de la década del sesenta, merced al ejemplo de una generación anterior de investigadores (a quienes se debe el plausible homenaje conjunto de 1933, al cumplirse un siglo de su nacimiento), los nuevos estudiosos recomenzaron la tarea de revisión y análisis de la obra de Palma. Dirigidos por críticos tan competentes como Alberto Escobar y Luis Jaime Cisneros, un grupo de sus discípulos (ahora ya valiosos maestros) se aplicaron sobre la biografía del autor, la índole de los personajes, la estructura de la narración y el desarrollo de las variantes del texto.

Ahondar y proseguir tales estudios es el mejor homenaje que pueda rendirse al gran escritor. Pero también necesita difundirse el esfuerzo de Palma, en un medio poco afecto a la cultura, por convertirse en un verdadero estilista, elogiado por todo el mundo de habla española; el patriotismo suyo para levantar el ánimo colectivo después de la infausta Guerra del Pacífico; el ejemplo de intelectual siempre enraizado en su país; y la índole de escritor enciclopédico, a fin de suplir la escasez de investigadores y analistas.

Palma, así, constituye un vasto promotor de la cultura y un auténtico amante del Perú. Sigue siendo el autor más leído del país, y en esa condición entrará en el siglo XXI. Si fue capaz de construir el monumento literario de una "risueña ficción" (frase acuñada por Escobar), su obra es doblemente ejemplar, no sólo para sus lectores peruanos y latinoamericanos, forjados en una variedad idiomática inconfundifle, sino, sobre todo, para los escritores, por su magna empresa de tejer un estilo propio, tarea que han perseguido siempre los mejores escritores del mundo.

(*El Observador,* N° 285, Lima, 12 marzo 1983).

LA NARRATIVA PERUANA ANTE EL AÑO 2000

En cuatro años más estaremos en el año 2000, tan soñado y quizá previsto por los llamados "milenaristas", aquellos viajeros nerviosos que, cada mil años (yo diría cada ciento, en vista de los pasados "centenarios"), se inquietan oteando catástrofes o paraísos, o en todo caso, suponiendo que el futuro, como creía Marinetti, siempre es el mejor de los tiempos.

Pero nosotros llegaremos (ojalá) al año 2000, todavía con el polvo del camino viejo y con nuestras maletas que, al ser abiertas, debajo de las camisas, mostrarán algunos libros del siglo que se fue.

¿Cuáles cruzarán esa línea del tiempo? Si volvemos al comienzo del siglo XX, una vez superados el romanticismo y el realismo, nos quedan en el balance, como ejemplos, la prosa saltarina y socarrona de Ricardo Palma, y los temas sociales recién fermentados por Clorinda Matto y Mercedes Cabello. Luego vendrán las seductoras ráfagas del modernismo, y por largos años los temas sociales quedarán en suspenso.

Mientras tanto, el brillo de la decoración modernista, su fiebre por las joyas del verbo y por los temas raros o extravagantes (teñidos de velos psicológicos y de pretensiones cientificistas), producirán el primer libro de narraciones, *Cuentos malévolos* (1904), escrito a la moda decadente francesa, y nada menos que por Clemente Palma, hijo del tradicionista, a quien sin duda se le erizaron los pelos por los gustos "satánicos" del retoño, por el desafío a la moral y a la religión católica, tan vapuleadas en el volumen. Sin embargo, la obra entera está dedicada a don Ricardo, y además, hay cuentos individuales dedicados a Miguel de Unamuno, Emilia Pardo Bazán, Juan Valera, Benito Pérez Galdós, al poco conocido catalán Antonio Rubio y Luch, y finalmente, al único escritor joven peruano, a José Santos

Chocano, también modernista. Como se ve, se trata de un desafío a la literatura española, un llamado de atención a sus principales figuras, para que se fijen, a través de Clemente, en las influencias francesas, en la destreza de un latinoamericano al manejar el español castizo, y en la libertad de juicio de un joven pensador, rebelde ante las costumbres e ideas tanto de España como de América Latina. Eso sí, Clemente Palma actuó con malicia, adulando la vanidad de aquellos para él "conservadores".

En resumen, es un libro de ficción, pero asimismo de ideas; y en cuanto a la prosa, si bien no es flexible para moldearse a todas las situaciones, ni muy elegante o doctoral como quisiera, mantiene un rigor que debe aplaudirse, así como un buen nivel de experimentación con la estructura del género y con las posibilidades de extensión del cuento, del relato y de la novela corta.

Con ciertos reparos, es un buen comienzo, que prosigue, de otro modo, con el también modernista Enrique A. Carrillo en su novela breve *Cartas de una turista* (1905). Valiéndose del estilo epistolar e inventando a una narradora-protagonista, que se supone inglesa pero cuya psicología y costumbres son muy limeñas, el autor nos describe el balneario de Chorrillos, en un anticipo de la pintura impresionista del Barranco de Martín Adán. Su prosa es menos intelectualista que la de Clemente Palma, menos psicológica y carente de retorcidas malicias, pero sobria, de frases cortas, elegantes y aspirando a la melodía, por encima de la rutina de la inglesita que se enamora a medias y luego obedece al padre, concluyendo el idilio en una brevísima nostalgia y en un súbito y pragmático viaje de retorno a Inglaterra, donde se casa no con un "hombre tropical", sino con un compatriota. Y la sucesión de cartas de la narradora es enviada a una destinataria asimismo inglesa, Annie, con lo cual se acentúa el artificio.

Así, el lenguaje ya está pulido cuando surge Valdelomar, cuya obra ofrece dos etapas muy distintas. La primera empieza inclusive antes del libro de Carrillo, en 1904, al redactar la novela corta *Yerbasanta* y subdividir la historia en pequeñísimos capítulos (costumbre que se repetirá en él, desviándose del tema central, pero asimismo enriqueciéndolo), donde, a la vez, describe amorosamente Ica y Pisco, con escenas regionales como la procesión del Señor de

Luren, y pinta como de paso la figura fugaz de Manuel, el muchacho condenado a muerte sin más explicaciones que la orfandad, previa al repentino suicidio. La ternura provinciana y la inocencia del personaje constituyen un cambio en la narración modernista, que pierde el brillo y la decoración, así como el ambiente mundano y el apego a Europa, pero gana en intimidad, en calidez y fidelidad a la región. Este primer Valdelomar se esfumará un tiempo para producir en el intervalo (en su segunda etapa) *La ciudad muerta y La ciudad de los tísicos,* ambas novelas cortas de 1911, en las cuales los críticos han visto, de modo general e inespecífico, el influjo de D'Annunzio en *La ciudad muerta*, y del modernismo convencional en *La ciudad de los tísicos.*

Esos juicios dicen poco de la singularidad de tales novelas. Por encima del título prestado de D'Annunzio y de la evocación de la antigua ciudad perdida (una mezcla de Lima y El Callao), Valdelomar vive el dilema del pasado colonial versus la realidad presente, y aprovecha las sombras del pretérito para que sus personajes traten de retornar en vano a él, y sin olvidar la descripción de un triángulo amoroso imposible, vencido asimismo por la muerte, entidad que lo preside todo. Una vez más también, el estilo epistolar, presente apenas en Clemente Palma y muy visible en Carrillo, le sirve para sus propios fines.

La ciudad de los tísicos es asimismo un aprovechamiento personal de los motivos y técnicas modernistas. Ahí están el presente y el pasado incaico y colonial de Lima, la mujer misteriosa y su fascinación por los perfumes, el "yo" sensitivo y esteticista, el Mal rondando dentro y fuera de los hospitales, el amor y la alegría defendiéndose de los obstáculos, naciendo y muriendo junto a las sombras adrede concebidas. Por estas virtudes, e incluso por su estructura al comienzo inconexa y luego bien resuelta, *La ciudad de los tísicos* merece la consideración de un logro especial.

Pero este segundo Valdelomar vuelve a ceder el paso al primero, al original, y desde 1913, al redactar el cuento "El caballero Carmelo" y ganar un premio con él, retorna a su terruño, a Pisco e Ica, y nos da entrañables relatos que podríamos llamar criollos o mestizos, para diferenciarlos de los "exóticos", "chinos" o "yanquis" (algunos publicados desde 1910), donde sólo se ve una maestría

técnica, pero sin llegar a la hondura del texto de 1913, el cuento de su independencia literaria, escrito en Roma, la cuidad eterna de D'Annunzio, pero ya sin el influjo del antiguo maestro.

El caballero Carmelo, como se sabe, es también una colección de cuentos aparecidos antes de 1918, y luego de la muerte de Valdelomar, en 1919, se publicaron relatos asimismo loables como el fantasioso "El hipocampo de oro" (1920). El conjunto de su obra narrativa confirma la existencia de esas dos etapas; por un lado, describe el terruño, la costa y el mar de su infancia, y pinta retratos entrañables e íntimos de la vida familiar o provinciana, a la vez que anima argumentos imaginativos o adrede tenues, pero hilvanados con maestría. El otro Valdelomar es el propiamente modernista, y asimismo está lleno de sugerencias. El velo de la muerte, el misterio y la curiosidad intelectual, se hallan tanto en las citadas novelas cortas como en "Los ojos de Judas", donde maneja un tema fantástico y lo mezcla bien con la realidad; lo raro, el amor, la mujer amada, el paisaje humanizado y las sombras del más allá son elementos obsesivos en él. Y cuando se trata solamente de extravagancias y exotismos, nos da también cuentos plausibles como "El círculo de la muerte". Por esos dos caminos ha impreso su singular personalidad, y además, su prosa fresca y dúctil brinda una fascinante variedad de textos en los géneros del cuento, del ensayo, del artículo periodístico, de la novela corta y del teatro. Por ello, a su temprana desaparición, nos deja un monumento verbal renovado y por demás flexible.

¿Qué narradores vienen después de 1918? Enrique López Albújar publica sus *Cuentos andinos* en 1920, y Ventura García Calderón nos entrega *La venganza del cóndor* en 1923, fecha en que asimismo aparecen *Escalas melografiadas* y *Fabla salvaje*, de César Vallejo.

López Albújar y García Calderón están inmersos aún en el modernismo, pero cada cual practica lo suyo. Hasta ahora se eriza toda la piel cuando uno lee el artículo del primero, "Sobre la psicología del indio" (*Revista Amauta* N° 4, diciembre de 1926), cuyas ideas sustentaron, sin duda, los *Cuentos andinos*. ¿Cuál es la actitud real del autor frente al indio, su personaje: lo examina, juzga, admira, ama, odia o desprecia?

Leamos algunas de sus "conclusiones", que llegan a setenta:

12. Siempre que tiene ocasión (el indio) roba y si no la tiene la crea o la aguarda. Para eso tiene dos armas poderosas e irresistibles: la paciencia o el disimulo...
14. Cuando mira arriba u oblicuamente hay que desconfiar de sus manos y de sus pies.
15. Como caminante prefiere la línea recta, pero en la vida todo lo hace tortuosamente. Por eso es difícil saber qué quiere y dónde va...
18. Cuando besa una mano es cuando más cerca está de morderla...
23. Cuando comete un crimen lo niega en el juzgado no tanto por pudor sino por atavismo; pero una vez libre de la cárcel, lo confiesa, lo grita y se jacta de él orgullosamente, olvidando que en ese hecho puso más traición que valentía...
28. El mayor enemigo del indio es el indio mismo...
34. Es un gran actor. Frente al hombre de otras razas simula, solemne e insuperable, la comedia de la humildad y la tragedia de la servidumbre.
35. Recibe con hipócrita complacencia lo que le dan, aunque en el fondo lo desprecia por sentirse mancillado, y codicia hasta el crimen lo que le niegan o no puede conseguir honradamente...
42. Solo, es tímido; acompañado, audaz... Y cuando embiste es feroz, vandálico, incontenible. Su valor colectivo es mastodóntico. Por eso fue ayer conquistador y hoy un gran soldado. Con cien mil hombres como éstos, bien dirigidos y militarizados, tiene el Perú para reírse de las hegemonías sudamericanas...
49. Como delincuente es insuperable en la coartada y abrumador en las citas. En la confesión impenetrable como un erizo, y simula diestramente su papel de víctima[1].

He aquí, pues, parte del duro e injusto retrato de "dobleces", pintado por el fundador de la narración indigenista. Como se sabe, el artículo fue el detonante de un largo y rico debate sobre el tema, que Luis Alberto Sánchez recoge en todo un libro (*La polémica del*

---

1. Enrique López Albújar, "Sobre la psicología del indio", en *Amauta* Nº 4 (Lima, diciembre 1926), pp. 1-2

indigenismo, Lima: Mosca Azul, 1976). Lo extraño del caso es que sólo al final de su invectiva, López Albújar trata al indio como un ser explotado y puesto en una condición subordinada y esclavista, por fuerzas superiores no solamente a él, sino a todo el país, que no ha podido hasta ahora liberarlo. Unicamente en el numeral 67, reconoce que el indio "es una concreción andina. Adherido a su terruño es férreo y dinámico, tiene en el alto grado la virtud de Anteo; lejos de él, lo corroe el cáncer de la nostalgia".Luego, por fin, en el numeral 68, reconoce asimismo: "Como todos los seres secularmente perseguidos y hostilizados, es simulador y mimetista frente al peligro. Sus danzas son en una gran parte trasunto de esta característica. Pero en el fondo el indio es pacífico, más pastoril y agricultor que guerrero y vandálico". Y por último, en una rarísima concesión del antiguo juez de primera instancia, López Albújar acepta que el indio "tiene en alto grado el sentimiento de la independencia, no sólo por obra del medio, sino por obra de la misma servidumbre en que ha vivido tantos siglos"[2].

Una visión ambivalente como ésta, similar de algún modo a la prejuiciosa de Ventura García Calderón, sublevó tanto a José María Arguedas que lo decidió a describir al "verdadero" indio. Por lo demás, extraña que López Albújar, tan sensible a los defectos del campesino quechua, ensalzara abiertamente al mulato José Manuel, en su lograda novela *Matalaché*, donde el protagonista sólo parece tener virtudes, inclusive la de forzar a doncellas de su raza y atraer profundamente a una joven blanca. ¿Por qué el sufrimiento del esclavo y mulato es noble, y sus parlamentos regionales tan seductores, y no los del indio? ¿Por qué José Manuel es capaz de pensar y soñar en la liberación de su raza y de todo el país, y los personajes de *Cuentos andinos* no? ¿Acaso los indios no buscan también la libertad, como el mismo autor lo reconoce? ¿O es que hay un ajuste de cuentas *racial* en la actitud de López Albújar?

Pero dejemos de lado prejuicios y juzguemos literariamente a *Cuentos andinos*. Según Tomás Escajadillo, el autor supo darnos "emociones sustantivas de la vida de la sierra" y "algunos escorzos

2. Op. cit.

de la vida del indio". Es un libro sólido y variado aun dentro los límites del tema. Por ejemplo, si "Las tres jircas" es una mezcla de devoción al paisaje y a mitos de fundación de pueblos, donde los hombres y dioses conviven, como en las grandes tragedias, en "El campeón de la muerte" las ofensas al indio también se lavan, aunque con ferocidad, por el mestizo. En el intermedio, "La soberbia del piojo" es una fábula provinciana y burlona en que la suciedad rural junta al señor (no sólo al indio) con los piojos y cada cual medita y extrae sus moralejas. Y en "Ushanan-jampi" la ley comunitaria proscribe cruelmente el delito. Casi todo es desproporcionado, exótico, como les gusta a los modernistas. Y el nivel estético puede cotejarse con algunos textos de Valdelomar.

¿Y qué decir de García Calderón y de *La venganza del cóndor* (1923), de prosa culta y elegante, amiga asimismo de los temas exóticos y aun extravagantes? Hoy sabemos que el exotismo tiene sus desventajas; lo deforma casi todo y muy pocas cosas quedan auténticas. Y lo pintoresco, por muy adornado que esté con las galas del lenguaje, acaba siendo superficial y poco verosímil, cuando el autor desea justamente pintar temas y escenarios *peruanos*. Quizá por ello sobresalgan los cuentos fantásticos, donde la realidad importa menos.

Los cuentos breves y simétricamente medidos de *La venganza del cóndor* aparecen cuando todavía la sierra (pese a los esfuerzos iniciales del indigenismo) no es conocida literariamente en el exterior, y por ello se explica el afán de García Calderón de darla a conocer como un pintor de acuarelas, en sus costumbres, y sobre todo, en la extrañeza del paisaje y en el indio huraño y resentido. El narrador no deja en libertad a sus personajes; lo ordena todo según la anécdota dada, que apenas desarrolla. Tampoco hay diálogo, o muy de vez en cuando. La "voz" del narrador omnisciente se preocupa sólo de lo peculiar de la anécdota y de la atmósfera extraordinaria. El mundo del Ande está como "encantado", no es natural. La llama es una representación "divina"; la chicha lleva más allá de la inconsciencia; el chamico enloquece directamente. Todo el paisaje, además del viento y la lluvia, es extraño; las sombras de la atmósfera y el lenguaje muy cuidado son los elementos narrativos que más se ofrecen al lector.

Leyendo estos cuentos, se piensa en un autor, en un hombre culto que desea divulgar anécdotas de un país semibárbaro, muy poco civilizado, y con creencias confusas, lejos del cristianismo. Quizá no haya lazos de simpatía entre el escritor y su tema. Hay un deseo de expulsar lo visto o sentido. Un libro interesante, sí, y un autor versado en técnicas simples del cuento; éste debe girar en torno sólo de una o dos anécdotas, a fin de que el interés no decaiga y se llegue fácilmente a un remate sorpresivo, áspero y a veces chocante. Un autor de la ciudad contando cosas de la sierra primitiva cuya índole confiesa desconocer. Una excepción saludable es "A la criollita", texto romántico y trágico, donde los prejuicios sociales y religiosos explican bien el estallido de las pasiones.

En dos cuentos similares por el tema ("Cómo habla la coca", de López Albújar, y "Coca", de García Calderón), podemos ver las diferencias. López Albújar tiende al ensayo, esto es, a difundir ideas mediante un monólogo en que el protagonista se desdobla y deja "hablar" al otro yo. Defiende la coca por encima de drogas de otras culturas; es tentado por sí mismo y acaba probando la coca y así olvida sus obligaciones y lo despiden del trabajo. El de García Calderón es un cuento más simple, de una sola anécdota, donde el patrón, herido y abandonado a su suerte por el guía indio, teme a la sierra, y luego se anima a probar la coca para subsistir (como hacen los indios), pero él se envenena y muere, quizá como castigo por no pertenecer a la cultura andina.

Entre *Escalas melografiadas y Fabla salvaje,* de César Vallejo, pese a aparecer el mismo año de 1923, hay todo un proceso de aprendizaje que va de la estampa quieta hasta el cuento y la novela corta, dinámicos estos dos últimos, merced a una profunda evolución desde lo que Américo Ferrari llama "formas de expresión torturadas y descoyuntadas", hasta otros textos donde es clara "una voluntad de simplicidad y de economía, que excluye todo lo que pueda disfrazar o distorsionar la expresión directa de la emoción"[3].

---

3. Américo Ferrari, "Introducción a Vallejo". *Obra poética completa* (Madrid: Alianza Editorial, 1986), p. 35.

En la prosa, específicamente, Vallejo evoluciona desde unos párrafos retorcidos, exageradamente retóricos, a veces plagados de arcaísmos y neologismos, a menudo con olvido de la línea argumental, hasta otros párrafos coloquiales, económicos, directos y éstos sí apegados al argumento.

En *Escalas* conviven y entrechocan mayormente dos modelos de estilo: uno, de tendencia castiza, con derivaciones extremas, inclusive exageradas y que resaltan demasiado en el texto; y otro, de tendencia coloquial, que engloba el habla materna del autor. Además, el grupo de estampas reunidas bajo el subtítulo de "Cuneiformes", está recorrido por la trágica experiencia de la cárcel, por una fantasía o sueño incestuoso con la hermana, y por una defensa de la justicia absoluta, por encima de la justicia humana; y el segundo grupo, bajo el epígrafe de "Coro de vientos", exhibe la intención deliberada de escribir cuentos con prosa lírica y barroca, así el resultado sea a veces un injerto, como "Liberación" o "El unigénito", y a veces un valioso logro, como "Cera".

Respecto a *Fabla salvaje*, el modelo dominante, el coloquial, es medido, sobrio, dosifica bien el argumento en escenas que van pintando una atmósfera adecuada. Si bien repite los personajes esquizofrénicos de la sección "Coro de vientos" del libro anterior, muestra un excelente uso de elementos narrativos, de un argumento descompuesto en escenas significativas, donde los componentes fantásticos desempeñan un papel creíble y dramático. Aquí Vallejo se sacude de la retórica de *Escalas*, descree de los artificios, y su frase directa se ha conseguido ya. Eso sí, mantiene aún el arrebato lírico del novelista entre romántico y afecto a la nostalgia y lo sobrenatural, propio de los cuentos de aparecidos, influidos en aquel tiempo, según dice Luis Monguió, por narradores como Horacio Quiroga, Abraham Valdelomar y Clemente Palma. La página final, el suicidio del agricultor Balta Espinar (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 y sobrenatural en una escena más o menos realista. Y muy creíble en nuestra sierra, donde hablar del Mal, del Maligno o del Diablo es cosa de rutina. En última instancia, el Mal invisible que destruye la unión de Balta con su fiel mujer, son los celos, sentimiento aquí injusto pero real, que bulle

en el aire, y como un pájaro maligno, le propina un aletazo final a Balta, al borde de un 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, alguien a solas con su alma desesperada[4].

Del grupo de la numerosa "vanguardia", creo que podemos rescatar los ejemplos de Xavier Abril y Gamaliel Churata, los cuales van a cristalizar a fines de la década de los veinte y comienzos de los treinta. Al primero se le considera un puente entre el surrealismo francés y la vanguardia peruana, pero también dedicó un libro (*El autómata*, 1929 y 1930) a James Joyce, maestro de la escritura "espontánea", de las asociaciones de ideas y del monólogo interior; y a Churata, por *El pez de oro*, redactado entre 1924 y 1930, debemos reconocerle su lenguaje primigenio o primitivo, donde el castellano es sólo una aspiración a reunir un vasto complejo de mitos, personajes y paisajes expresados a medias y en estructuras todavía experimentales que, según los críticos Kishimoto y Chiri, quizá anticipen el volumen *Agua,* de Arguedas[5].

Y así llegamos a un año muy importante para la prosa peruana, 1928, cuando se publican *Matalaché*, de López Albújar, y *La casa de cartón*, de Martín Adán.

En un país de mestizos como el Perú, *Matalaché* es la mejor novela de un mestizo, mulato y no cholo, personaje elegido a fin de ahondar todavía más la dependencia y la esclavitud de la víctima, cercada por muros de indolencia e intolerancia.

Esta visión de novelista, escogiendo al mestizo peor situado en la sociedad peruana de 1816, le permite describir en capas sucesivas no sólo la personalidad de José Manuel, sino la sociedad virreinal. Y por si fuera poco, a fin de que el mirador histórico y humano se ensanche, crea otros personajes de ambas esferas (los de arriba y

---

4. De Tungsteno y de otras narraciones más breves de Vallejo me he ocupado en varios artículos, entre ellos dos: "La prosa de Vallejo", en *Fénix* N° 34-35 (Lima, 1989), pp. 169-179, y en "La prosa de Vallejo y otras narraciones", separata de Vallejo. Su tiempo y su obra (Lima: Universidad de Lima, *Actas del Coloquio Internacional, 1994)*

5. Jorge Kishimoto Yoshimura y Sandro Chiri (Selección; introducción. y notas de), *Narrativa peruana de vanguardia.* En: *Documentos de Literatura* Nros. 2/3 (Lima: MASIDEAS, 1994), pp. 115-116.

los de abajo), para que también desde ellos se proyecte la visión personal de su existencia.

Así, el autor describe vidas paralelas en uno y otro ámbito, y hace que de pronto los mundos de José Manuel y de María Luz se toquen, y urdan la trama común que los envolverá en el amor, el único sentimiento que podría deshacer la esclavitud, pero que sólo llegará hasta un límite en esta sociedad corroída por las desigualdades. Tras el hechizo del amor y de sus encantadoras sensaciones, vienen los duros hechos. Un hijo ilegítimo es todavía menos deseado entre razas separadas. Y por ello, la condena de la madre a la vergüenza y del padre a la muerte cruel, es consecuencia lógica de una sociedad que sigue siendo cerrada y esclavista, pese a la vecindad de la independencia del Perú. Ningún otro novelista peruano ha pintado mejor la tragedia y desgarramiento del mestizo, presa de dos mundos contradictorios, excepto Arguedas.

La casa de cartón es una sucesión variopinta y fragmentaria de impresiones del "yo" narrador. La unidad de libro (suelta, amplia) solamente se da porque las impresiones salen de una misma "voz" y se refieren a una alternancia o contrapunto de paisajes, ambientes, ideas y perfiles fugaces, que no alcanzan a ser personajes. Y los fragmentos se basan en anécdotas muy delgadas, que no se encadenan necesariamente con las demás. Así, la unidad mayor de la novelita se subdivide en pequeños capítulos, cada cual en torno a una breve escena o a un comentario sobre ésta. Y así como rápidamente pasamos del todo a lo pequeño, así cada anécdota tiene su tono y estilo. En el desfile de esos dibujos esquemáticos vemos pasar el pueblo del Barranco, de principios de siglo, el mar, el campo distante, la vecindad soterrada de Lima, y todo ello salpicado de tipos, costumbres y dichos del distrito provinciano (donde hay inclusive algunos ingleses y alemanes).

Por lo general la prosa es puntillista y saltarina, por lo cual se emparenta con el puntillismo pictórico de Seurat o Morisot, antes que con Joyce. El tono es burlón, o más bien entre satírico y nostálgico, y llega a regodearse en juegos verbales de oposición, similitud o mera comparación, de cuyo brillo sale ganando la luz de muchas metáforas finales, pero que asimismo dejan por el camino a otras figuras retóricas por nacer.

De pronto, en ese desfile y reiteración de descripciones, de retratos y costumbres del balneario provinciano, se inserta el capitulillo titulado (el único con título), y con minúsculas, *poemas underwood.* He aquí la culminación de la prosa artística y del sentido burlesco de la obra. Entonces confirmamos que la frase de Martín Adán ha girado siempre en torno a los ejemplos de Ramón Gómez de la Serna, señor de las vanguardias, y de sus famosas "greguerías" inauguradas en 1910. Aquí están más visibles las frases breves, las metáforas más concisas, el dislocamiento verbal ya innegable. ¿Para qué acudir a Joyce si vemos claro el modelo?

Y vemos también aquí el lado moralista y levantisco del autor, que ya tiene dos armas con que avanzar, la metáfora y la sentencia o aforismo. Con este doble telón de fondo, puesto frente a los paisajes y retratos, el libro resulta ser una "novela fingida", como llama Francisco Umbral a las similares de Ramón Gómez de la Serna; ya que carece de estructura y argumento novelescos, además de buscar, sobre todo, el brillo de frases, contrapuntos y metáforas.

Estas son buenas razones para incluir *La casa de cartón* en la literatura de vanguardia, surgida como un torbellino de ismos en las primeras décadas del siglo. Sánchez se equivoca al decir que, por lo visto en este libro, Adán "leyó poco a Azorín". A su turno, Mario Castro Arenas analiza bien los varios lazos de esa prosa poética con los malabares de Gómez de la Serna, quien, según Alfonso Reyes, tenía una navaja de escribir en la mano. Estamos de acuerdo con el influjo del ramonismo, pero también debe subrayarse más el ejemplo de Azorín, pues tanto él como Gabriel Miró (desgajado de los ismos, pero presente en la época) son los padres de la frase corta, fruto de la respiración breve y constante, que luego se altera y se vuelve saltarina en el citado Ramón y asimismo en Martín Adán.

Pues bien. Las próximas décadas de los treintas y cuarentas van a ser presididas por dos escritores "indigenistas", que al término de sus respectivas carreras buscarán salir del molde original. Alegría empezó a despegarse en Lázaro (1973), fragmento de una proyectada saga sobre la revolución de Trujillo de 1932, y Arguedas hizo igual en *El zorro de arriba...* (1971), donde aceptó por fin el mundo mestizo e integral en que vivíamos todos y echó mano de técnicas modernas que nosotros habíamos practicado ya dentro de la

generación de los cincuentas. La gravitación de ambos novelistas ha crecido con el tiempo y llevaremos felices sus sombras benignas hasta el siglo XXI.

Lo importante aquí no es subrayar novedades sobre escritores tan estudiados como ellos, sino el nuevo avance de la prosa peruana, a través del ambicioso estilo coloquial de Alegría, que se abre para englobar paisajes, diálogos, temores y fugaces dichas en mundos armónicos, y del difícil lenguaje poético de Arguedas, que surge quechuizado ásperamente, y luego gana soltura y se amestiza sin perder intensidad ni poesía. *La serpiente de oro y Los ríos profundos* lo prueban. Y de la escuela costumbrista, señalemos a José Diez Canseco y sus *Estampas mulatas.*

En estas condiciones, con el legado principal de Clemente Palma, Valdelomar, Vallejo, López Albújar, Martín Adán, Alegría y Arguedas, esto es, con la costa y la sierra perfiladas, y con la selva todavía en suspenso, llegamos a mi generación de los cincuentas, que publicó libros mayormente entre 1948 y 1961. Si bien la bibliografía sobre sus miembros es variada, poco se ha hecho por resumir la obra conjunta[6]. En una ojeada, podemos distinguir tres direcciones: la *experimentalista*, que, sin olvidar los problemas sociales y tampoco una inclinación psicológica, renueva la prosa siguiendo ejemplos foráneos (para huir del esquematismo indigenista), principalmente los de Joyce, Faulkner, Hemingway, Rulfo y Borges, y cuyos representantes serían Sebastián Salazar, Eleodoro Vargas Vicuña, Enrique Congrains, Oswaldo Reynoso, Luis Loayza y yo mismo, tendencia que culminará en la obra mayúscula de Vargas Llosa; la *realista*, encarnada por Ribeyro, Sara María Larrabure, Carlos Thorne y otros; y la *fantástica*, seguida en un comienzo por Ribeyro, y luego por José Durand, Mejía Valera, Luis León Herrera, Luis Alberto Ratto y otros. En conjunto, forman el grupo más renovador y artístico del medio siglo, y su tesón y seriedad han facilitado el surgimiento de nuevos artistas de la narración. Manuel Scorza siguió un camino solitario y necesario, y profundizó en las esencias nativas. Alfredo

6. En mi artículo "La obra inicial de Vargas LLosa", en *Cuadernos Hispanoamericanos* Nº 444 (Madrid, Junio 1987), reproducido más adelante, se resume la actividad de la generación de los 50s y sus lazos con el citado autor.

Bryce, Rivera Martínez, Gregorio Martínez y Miguel Gutiérrez tienen un brillo propio y cada vez mayor, sin olvidar a los jóvenes de las últimas décadas, entre los que podemos citar, en una nómina incompleta, a Guillermo Niño de Guzmán, Crónwell Jara, Oscar Colchado, Fernando Ampuero, Mario Bellatín, Alonso Cueto, Abelardo Sánchez León y Carmen Ollé.

Es cierto que ahora, en 1996, los influjos de Vargas Llosa, Ribeyro y Bryce son los más visibles. El primero, explorador genial que revolucionó la oración y la frase en castellano, especialmente en *La casa verde* (1996) y *Los cachorros* (1967), continúa manejando muchas historias y estilos en un entretejido cada vez más enmarañado y ambicioso, pero olvida a menudo la fuerza de las ideas que trasmiten las grandes novelas y manipula fácilmente algunos símbolos; el segundo prefiere un solo estilo, en apariencia tradicional, aunque gradualmente incisivo para pintar ambigüedades externas o íntimas; sus *Cuentos completos* (1994) son un triunfo del afán civilizador y estético sobre cierto primitivismo de nuestra sociedad; y el caudaloso Bryce se apega también a un solo estilo, el del "yo" que, por encima de Cervantes, Sterne o Swift, brota de la picaresca, perfilando al protagonista como una víctima del medio para ganar la protección y simpatía del lector. Bryce es también un buen cuentista; y en cualquiera de ambos géneros zahiere a fondo la sociedad peruana; y es, en fin, el humorista que nos faltaba en una mesa rodeada de hombres tristes y aun solemnes[7].

Las nuevas generaciones conocen bien las técnicas e inclusive tientan la novela policial o se explayan en el crotismo y el psicologismo. Ahora, por fin, podemos exclamar que el Perú ya tiene su novela, que Lima y la sierra tienen las suyas, y que estamos alertas a los frutos de la selva y de muchas otras provincias, donde bullen escritores cuya hora llegará. Ojalá, asimismo, fluya sin pausas la literatura oral, con su profunda riqueza y poesía.

(*Alma Mater*, N° 11, Lima, 1996, pp. 27-32).

---

7. Para ampliar este breve panorama, ver el artículo "Algunos mitos o clichés en la narrativa peruana contemporánea", en *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 509 (Madrid, Noviembre 1992). pp. 115-121, por C.E. Z.

ALDRICH JR. Y EL CUENTO PERUANO

Pocas veces se habrá visto mayor injusticia en los estudios del cuento peruano contemporáneo, que cuando dejan de citar la importante contribución del crítico norteamericano Earl M. Aldrich Jr., quien publicó un excelente libro: *The modern short story in Peru* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1966), 206 pp.

Aldrich Jr. vino al empezar los años 60 a nuestro país, y se enfrascó en el estudio no sólo de libros de ficción, sino de revistas y periódicos, desde *Variedades* y *Colónida* en adelante, rebuscando inclusive cuentos no recogidos en volúmenes, además de entrevistarse con Enrique López Albújar y Ciro Alegría, cuyos manuscritos originales revisó, mientras seguía los consejos de un buen crítico, Alberto Escobar, y de un buen librero, Juan Mejía Baca.

El resultado es muy plausible. Su libro ofrece cinco provechosos capítulos, a partir de los antecedentes de Ricardo Palma, pero incidiendo más que nada en el modernismo, con la obra de Clemente Palma, como fundadora del género, hasta llegar a la generación de los años 50s. Mientras el viajero Aldrich veía que casi todos los nuevos escritores publicaban cuentos en vez de novelas, el otro Aldrich, el investigador, seguía estrechamente los temas y técnicas de Clemente Palma, con los influjos de Poe y Maupassant no sólo dichos, sino mostrados. Ningún crítico le ha dedicado más atención que Aldrich a este escritor, señalando el linaje de sus protagonistas y sus lazos con los "franceses decadentes".

Luego, sucesivamente, les toca el turno a Valdelomar, López Albújar y Ventura García Calderón. A todos los entiende en su esencia, en su mezcla de hombres de letras y de pintores de medios costeños o rurales, atento siempre al desarrollo del país. Señala bien

las diferencias entre López Albújar y los demás indigenistas, y comprende la amplitud y cultura de García Calderón, así como su lejanía del Perú. Su próxima mirada va hacia los "escritores de Amauta", a María Wiesse, Gamaliel Churata, César Falcón, Arturo Peralta y Emilio Romero, antes de pasar a los años 30s, con Diez Canseco, Fernando Romero, Burga Freitas y María Rosa Macedo, y de fijarse luego en Vegas Seminario, Peláez Bazán, Meneses e Izquierdo Ríos. Hasta llegar, por fin, a las figuras patricias de Alegría y Arguedas y concluir por entender –y entender de veras– los logros artísticos y técnicos de la generación de los 50s. Y de casi todos ellos traduce fragmentos. He ahí conocimiento y amor al cuento peruano.

(*El Peruano*, Lima, 5 abril, 1995).

VALDELOMAR Y D'ANNUNZIO

El tema de las influencias de autores extranjeros sobre literatos peruanos (o de cualquier nacionalidad) es consecuencia de las profundas motivaciones que bullen en el artista literario. Así como sus obras pueden brotar de la experiencia individual, o de un trasfondo histórico, de época, así también pueden ser resultado de influencias culturales, las cuales no respetan fronteras porque justamente ellas persiguen la universalidad del arte. Cuanto mayor sea la difusión de una obra importante, más posibilidades habrá de que siembre el ejemplo a su paso e impulse otras obras artísticas por encima de fronteras y modas. De esta forma se explica el influjo de Cervantes, digamos, sobre Ricardo Palma (en el regusto por la prosa y en el contraste del mundo culto con el plebeyo) y sobre Ciro Alegría (en la costumbre de intercalar numerosas historias breves dentro del tema general).

Hay influencias fáciles de ver y otras que requieren de investigación. Cuando yo publiqué mis primeros libros, tuve que declarar abiertamente que había leído a Faulkner y a Joyce, a fin de guiar a los críticos que todavía no acertaban en sus juicios. Sin embargo, ellos, con el tiempo, inflaron tanto esos ejemplos y de modo ya artificial, que me incomodaron y tuve que zafarme (y con pruebas en la mano) de esas sombras, primero benignas y luego perturbadoras.

Similar es el caso del insigne escritor Abraham Valdelomar (1888-1919). Fácilmente se le adjudicó la influencia de Gabriel D'Annunzio y se le colgó el membrete hasta hace poco, debido a que, desde antes de 1911 (fecha auroral de la novelística peruana, cuando Valdelomar publica sus dos novelas cortas *La ciudad muerta y La ciudad de los tísicos*), la vida literaria limeña estaba ganada

por el genio de D'Annunzio, tanto que el mismo Valdelomar se declaró discípulo y admirador del artista. Esta confesión más o menos ingenua sirvió para que los críticos no supieran distinguir lo propio y lo ajeno en esas dos pequeñas y prometedoras novelas. Inclusive autores muy serios como Luis Monguió y José Carlos Mariátegui se equivocaron al ver la sombra de D'Annunzio hasta en la fugaz vida política de Valdelomar. Ahora, por las investigaciones de Estuardo Núñez, ha quedado claro que Valdelomar filtró con sumo cuidado el influjo de ese italiano, y que sólo dos años más tarde, en 1913, cuando el autor iqueño viajó a Roma, empezó justamente su abandono de aquel modelo. Ahí, en la propia Italia, sopesó el real valor y los límites del arte de D'Annunzio, y fue en Roma donde escribió *El caballero Carmelo*, la prueba más encomiable de su emancipación artística. Por ello, hay que cuidarse mucho al indicar influencias, pues deben señalarse asimismo los límites reales de éstas y su duración en la obra literaria, fijando si es posible la fecha de "liberación". Después de todo, por encima de las influencias está la vida entera del autor, sus experiencias directas, y más que nada, la voz de sus muertos y de su terruño.

(*El Peruano*, Lima, 2 agosto 1995).

LOS CUENTOS DE CLEMENTE PALMA

Por un acto de estricta justicia, debemos señalar que, en 1904, Clemente Palma publica el primer libro peruano de narraciones breves del siglo XX, *Cuentos malévolos* (Barcelona: Imp. Salvat), afirmando así el género que de cierto modo, aunque tímido, se había esbozado a fines del siglo XIX. Palma-hijo es un autor singular, conocedor de la urdimbre del cuento y el más consistente vocero del complejo *espíritu de fin de siglo.* Sin embargo, la magnitud de su importancia y su contribución personal a la narración han sido sobrestimadas, quizá por la indulgencia con que se suele tratar al hijo de un padre ilustre, a quien se elogia desde antes de leerlo, sin prestarle la atención debida.

Entre otras cosas, hasta ahora, por ejemplo, ignoramos en detalle sus juicios sobre la "tradición" que practicaba don Ricardo, a quien sin duda respetaba, pero no al momento de escribir, acto que le sirvió para independizarse de aquella sombra benigna; sólo sabemos del afecto y orgullo con que su padre se refería a él (lo llamaba todo "un cerebro"[1]), perdonando así de antemano la actitud levantisca y "satánica" de su retoño, por más intelectual y amoral que éste se creyera.

Pero quizá esta misma indulgencia tenga un lado positivo. Incluso cuando, en 1904, siendo cónsul del Perú en Barcelona, obtiene para su libro un importante prólogo de Miguel de Unamuno, o mejor, un espaldarazo a sus temas y estilo, Unamuno sólo le escribe

1. La frase exacta es "un cerebro poderoso", y así la consigna MZR (Manuel Zanutelli y Rosas), en el *Diccionario Histórico y Bibliográfico del Perú*, ed. Carlos Milla Batres, tomo VII, p. 45 (Lima, 1986).

una carta amable, recordando que la envía por dos razones: porque Clemente es hijo de su famoso padre, cuyo talento elogia, y porque es un hombre joven en quien se confirma el refrán "de tal palo, tal astilla". La carta-prólogo le quita, pues, impacto al título escandaloso y provocador del nuevo libro, así como a la nueva "moral" que éste defiende; y luego, en medio de juegos verbales y malabares, le habla de moral y religión como a un joven que se cree descarriado, pero Unamuno sabe que no lo es. De nuevo el paternal perdón y la palmadita al hombro. Y por fin, Unamuno defiende la religión católica y a Cristo por encima de Luzbel, en una refutación cordial de los atrevimientos a que llega el joven autor en su cuento "El hijo pródigo". En una palabra, le quita pólvora al barril preparado por Clemente en contra de los usos literarios y las costumbres sociales de la época. Le quita su aire perverso y sus desplantes ideológicos (tan caros para un profesor de filosofía del arte como se juzgaba a sí mismo Clemente), y acaba jugando con frases sobre el bien y el mal, deseándole suerte y agradeciéndole el envío del libro, ya que éste le ha provocado escribir tal vez un ensayo sobre el perdón cristiano[2].

¿Quién es este autor primerizo, que se presenta al público español y latinoamericano con un volumen desafiante y una carta-prólogo firmada nada menos que por Unamuno?

De sus datos biográficos[3], tomados de un artículo de Jorge Basadre en el *Boletín Bibliográfico* de San Marcos, de julio de 1938, y de los consignados por el *Diccionario* de Milla Batres y la *Enciclopedia Ilustrada* de Tauro, acaso lo más importante sea su formación profesional, sus grados de Bachiller (1897) y Doctor en Letras (1897), con las tesis tituladas "El porvenir de las razas en el Perú" y "Filosofía y Arte", respectivamente, publicadas ese mismo año, y el Bachillerato en Jurisprudencia (1899), con su ensayo "El sentimiento religioso en sus relaciones con la delincuencia". Casi en seguida se recibe de abogado, y desde 1892, a la sombra y protección

2. Unamuno, Miguel de, "Prólogo" a *Cuentos malévolos* (Lima, 1959), pp. 7-12.
3. Ver la entrada "Palma, Clemente", en el citado *Diccionario* de Milla Batres, firmada por MZR.

de su padre, entra a laborar en la Biblioteca Nacional, hasta que en 1902 parte como cónsul a Barcelona. A su vuelta, en 1906 (se supone que en el lapso recorrió parte de Europa), será catedrático en San Marcos de los cursos de Estética e Historia del Arte, Literatura Americana y del Perú, culminando por fin su vida como diputado por Lima (1919-1930), y fundador o director de importantes revistas, entre las cuales sobresalen *El Iris* (1893-1894), *Prisma* (1906-1908), *Variedades* (1908-1931), y el diario *La Crónica* (1912-1929).

Cuando muere, en 1946, a la edad de 74 años, su perfil es el de un intelectual serio (pese a juzgar mal la obra inicial del joven César Vallejo), estudioso de las letras, la psicología, la jurisprudencia, la estética y la historia del arte, vinculándose con la literatura nacional a través de su larga carrera periodística, durante tres décadas muy interesantes, en las cuales revistas y periódicos difundieron el desarrollo de la vida artística y política del país.

Cronológicamente, al referirnos al cuentista Clemente Palma, deberíamos empezar por "En el carretón", escrito, según el autor, en 1897, y publicado por vez primera en la revista *Flecha* N°1, en diciembre de 1924, antes de ser recogido en el volumen *Historietas malignas,* de 1925.

Si confiamos en la palabra del autor, sus temas y aun su estilo no habrían variado mucho en más de veinticinco años de actividad literaria, lo cual significa una firme convicción en su obra y un apego a ciertas fórmulas del relato fantástico, donde sobresalen los poderes de la muerte y del mal, frente a la vida, por encima de la moral, así como se subrayan la extravagancia como actitud creativa, el vicio y las "rarezas" al alcance de los sentidos, y una atmósfera de terror a veces lograda, y a veces sólo digna de una sonrisa, pues ya otros numerosos lectores, desde Poe hasta Quiroga, pasando por los *decadentes* franceses, nos habían acostumbrado el gusto.

En el cuento "En el carretón" la fórmula nace escueta, precisa, matemática, enumerando inclusive los párrafos, como los pasos de una ecuación. Y nace también su estilo castizo, a ratos arcaizante, que denota el esfuerzo y la minucia con que Clemente Palma deseaba pasar por un escritor español, alejándose así del estilo de su padre don Ricardo, quien a menudo dio cabida al coloquio limeño o

peruano, sobre todo en diálogos y giros descriptivos. Clemente, no, nada de expresiones "vulgares" o populares que lo acercaran al lector peruano o latinoamericano. El ha de preferir su mirador de Barcelona, aun desde antes de salir del país.

Por otra parte, aquí es ya un escritor "intencional", en el mejor sentido de la palabra. Su intención consiste en utilizar la literatura para difundir ideas seudocientíficas y artísticas, sin importarle que provinieran de una ideología tortuosa, donde el terror, la muerte, el sueño, el sadomasoquismo y las drogas figuraban como elementos usuales de un camino hacia la "felicidad". Su norma es justamente no aceptar normas, sino la libertad absoluta para crear dentro del arte y lejos de la religión como freno moral, para él dañina por constreñir esa libertad. No obstante, hay un sentimiento, uno solo, sagrado y capaz de mover el mundo: el amor, pues Clemente, modernista en gustos y estilo, quiere ser asimismo romántico. Ya veremos después qué clase de amor divulga y subraya.

Los personajes de "En el carretón" (el estudiante-protagonista, su amigo Karl, el enterrador, Pierrot y la misma Luna convertida de sueño en realidad) no provienen de ninguna geografía, si bien en otros relatos del autor son nórdicos, o franceses, o rusos, esto es, exóticos. El exotismo y la falta de ubicación facilitan el lenguaje impersonal, y a través de él, su afán por darnos situaciones extremas, poco creíbles, en que la vida y la muerte conviven en el viaje obligado del protagonista hacia el cementerio, mezclado con "otros muertos" en la carreta del enterrador.

Pero la fantasía se hace a ratos probable porque Clemente Palma dosifica bien la historia. En las primeras líneas nos resume el argumento: "Me creyeron muerto, y como soy un pobre diablo de estudiante sin familia y sin fortuna, el carro mortuorio de los paupérrimos me recogió para conducirme al cementerio, a la fosa común de los anónimos". Preámbulo telegráfico del "yo" narrador que suscita interés por los nuevos datos. Pues en el segundo párrafo (ya dije que están numerados), ese "yo" explica que él y su amigo Karl habían bebido mucho ajenjo (él, muy doctoral, dice "absintho"), en la taberna, jugándose a los dados el amor de Silvia, la querida de Karl, contra el de "mi novia ideal, la Luna". Ni más ni menos. La fantasía lunar y el amor lunático, en medio del ajenjo, se añaden

todavía más al deseo de su amigo (se presume que ambos son estudiantes de medicina) de obtener la sangre del narrador para transfundirla en las venas de su rubia anémica, y lograr, dice Karl, "que los lirios de las mejillas de mi Silvia se truequen en rosas". Así, con súbita naturalidad, nos internamos en pleno mundo extraño, modernista, pero también romántico: ajenjo, riña estudiantil a puñal, dudosa transfusión de sangre, influjos de la Luna en un amante, y heridas feroces, por una de las cuales, confiesa el protagonista anónimo, "me creyeron muerto y... la carroza de los muertos paupérrimos cargó piadosamente con mi cuerpo". La frase repite lo ya dicho, pero encierra bien, en sólo dos párrafos, el preámbulo vivaz y efectista, muy superior a las escenas macabras que seguirán con el narrador herido, entreverado con los muertos, a los que llama triunfalmente "mis vasallos, mis buenos amigos de la sala de disección, a quienes descoyuntaba los huesos, abría las arterias y arrancaba las vísceras con la colaboración de mi camarada Karl".

El resto es el paseo del carretón, rodando dentro y fuera de la ciudad, hasta el cementerio, mientras el protagonista añora no sólo a su novia ideal la Luna, sino que se siente a gusto porque: "Yo sé el lenguaje de los muertos, como que es el mismo de los vivos, enriquecido por los vocablos creados por los dolores y los misterios de una vida extraña y penumbrosa que se llama Muerte". Toda esta actitud sombría se ahonda en detalles macabros, pues en seguida él se da con un conocido, Rob, "que estaba sin cabeza: la tenía sobre las rodillas", lo cual no impide que Rob le cuente a su vez su propia vida amorosa, cuando osó fijarse en la hija del verdugo del pueblo, y acabó con la cabeza cortada por éste. El fragmento de Rob es llamado "una historia de amor y de muerte", antes de la escena final en que los muertos, al saberlo vivo, se irritan contra el narrador, excepto Pierrot, que estará muerto pero se ríe de todo, y aun revive y llora a la luz de la Luna, mientras el narrador se levanta por fin, el carretero se desmaya al verlo, y así nuestro protagonista vuelve a casa acompañado por la Luna "y el resto de la noche dormí con mi novia".

Pero la abigarrada y artificial mezcla de vivos, muertos, del desdichado Rob, Pierrot y la Luna, no concluye, pues en las últimas líneas se dice que "al despertar, ya muy avanzado el día, me dolía

fuerte la cabeza y tenía en la boca un acre aliento de *absintho*". ¿Ha sido todo un simple sueño de borrachera? Aquí el autor inclusive pretende jugar (no diré burlarse) con el lector, tras de escenas salidas de un pequeño infierno presidido por Pierrot y la Luna, dos símbolos resobados no sólo por los modernistas, sino por literaturas más antiguas.

He ahí el primer cuento de don Clemente; no es muy distinto de los que vendrán en *Cuentos malévolos* (1904) e *Historias malignas* (1925). Veamos el libro de 1904. A sus 32 años, Palma-hijo es ya un buen lector de literatura norteamericana y europea, en especial de la escuela decadente francesa, y amigo de distinguidos escritores españoles como Juan Valera, Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós, el catalán Antonio Rubió y Lluch, y del propio Unamuno. De los peruanos, sólo citará al poeta José Santos Chocano, también modernista. A todos ellos les dedica algunos de los doce textos reunidos en *Cuentos malévolos*, publicados originalmente en revistas y diarios peruanos de la década anterior. El ansia de mejorar la solidez del libro lo lleva a escribir ocho nuevos cuentos, a fin de juntarlos en una segunda edición, de 1923, con otro prólogo del también conocido escritor, esta vez peruano, Ventura García Calderón[4]. Por fin, en 1935, publicará su última narración, *XYZ, novela grotesca*.

Hasta por los simples títulos se ve su afán de asediar de modo polifacético los temas del mal, de las deformaciones psicológicas del individuo "superior", la pugna entre la vida y la muerte, entre Cristo y Luzbel, los extraños casos románticos, y en general, la tesis de que ciertos individuos, especialmente científicos, pueden disputar supremacías con la muerte y aun vencerla, merced al conocimiento, a la voluntad o a las drogas. Al fondo de esa tesis se halla una sociedad irreal, cosmopolita, que representaría a una humanidad "adelantada", por encima de las normas de la moral y la religión.

Por estos temas, desplegados en argumentos sombríos, irónicos y hasta macabros, se le vincula con el pesimismo de *fin de siglo*, reflejo de reacciones angustiosas de intelectuales preocupados (según

4. Ver la segunda edición de *Cuentos malévolos* (París: Librería Paul Ollendorf, 1923).

afirma Earl M. Aldrich Jr., crítico sagaz, en su brillante libro sobre el cuento moderno en el Perú[5]) por los avances científicos y tecnológicos de la época, merced a los cuales la relación de la vida humana con el esquema del universo era más complejo que lo imaginado. "Hombres desilusionados vieron el rápido avance del conocimiento como una maldición, porque había puesto al desnudo caras ilusiones sobre Dios y el hombre, sin ofrecerles a cambio un camino de salvación. Las respuestas de estos intelectuales –o mejor, sus defensas– se volvieron hacia formas de escapismo, escepticismo, burla, blasfemia o un distanciamiento superior. Pero estos recursos tendieron a subrayar, más que a esconder, la gravedad de unas heridas espirituales"[6].

En su gran mayoría, los relatos "malévolos" pretenden describir el Mal, esto es, una enfermedad psicológica y aun física que domina a los personajes, creados a la moda de los decadentes franceses (Huysmans, Jean Lorrain, Villiers de l'Isle Adam o Josephine Pélatan), quienes, por un lado, se desesperan ante la "estúpida" civilización moderna y el horror de la vida, y por otro, exploran hasta con orgullo los supuestos paraísos de la droga y los vericuetos del mundo satánico.

Las obras de investigación filosófica y estética de Clemente Palma prueban su conocimiento de tales antecesores. Habiendo publicado en fecha tan temprana, como en 1894, su folleto de diez artículos *Excursión literaria*, donde enlaza el concepto de decadencia con el modernismo, edita además, como se dijo, su tesis doctoral *Filosofía y arte*, en 1897. El busca, pues, ser juzgado también como pensador y crítico literario, apegado a un pesimismo casi general, el cual engloba a decadentes, simbolistas, realistas, naturalistas o simplemente "blasfemos".

Veamos si tal cúmulo de ideas se concretan en las narraciones del volumen. En primer lugar, nos ofrece una variedad de extensiones del texto, desde los cuentos breves, como "Los canastos", "Una

5. Ver Aldrich Jr., Earl M., *The modern short story in Peru* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1966).

6. *Op. cit.*, p. 9. La traducción es mía.

historia vulgar" y "Los ojos de Lina", hasta los *medianos* y ambiciosos como "La granja blanca" y "La leyenda del hachisch". Los primeros siguen el concepto de *efecto único*, que viene de Poe (quien, dicho sea de paso, no lo cumple muchas veces), sin subdivisiones y capitulillos en la redacción, para ser leídos de un tirón; "Los ojos de Lina" sí se divide en dos partes, en la primera están las impresiones vividas y terroríficas del personaje-narrador, y en la segunda, cortísima, se nos da el efecto de la narración sobre el grupo de oyentes. Los cuentos de extensión *mediana*, en cambio, suelen darse en subcapítulos o facetas de un prisma, y el narrador (casi siempre el "yo" del autor) se siente libre de desviarse del argumento o de comentar secciones del mismo, inmiscuyéndose demasiado en la narración. Es curiosa, pero esta segunda técnica va a ser empleada también por Valdelomar, la de divisiones en facetas sucesivas de un prisma, pero la prosa poética del vate iqueño y su gran apego a la línea central del argumento, enriquecen la narración, en vez de perturbarla, como es el caso de Palma.

El segundo aspecto que brota de los cuentos breves es la carga ideológica que traen; si esa carga es leve, la narración fluye según sus propios elementos internos, como en "Los canastos", "Una historia vulgar" y "Los ojos de Lina"; pero si la ideología avasalla el conjunto, entonces el texto se acerca al ensayo, el narrador sustituye al pensador o filósofo (más aún que en algunas novelas de Aldous Huxley), y así el texto debe juzgarse como la puesta en literatura de temas preconcebidos y ordenados según el antojo del autor, y no según el desarrollo de la acción.

En "Los canastos", de apenas cuatro páginas, el conflicto entre el bien y el mal, entre la buena conducta y la perversidad, se adelanta en párrafos claros: "Os juro que yo soy bueno, que soy un buen padre de familia, pero sólo en la época en que hay sol en este cielo brumoso. ¡Oh!, la bruma invernal me hace daño y me convierte en malvado"[7].

Esta dicotomía de vivir sano de espíritu en verano y perverso en invierno, es el hilo del relato, y como ejemplo, se pone la historia del viejo y gordo carretero ruso Vassielich, quien lleva, como otros

7. Ver citada edición limeña de *Cuentos malévolos*, p. 13.

días sus canastos llenos de peces al mercado. El narrador le va siguiendo en ese rutinario viaje y de pronto desea que algo malo le suceda ("deseaba con toda mi alma darle un susto, aunque no fuera sino arrojarle con carreta y todo al río"); pues tal deseo maligno, como un mandato del diablo, se cumple a pocos, la cuerda que sujeta los canastos se rompe o desata, y uno a uno se van al río, sin que el testigo (el narrador) le advierta del percance si no cuando éste ha concluido. Y todavía se divierte dándole la mala noticia entre burlas; hasta supone que el viejo va a matarse por la desgracia y el narrador se propone contemplar el suicidio, pero como éste no se cumple, "por un cobarde amor a la vida", entonces le confiesa que pudo haberle avisado cuando caía el primer canasto, y no lo hizo porque así, haciéndole daño, sería recordado por la víctima. Casi parece que el mismo diablo hablara, encarnado en un buen burgués: "Después de todo, el sitio de los peces era el río y no los canastos. He restablecido, pues, el equilibrio de la naturaleza". El cuento concluye bien, y la moraleja se disculpa e incluso divierte. El autor acertó en su mezcla de relato y reflexión filosófica; pero no siempre ocurre así.

En "Una historia vulgar" hay el choque de dos puntos de vista sobre el amor, el puritano y el libertino, y cada posición está encarnada en un personaje. Para hacer la historia entretenida y ejemplificadora, el "yo" narrador sólo *presenta* un suceso que le contaron y que dice así, etc., etc., dando paso al personaje-narrador, quien es un joven médico (y psicólogo también, quiere hacernos pensar), encargado de contarnos la breve vida de su colega y amigo Ernesto Rousselet, el puritano. Este prefiere la virtud a la pasión, y por ello, el matrimonio en vez del concubinato o la relación sexual pasajera. Sin embargo, de modo involuntario, se da con el amor libre, esto es, ama a quien no debe, goza fugazmente de la muchacha y luego no sólo se arrepiente, sino que *desprecia* a quien se le ha entregado, pues él odia de antemano a las *queridas*; y así, acaba suicidándose para no tener que perdonarla. El personaje-narrador cuenta lo dicho con ánimo satisfecho, porque sabía de antemano que sucedería así, pero, contradiciendo su insensibilidad, venga indirectamente a su amigo, cuando, años más tarde, envía una carta delatora al marido de la "culpable", pidiéndole con sarcasmo que no consienta

que su mujer "acaricie más pilluelos que los propios". Como se ve, aquí están logrados el tono sardónico, el retrato de personajes opuestos entre sí, la elección involuntaria de la mujer indebida, y los dos finales sucesivos, el suicidio y la carta. Y las ideas están dosificadas y son soportables.

Respecto a "Los ojos de Lina", el cuento más elogiado por la crítica[8], es de veras impresionante, pues sus elementos internos funcionan desde el comienzo, a fin de provocar el suspenso, allanar el paso a la narración fantástica, en el borde mismo de lo increíble, donde el personaje-narrador pinta lo extraño de unos ojos femeninos embrujadores ("No te miro, porque tus ojos me asesinan; porque les tengo un miedo cerval, que no me explico ni puedo reprimir"), dentro de una historia que también acaba en dos escenas distintas, la una cuando Lina, ya ciega, obsequia en una caja sus propios ojos a su amante, y la otra, cuando el personaje-narrador descree de lo dicho por él mismo, añade que ha mentido y que así no sucedió ("–¡Hombre de Dios! ¿Creéis que haya mujer alguna capaz del sacrificio que os he referido? Si los ojos de una mujer os hacen daño, ¿sabéis cómo lo remediará ella? Pues arrancándoos los vuestros para que no veáis los suyos. No, amigos míos, os he referido una historia inverosímil..."). Con esto amengua, si bien no del todo, la fuerza imaginativa del texto y la extrañeza de una conducta irreal. En ningún otro cuento, Palma ha sido tan ingenioso ni macabro como aquí.

Al revés de estos éxitos, "El hijo pródigo", dedicado a Unamuno, es sólo un ejercicio filosófico, donde no hay acción dramática sino mero discurso. El tema es esquemático: Dios perdona a Luzbel, pero el Mundo pierde su alma, pues ya no habrá diferencia entre el Bien y el Mal. Vienen la Gran Catástrofe y la Nada. "El quinto evangelio" es ya el hito en que culmina su desapego del cristianismo. Leemos un duelo (y diálogo) perverso e infantil entre El Crucificado y Satán, que empieza siento teológico y acaba en lo que debió ser siempre, en una narración. El diálogo es movedizo y la prosa cuidada. Hay

8. Sucesivamente autores como Ventura García Calderón, Luis Alberto Sánchez, Augusto Tamayo Vargas y Alberto Escobar se ocuparon de este texto. Ver un recuento de la opinión crítica en Ricardo González Vigil, *El cuento peruano hasta 1919*, vol II (Lima: COPE, 1992), pp. 635-637.

alguna tensión en el lenguaje y cierta sonoridad; pero la burla de Satán carece de novedad, excepto al sacar bruscamente de la manga a El Quijote, al final, anunciado como una presea de Satán ante el rostro moribundo de Jesús. El afán corrosivo e intelectualista del autor se disuelve; ya no sabe a qué recurso apelar, a fin de dominar a Jesús.

Hay otros textos asimismo inferiores. Rescatamos "La granja blanca" por su ambiciosa extensión y por algunos retratos en un comienzo logrados, como ejemplos de vidas al parecer románticas, si bien dentro del postulado de que "todo lo real es ideal, todo lo ideal es real"; la vida es una ilusión prolongada y el mundo es del todo imaginario. Cuando la teoría llega a la práctica, Cordelia, bella novia del "yo" narrador, enferma de súbito con malaria, y él, con tal de salvarla, piensa en cualquier remedio, a cualquier precio, incluso en "meter en una caldera la sangre de toda la humanidad". Luego, la ve mejor, pero los demás la ven ya muerta. Desde ese momento el narrador parece perder *naturalmente* la razón, pues vuelve a verla viva y no sólo se casa con ella, sino que Cordelia, pálida y exangüe, tiene aún fuerzas para pintar su autorretrato, mientras brota, súbitamente asimismo, una hija de ambos, una escena sexual con Cordelia, incluido el vampirismo, y una probable desaparición o segunda muerte de ella. Ya el lector carece de una información fidedigna para seguir el argumento; leemos que el lienzo está vacío, que han transcurrido dos años y para los demás no hay pruebas de que exista una niña, pero el narrador dice que sí, y de veras su anciano maestro, indignado porque al parecer desea casarse con su propia hija, lanza a la chica por la ventana e incendia la granja maldita, donde "no existen ni la vida ni la muerte, ambas son ilusiones... vivimos una vida fantástica".

¿Dónde estamos? El tratamiento del tema es caprichoso, desordenado, intercalando a ratos fugaces retratos realistas, pero en general el tono es exclamativo, escandaloso y provocador. Y lo mismo sucede cuando pasa al tema de las drogas en "La leyenda del hachisch". La amante pálida y anémica, de ojos de animal doméstico, toma la pócima y viaja por las constelaciones y mitologías del mundo. Por una grotesca inversión de valores, la extravagante idea del mal y la corrupción son una fuerza que hace vivir al hombre. La literatura

se vuelve una alegoría del supuesto conocimiento y pierde su independencia. He aquí otro reflejo de los decadentes franceses, cuyo mayor personaje, como se sabe, es el maniático, cínico y vicioso Duque de Esseintes, protagonista de *A rebours*, novela de Huysmans que postula el culto de la artificialidad, como una reacción contra la idealización de la naturaleza, que predicó Rousseau. Por cultivar el artificio, Clemente Palma se prodiga, por fin, en el cuento "Idealismos", donde el protagonista confiesa estar matando gradualmente a su novia, pero con un método, el de inculcarle el deseo de morir, además de suponer que el amor en sí mismo está corrompido.

Los cuentos que se añaden en la edición de 1923 no mejoran el conjunto, tal como demuestran "El príncipe alacrán" y "Un paseo extraño". Y llegamos a la cima de la ironía y del cinismo con "Las mariposas", cuento dedicado a la hija del autor, donde éste confiesa que sus relatos son "resultados floridos de su desatado escepticismo, cuentos que se inspiran en los niveles más bajos del espíritu humano, cuentos de pasiones anormales y torcidas, relatos de fantasías descarriadas, de ironía amarga y resignada". Estamos de acuerdo con los calificativos, pero ¿son esos resultados "floridos"? Porque, según vemos, la prosa de Clemente no se caracteriza por una retórica medida que engalane el discurso o el diálogo, sino que, en sus mejores momentos (en "Los ojos de Lina"), es efectista y aun truculenta, y el resto de las veces la sentimos acartonada, sin ningún vuelo poético, y además, apegada siempre a un ideal de lengua castellana de España y no a la variante coloquial peruana. Por ello, su prosa puede ser más o menos correcta, pero también forzada y artificiosa en su empeño de parecer castiza, en preferir la imitación a la creación, al revés de Valdelomar o Vallejo, cuya prosa es rica por su imaginación y versatilidad, por el empleo de la vaguedad y "rareza" modernistas para sus propios fines literarios, actitudes singulares que no ocurren en Clemente Palma.

Pasemos al autor ya maduro, el de *Historietas malignas* (1924), cuando frisaba en los 52 años y persistía en sus temas y estilo. En el primer fragmento, tomado de "Mors ex vita", se reflejará su retórica pesada, habitual y banal, cuando todavía no describe escenas emotivas o fantasmagóricas:

Sería inoficioso detallar la convalescencia de Loredano. Sólo recordaré la escena del reconocimiento que hizo de sus tías, el primer día en que sus facultades mentales volvieron a esclarecerse. Al principio, en medio de la nebulosa en que flotaban sus pensamientos e ideas, no acertaba a darse cuenta de su estado ni de las personas que veía en torno de su lecho; las enfermeras, las tres señoras, el médico y yo, no éramos sino sombras, bultos, seres anónimos, que se sucedían en el espacio y en el tiempo, se movían, se juntaban, se separaban o se alejaban. Pero, a medida que fue acentuándose la mejoría, las ideas fueron tomando posiciones, las funciones mentales fueron recomponiéndose, y comenzó a fijar la atención en las sombras que se agitaban en torno de su lecho, y a hacer diferenciaciones. Así fue como una mañana, en que un chorro de luz tenue entró por una puerta, cayó sobre una de sus tías e iluminó su rostro, Loredano abrió desmesuradamente los ojos, espantado y atónito, se los frotó, se incorporó, cogiendo ávidamente la mano de Hipólita como si temiera que la visión se borrara, y le preguntó con voz temblorosa:

– Por favor... dígame, ¿quién es usted, señora?[9]

Luego, apreciemos su estilo en todo su esfuerzo, cuando describe emociones extrañas, como la del contacto con los espíritus, en la misma narración anterior: Confieso que voluntaria o involuntariamente –me inclino a creer lo primero– hice una presión con los dedos sobre la mesa para obtener un golpe de afirmación. Con alguna sorpresa observé que la mesa ofreció una resistenta seria a mi intento. Después de un momento de silencio, insistí en mi propósito de hacer que Víctor Hugo, Goethe o Nietzsche se comunicaran con nosotros, y repetí la pregunta. Hice mayor fuerza con las manos, y conseguí que la mesa diera un golpe. Pero lo extraño fue que, sin que lo pudiera evitar, el golpe se repitió inmediatamente, constituyendo así una respuesta negativa que me contrarió.

– ¿Eres mi hermano? – preguntó con voz opaca Filomela, sin obtener respuesta alguna.

---

9. Cuento "Mors ex vita", en *Historietas malignas* (Lima, 1924), p. 16.

– ¿Eres Karl? – preguntó temblorosa Hipólita, con el mismo resultado.

– ¿Eres *ella*?... – interrogó Loredano.

Sintióse en ese momento un ruido en el escritorio. Era algo así como un doliente suspiro que nos hizo estremecer a todos. Las manos de Marta se desprendieron pesadamente de la mesa.

– ¡A Marta le pasa algo! –exclamé– encendamos la luz!

– ¡No, no! –se opuso enérgicamente Loredano– nadie se mueva. *Ella* está aquí, ella, la adorada mía, *Lodoiska*!... Háblame... exprésame lo que debo hacer... ¿Has llegado a saber toda la pureza... toda la locura con que te he amado y te amo, toda mi desesperación y desesperanza..?

Vago, informe, apenas apuntando en la tiniebla del fondo, en el espacio entreabierto, entre las dos cortinas, vi, vimos todos los que estábamos en aptitud de ver, algo así como el esbozo de una forma femenina, iluminada con el mínimun de luz. Era algo así como si la décima parte del punto de luz de gas que desintegraba la tiniebla absoluta de la estancia se hubiera condensado dentro de un block de niebla toscamente esculpida con las formas de una mujer. Y se oyó con una voz *que estaba dentro de la habitación*, era distinta de la voz de todos, esta respuesta perceptible y lejana:

– Sí, Loredano... ¡soy yo... yo...![10]

En resumen, como autor de tres o cuatro cuentos logrados, entre ellos "Los ojos de Lina", "Una historia vulgar" y "Los canastos", Clemente Palma merece, a nuestro juicio, una reconsideración, pues su desmedido renombre quizá se deba por ser hijo de quien fue, por desconocerse muchos detalles del cuento fantástico del Perú (cuyo origen a fines de siglo pasado debe recoger otros nombres como los de Ledgard, Román, Aguirre Morales o López Albújar, citados acertadamente por González Vigil[11]), y por haber sido erróneamente elogiado por Ventura García Calderón, Luis Alberto Sánchez y

10. *Ibid*, pp. 32-33
11. Ricardo González Vigil, *op. cit.*

Tamayo Vargas. Ha tenido suerte con la crítica; pero lo que hizo no puede cotejarse con las trayectorias nítidas de Valdelomar, Vallejo, Churata, Abril, Durand o Ribeyro en el cuento fantástico. Me complace coincidir con González Vigil al expresar que *Cuentos malévolos* es sólo el primer libro de cuentos del siglo XX, que alcanza alguna notoriedad por circunstancias personales favorables, pero sin olvidar, añado yo, la manía desafortunada de Clemente Palma de inflar la prosa con alardes seudocientíficos y psicológicos.

Aquí me he referido únicamente a los cuentos. Dejemos para otra vez el examen de su volumen *XYZ, novela grotesca* (1935), en el camino de lo que será la ciencia-ficción. En fin, estamos ante una figura irregular, desnivelada, cuyo nivel exacto y modesto debe señalarse con imparcialidad.

1996.

LA PROSA ARTISTICA DE VALLEJO

Sabido es que la obra de un escritor es una sola y que de principio a fin suelen verse en ella líneas uniformes y recurrentes, ya sea en temas o estilos, en medio de la maraña de su vida, de sus deseos y logros, de sus intenciones visibles y del río oscuro de sus fuerzas inconscientes.

Se acepta asimismo que, si bien la obra es una sola, hay preferencias (sobre todo formales, de géneros) que perfilan a un escritor, por ejemplo, mayormente como poeta, dejando el resto de su producción en un segundo plano complementario, adicional e ilustrativo. Así puede pasar con T.S. Eliot, cuya obra poética, primordial en él, engloba inclusive el género teatral, dejando atrás su condición de crítico y ensayista. Al revés, en D. H. Lawrence, lo primordial es el género narrativo y el resto son sus libros de poesía, sus ensayos, crónicas y cartas.

Quizá lo mejor sería ver la obra literaria como una nave cuya proa indica una dirección principal, que arrastra consigo y dirige el resto del barco en un viaje fascinante a través de la vida y la época del escritor. Tratándose de César Vallejo, su poesía ciertamente va por delante, rompiendo como una proa las dificultades y escollos literarios tradicionales, contra los cuales luchó siempre, pero con ella avanzan también, en la misma dirección y con la misma fuerza, las piezas teatrales, los cuentos y novelas, las crónicas y ensayos, en resumen, su obra en prosa.

La singular y admirable poesía de Vallejo es, en cuanto a volumen e intencionalidad, sólo una pequeña parte de una obra cuya dirección principal se encamina a transformar a fondo el género poético y la sensibilidad del lector de entreguerras. Vallejo deseaba

sin duda revolucionar el poema en lengua española, pero también abrirle al lector los ojos ante una realidad móvil, cambiante, que ya giraba en torno del arte de las vanguardias y de las consecuencias de la revolución de octubre de 1917. Por ello, tanto en poesía como en prosa, su interés será el mismo, expresar su poderosa y compleja intimidad como un artista que vive a plenitud una época histórica dada. Y en esa tarea, en poesía y en prosa, veremos que evoluciona desde lo que Américo Ferrari llama "formas de expresión torturadas y descoyuntadas", hasta otros textos donde es clara "una voluntad de simplicidad y de economía que excluye todo lo que puede disfrazar o distorsionar la expresión directa de la emoción[1]".

Desde 1923 hasta su muerte en 1938, Vallejo sólo publicó cinco poemas, ya que había fracasado su intento, entre 1935 y 1936, de asegurar la aparición en España de un tomo de poesías que posiblemente hubiera reunido toda la producción posterior a Trilce. En cambio, en prosa, luego de *Escalas melografiadas* y *Fabla salvaje*, ambos libros de 1923, aparecieron en Lima, en la revista *Amauta,* el cuento "Sabiduría" (1927), y en Madrid la novela *El tungsteno* (1931) y el ensayo *Rusia en 1931,* impreso el mismo año. Además, desde 1923 también, Vallejo envió numerosas crónicas a revistas y periódicos peruanos, que, primero editadas fragmentariamente y luego ordenadas por Jorge Puccinelli en 1987, con el título de *César Vallejo desde Europa*, revelan valiosa e ilustrativamente sus lecturas, gustos e ideas artísticas y políticas. Y en cuanto a otras publicaciones en prosa, luego de su muerte, ahí están el cuento "Paco Yunque" (escrito inmediatamente después de *El tungsteno,* según Georgette de Vallejo, pero publicado en Lima, en 1951); la novela *Hacia el reino de los Sciris* (1944), y cuatro cuentos que se publicaron por primera vez en 1967 y que integran el volumen *Novelas y cuentos completos*, aparecido en Lima el mismo año[2].

La justa resonancia internacional de la poesía de Vallejo ha encauzado la investigación literaria por esa forma, y ha retrasado

---

1. Américo Ferrari, Introducción a César Vallejo, Obra poética completa (Madrid: Alianza Editorial 1986), p. 35.
2. César Vallejo, *Novelas y cuentos completos* (Lima: Francisco Moncloa Editores, 1967). Citaré siempre los textos de esta edición.

la dedicación a la prosa. Sin embargo, empezamos ya a tener un grupo de ensayos medulares sobre este nuevo cauce, en el cual también Vallejo destacó, como en otro frente de batalla, aprendiendo desde abajo, y con humildad, los secretos y técnicas de la prosa artística. La llamo así porque en este artículo no tocaremos sus crónicas periodísticas, ni sus libros de viajes o ensayos, sino solamente sus estampas, cuentos, novelas y otros textos narrativos.

Pedro Barrantes Castro, en el prólogo a la novela corta *Fabla Salvaje* (1923), fue el primero en subrayar el valor temático y la destreza del joven prosista Vallejo, quien se aprestaba a viajar a París. Luego, pasaron muchos años hasta que, en 1941, Vicente Sandro se ocupara de la novela *El tungsteno* en la revista arequipeña *Nuestra época.*

En seguida hay otro vacío hasta 1952, en que el gran zorro viejo de la crítica peruanista, Luis Monguió, en un libro general e introductorio como *César Vallejo. Vida y obra. Antología*, le dedicara a la prosa del autor unas cuantas páginas imparciales, y en todo caso respetuosas, aunque no muy halagüeñas, sobre *Escalas melografiadas* y *Fabla salvaje.*

Después, durante quince años, mientras los críticos estudiaban muchísimos ángulos de la poesía vallejiana, la mayoría de ellos, y en especial los autores de gruesos tomos sobre literatura peruana, olvidaron esa parte oculta y casi secreta del vate. Hasta que por fin, en 1967, el editor Francisco Moncloa publica el esperado tomo *Novelas y cuentos completos*, cuyas primeras reseñas corresponden al francés André Cayné (quien no les da importancia) y al peruano Antonio Cornejo Polar, quien sí empieza a poner las cosas en su sitio.

De aquí en adelante vienen estudios más atentos y específicos, como los del italiano Roberto Paoli, los españoles Emilio Cabeza-Ollas y Trinidad Barrera, el peruano Carlos Meneses y el chileno Eduardo Neale-Silva, quien culmina sus trabajos con el libro *César Vallejo cuentista* (1987). En los últimos años, en nuestro país, además de Ricardo González Vigil, algunos jóvenes críticos (Brenda Camacho, Jorge Eslava, Gisela Joerger y Rosario Valdivia) y el que esto escribe, se han dedicado a la prosa del autor.

¿Cómo así el gran poeta se transforma en un buen prosista? Desde 1918, fecha de *Heraldos negros*, y más aún desde 1922,

cuando publica *Trilce*, Vallejo era ya un excelente poeta. ¿Qué armas tenía por entonces para dedicarse a otra forma literaria? Que sepamos, sólo había escrito en prosa unas cuantas cartas (desde 1918 también, en especial a su amigo Oscar Imaña y a su hermano Manuel Vallejo), donde revela agitadísimos estados de ánimo, por su ausencia del hogar, por su soledad, por la muerte de su madre, por el absurdo caso de su prisión, descritos en un lenguaje doliente, tierno, y a veces críptico y barroco. El otro aprendizaje proviene de unos poquísimos poemas en prosa que él publicó en *Trilce* y a los cuales, años después, les dará una forma todavía más amplia e independiente (por ejemplo, el LXXV, "Estáis muertos", le servirá para redactar el espléndido "La violencia de las horas".

El primer libro, *Escalas melografiadas* (Lima, 1923), se halla simétricamente formado por seis estampas poéticas en prosa (reunidas con el subtítulo común de "Cuneiformes") y por seis cuentos (bajo el epígrafe de "Coro de vientos"), en un temprano ejemplo de que el autor sabía muy bien cuáles eran la estructura y los límites de cada género. El primer grupo está recorrido por la trágica experiencia de Vallejo en la cárcel y el segundo por la intención deliberada de escribir cuentos con prosa lírica y barroca, así el resultado sea claramente un injerto. Las estampas de "Cuneiformes" se ofrecen en un lenguaje que, habiendo renunciado a la "expresión directa de la emoción", revela fácilmente el deseo del autor de mostrarse cultista, artificioso, aun devoto de arcaísmos, pero también de algunas pocas formas del lenguaje peruano-serrano, y todo en una atmósfera barroca y muchas veces de excesivo adorno. Ese impulso intelectual y trabajoso oscurece, enreda y deforma el estilo todavía sencillo y sin matices del escritor en agraz. Porque Vallejo será un consumado poeta en *Trilce*, pero en prosa se le ve todavía haciéndose; hay conceptos y temas que él deja en el misterio, no porque vivan necesariamente en él, sino porque el escritor prefiere juzgarlos misteriosos, vistos desde la poesía y con una intención poética y no narrativa, como cuando trata, por ejemplo, los temas del criminal y de la justicia:

> El hombre que ignora a qué temperatura, con qué suficiencia acaba un algo y empieza otro algo; que ignora desde qué matiz el blanco ya es blanco y hasta

dónde; que no sabe ni sabrá jamás qué hora empezamos a vivir, qué hora empezamos a morir, cuándo lloramos, cuándo reímos, dónde el sonido limita con la forma en los labios que dicen: yo... no alcanzará, no puede alcanzar a saber hasta qué grado de verdad un hecho calificado de criminal es criminal. El hombre que ignora a qué hora el 1 acaba de ser 1 y empieza a ser 2, que hasta dentro de la exactitud matemática carece de la inconquistable plenitud de la sabiduría, ¿cómo podrá nunca alcanzar a fijar el sustantivo momento delincuente de un hecho, a través de una urdimbre de motivos de destino, dentro del gran engranaje de fuerzas que mueven a seres y cosas enfrente de cosas y seres?

La justicia no es función humana. No puede serlo. La justicia opera tácitamente, más adentro de todos los adentros, de los tribunales y de las prisiones. La justicia ¡oídlo bien, hombres de todas latitudes! se ejerce en subterránea armonía, al otro lado de los sentidos, de los columpios cerebrales y de los mercados. ¡Aguzad mejor el corazón! La justicia pasa por debajo de toda superficie y detrás de todas las espaldas. Prestad más sutiles oídos a su fatal redoble, y percibiréis un platillo vigoroso y único que, a poderío de amor, se plasma en dos su platillo vago e incierto, como es incierto y vago el paso del delito mismo o de lo que se llama delito por los hombres[3].

Sin embargo, esta prosa barroca y envuelta en sí misma es muy capaz de alcanzar efectos dramáticos, cuando a un tema oscuro y aun vedado (el incesto en "Muro antártico") corresponde, mejor que en el caso anterior, un lenguaje lírico, propio de un amor imposible; entonces el autor nos impresiona más que cuando arañaba el árido concepto de la justicia:

¿Por qué con mi hermana? ¿Por qué con ella, que a esta hora estará seguramente durmiendo en apacible e inocente sosiego? ¿Por qué, pues, precisamente con ella?

3. Cuneiformes, "Muro noroeste", Novelas y cuentos completos, pp. 12-13.

Me revuelvo en el lecho. Rebullen en la sombra perspectivas extrañas, borrosos fantasmas; oigo que empieza a llover.

¿Por qué con mi hermana? Creo que tengo fiebre. Sufro.

Ahora oigo mi propia respiración que choca, sube y baja rasguñando la almohada. ¿Es mi respiración? Un aliento cartilaginoso de invisible moribundo parece mezclarse a mi aliento, descolgándose acaso de un sistema pulmonar de Soles y trasegándose luego sudoroso en las primeras porosidades de la tierra... ¿Y aquel anciano (preso)[4] que de súbito deja de clamar? ¿Qué va a hacer? ¡Ah! Dirígese hacia un franciscano joven que se yergue, hinchadas las rodillas imperiales en el fondo de un crepúsculo, como a los pies de ruinoso altar mayor; va a él, y arranca con airado ademán el manteo de amplio corte cardenalicio que vestía el sacerdote... Vuelvo la cara. ¡Ah, inmenso palpitante cono de sombra, en cuyo lejano vértice nebuloso resplandece, último lindero, una mujer desnuda en carne viva..! ¡Oh, mujer! Deja que nos amemos a toda totalidad. Deja que nos abrasemos en todos los crisoles. Deja que nos lavemos en todas las tempestades. Deja que nos unamos en alma y cuerpo. Deja que nos amemos absolutamente, a toda muerte.

¡Oh carne de mis carnes y hueso de mis huesos! ¿Te acuerdas de aquellos deseos en botón, de aquellas ansias vendadas de nuestros ocho años? Acuérdate de aquella mañana vernal, de sol y salvajez de sierra, cuando, habiendo jugado tanto la noche anterior, y quedándonos dormidos los dos en un mismo lecho, despertamos abrazados, y, luego de advertirnos a solas, nos dimos un beso desnudo en todo el cogollo de nuestros labios vírgenes; acuérdate que allí nuestras carnes atrajéronse, restragándose duramente y a ciegas; y acuérdate también que ambos seguimos después siendo buenos y puros con pureza intangible de animales... Uno mismo el cabo de nuestra partida; uno mismo

4. La palabra (preso), entre paréntesis, está añadida por mí.

el ecuador albino de nuestra travesía, tú adelante, yo más tarde. Ambos nos hemos querido ¿no recuerdas? cuando aún el minuto no se había hecho vida para nosotros; ambos luego en el mundo hemos venido a reconocernos como dos amantes después de oscura ausencia.

¡Oh Soberana! Lava tus pupilas verdaderas del polvo de los recodos del camino que las cubre y, cegándolas, tergiversa tus sesgos sustanciales. ¡Y sube arriba, más arriba, todavía! ¡Sé toda la mujer, toda la cuerda! ¡Oh carne de mi carne y hueso de mis huesos...! ¡Oh hermana mía, esposa mía, madre mía...!

Y me suelto a llorar hasta el alba.

– Buenos días, señor alcaide...[5]

Este último texto (incompleto como ha sido citado) forma parte de lo que es, en verdad, un poema en prosa, por su tensión interna y por la fuerte y gradual emoción del narrador, y eso es justamente lo que Vallejo ha escrito aquí, no un cuento, sino anécdotas que se enlazan por el tema y rematan en una exclamación, interrumpida por la realidad, representada por la presencia del alcaide de la cárcel. Roberto Paoli ha señalado ya los lazos de esta estampa con los poemas XI, LI y LII de *Trilce*, si bien en éstos no aparece nítida como acá la figura de la hermana-amante[6].

"Muro este" puede igualarse muy bien con los poemas más crípticos de *Trilce*. Pintándonos lo que parece ser una pesadilla –el fusilamiento del narrador–, se describe de modo surrealista el mecanismo del ruido de los disparos ("esos sonidos trágicos y treses") y el de la propia audición, a través de los huesecillos del oído interno (las orejas son "dos puertos con muelles de tres huesecillos"). Y luego, toda esa tragedia mortal es "explicada" por los estímulos reales del durmiente, cuya mente ha transformado las sensaciones externas en una ordalía. El texto acaba con la inscripción del prisionero ante el escribano, trámite legal cumplido *antes* de su internamiento en la cárcel.

---

5. "Muro antártico", Novelas, pp. 14-16.
6 Cf. Visión del Perú. Revista dirigida por Carlos Milla Batres y Washington Delgado: "Homenaje Internacional a Vallejo", 4, 1969.

En fin, leyendo "Cuneiformes", vemos que los temas de la cárcel, la familia, la ausencia o muerte de la madre, el deseo carnal, la hermana o los hermanos, la injusticia, la naturaleza inocente del criminal, habían calado hondo en Vallejo, quien los trataba indistintamente en poesía y prosa; pero si en poesía él acertó desde un comienzo (hay poemas suyos de 1916, ausentes de *Los heraldos negros,* que no son desdeñables), en prosa hay un largo aprendizaje que debe cumplir hasta podar sus frases de giros arcaizantes y artificiosos que le impidieron durante años una mayor precisión o fluidez y una mejor adecuación a los temas y estructuras narrativas. A lo largo de "Cuneiformes", Vallejo no dice comer, sino *yantar,* no dice actor, sino *hechor:* vocablos extraños en la costa, pero aceptados y muy expresivos en la sierra del Perú. Además, nos habla de sienes *toriondas,* de la *tumbal* oscuridad del calabozo, del *rebufo* que le quema y que aciagamente *ensahara* su garganta; una madre (en "Alféizar") acaricia a su pequeño "asilándole los *repulgados golfos* frontales"; el último disparo en una ejecución (en "Muro este") "vigila a toda precisión, *altopado* al remate de todos los vasos comunicantes", ejemplos con cuya extrañeza Vallejo nos va hundiendo en su mundo especialísimo, áspero y tierno a la vez, pero que quizá, al romper la fluidez, haciéndose muy notorios por sí mismos, no son los más efectivos en una narración, por poetizada que sea.

Luego, hay formas que primero usa mucho en "Cuneiformes", pero que más tarde, a partir de "Coro de vientos", empezará a abandonar y con ello ganará su prosa. Me refiero al uso postclítico de los pronombres personales, muy raro en el español peruano: "*sálele* al paso" ("Muro dobleancho"), "*hase* levantado temprano" ("Alféizar"), "*doyme* con el cuerpo de la pobre vagabunda" ("Muro noroeste"), "*dígole* con aparente entusiasmo" ("Muro noroeste"), casticismos que a ratos disuenan aún más: "*perspectivóse* Santiago (de Chuco) en su escabrosa meseta" y "su muerte *recibila* en Lima" ("Más allá de la vida y la muerte"). También usa "la" en caso dativo, persona femenina y verbo transitivo: "La di un grito mudo". "–Sí– la repetía. Mi madre murió ya". Y hay también una combinación de ambos usos: "*Diríase* que *toquéla* de manera casi maquinal" ("Más allá de la vida y la muerte"). Pero lo importante es que Vallejo sopesó estos casticismos, propios más del lenguaje escrito que del

oral, y supo abandonarlos por el camino, pues gradualmente los usará menos en "Coro de vientos" y en *Fabla salvaje*, y casi desaparecerán de *El Tungsteno* y "Paco Yunque". Vallejo era tan consciente de este uso forzado y cultista que, en el cuento "Mirtho", lo opone a las formas del lenguaje coloquial, en un contraste claro y aun divertido. El narrador nos "habla" normalmente y sin frases rebuscadas, pero su "joven amigo" dice que su propia "amada es 2" y la ve venir así: "Alfaban sus senos, dragoneando por la ciudad de barro, con estridor de mandatos y amenazas. Quebróse, ¡ay! en la esquina el impávido cuerpo: yo sufrí en todas mis puntas, ante tamaño heroísmo de belleza, ante la inminencia de ver humear sangre estética, ante la muerte mártir de la euritmia de esa carnatura viva, ante la posible falla de un lombar que resiste o de una nervadura rebelde que de pronto se apeala y cede a la contraria. ¡Mas he ahí la espartana victoria de ese escorzo!"[7]. El narrador se burla del amigo que le habla así, pero curiosamente, al final del cuento, acaba empleando el mismo lenguaje del joven enamorado, lo cual indica todavía una preferencia del autor por el barroquismo, que ha de abandonar desde *Fabla salvaje* en adelante.

Respecto a los cuentos de la sección "Coro de vientos", la diferencia entre los mejores, como "Los Caynas" y "Más allá de la vida y la muerte", y los menos logrados, como "El unigénito", parece residir en que en los dos primeros (a pesar todavía del empleo de frases arcaizantes), el desarrollo del argumento y la búsqueda del remate final presiden acertadamente la narración en su conjunto. He aquí lo esencial en favor de Vallejo cuentista: está en camino de dominar la estructura de su nuevo género. En cambio, en "El unigénito", hay una inhábil división de escenas y un deficiente dinamismo argumental, deleitándose más bien el autor en pasajes morosos y retóricos, que distraen de la historia y de la interacción de personajes. Así, cuando el señor Lorenz piensa,

> ovalando un mordisco episcopal sobre el sabroso choclo de mayo, que deshacíase y lactaba, de puro tierno, entre los cuatro dígitos del tenedor argénteo... Acabóse el

7. "Mirtho", Novelas, p. 61.

> buen humor que arcenara, en jocunda guardilla tornasol, la fraternal efusión de los almuerzos soleados y las florecidas cenas retardadas: pues, aun cuando el apetito por las buenas viandas arreciaba con mayor fuerza en el señor Lorenz, a raíz de su sétima caída romántica, quijarudo Pierrot punteaba ahora en su alma herida, ahora que los días y las noches le aporreaban con ocasos moscardados de recuerdos, y lunas amarillas de saudad[8].

En contraste con "El unigénito", en "Los Caynas" y "Más allá de la vida y la muerte" el argumento que subraya lo sobrenatural, los personajes generalmente psicopatológicos, la atmósfera misteriosa, y el avance paulatino hacia el final, son una buena muestra de lo que Vallejo nos entregaría cuando manejara mejor la estructura narrativa, cosa que sucede en *Fabla salvaje*, del mismo año, 1923, actitud que prueba que Vallejo experimentaba al mismo tiempo con dos estilos prosísticos por entonces, uno retórico y otro oral.

En resumen, en *Escalas* conviven y entrechocan mayormente dos modelos de lenguaje: uno, de tendencia castiza, con derivaciones extremas, inclusive exageradas y que resaltan demasiado en el texto, pues el afán retórico se engolosina en sí mismo; y otro, de tendencia coloquial, que engloba el modelo del habla materna. Además, el grupo de estampas reunidas bajo el subtítulo de "Cuneiformes" está recorrido por la trágica experiencia de la cárcel; por una defensa de la justicia absoluta, allende la justicia humana; por una fantasía o sueño incestuoso con la hermana, y también por meditaciones o deseos de fusilamiento de presos o liberación de éstos; y asimismo por los penosos y dulces recuerdos del hogar. Y el segundo grupo, bajo el epígrafe de "Coro de vientos", exhibe la intención deliberada de escribir cuentos con prosa lírica y barroca, así el resultado sea a veces un desnivelado injerto, como "El ungénito", pero que se logra dichosamente en "Mirtho", y por fin se alcanzan cuentos valiosos, electrizantes, como "Cera", por encima de los melodramáticos y rituales "Más allá de la vida y la muerte" y "Los Caynas". A veces llegamos a ver mezclados, en un solo párrafo, el afán retórico y

8. "El unigénito", Novelas, pp. 46-47.

arcaizante, y el remate donde nace un nuevo lenguaje, rehecho, reordenado, y listo para otras variantes cada vez menos artificiosas. La primera sección de seis estampas vale, pues, como ejercicio en prosa mayormente estática, como un intervalo, a fin de señalar el camino hacia la estructura formal y dinámica de los seis cuentos de la sección "Coro de vientos".

Respecto a *Fabla Salvaje*, el modelo dominante, el coloquial, es medido, sobrio, y dosifica bien el argumento en escenas que van pintando una atmósfera adecuada a las intenciones del autor. Si bien repite al protagonista psicopatológico, muy frecuente en la sección "Coro de vientos" del anterior libro, muestra un excepcional uso de elementos narrativos, y un argumento descompuesto en escenas significativas, donde los componentes fantásticos desempeñan un papel creíble y dramático. Aquí Vallejo se sacude de la retórica de *Escalas*, y su frase directa se ha conseguido ya. Eso sí, mantiene aún el arrebato lírico del narrador modernista, afecto a lo sobrenatural y lo extraño. La página final, el suicidio del agricultor Balta Espinar (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 y sobrenatural en una escena más o menos realista. Y muy creíble, ya que en nuestra sierra hablar del Mal, del Maligno o del Destino, es cosa de rutina. En última instancia, el Mal invisible que destruye la unión de Balta con su fiel mujer, son 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 de un 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, alguien a solas con su alma atormentada.

Pasemos ahora a los otros textos reunidos también en 1967, en el tomo *Novelas y cuentos completos*. "Sabiduría" (1927) es un brevísimo relato, de atmósfera religiosa, con un protagonista, iluso y soñador como Benites, en medio de cuyas alucinaciones hay una visión y un diálgo con Jesús, durante el cual Benites se queja de su condición humana, pero cuando pregunta finalmente a Jesús: "¿Qué he podido hacer?", oye por toda respuesta: "¡Ajustarte al sentido de la Tierra!" En vez de cuento, es una moraleja que sólo se explica por las hondas cavilaciones religiosas de Vallejo, notorias

en composiciones previas de *Los heraldos negros* y *Trilce,* y en otras posteriores como la pieza teatral *La Morte.*

Hacia el reino de los Sciris, novelita de unas treinta páginas, escrita entre 1924-1928 y revisada en 1932-1933, fue publicada en forma incompleta en 1944 e íntegramente sólo en 1967. En una carta, fechada el 24 de julio de 1927, Vallejo decía a su amigo Pablo Abril de Vivero: "Todavía no le he hablado de mi novela, pero espero la opinión de usted para decidirme a la gestión. Se trata de pedir al Gobierno (peruano) auspicie económicamente la publicación de mi novela de folklore americano *Hacia el reino de los Shiris* (sic), que la tengo terminada y mecanografiada". La narración encaja muy bien dentro de las novelas indigenistas, con menuda descripción de crueldades de patrones nativos o extranjeros, y el autor siempre en defensa de las víctimas, que Vallejo había leído inclusive escritas por compatriotas suyos como Abraham Valdelomar (*Los hijos del sol,* Lima, 1927) y César Falcón (*El pueblo sin Dios*, Madrid, 1928). O quizá le haya influido lejanamente *Salambó,* de Flaubert, por el afán de revivir una antigua civilización. En épocas de Túpac Yupanqui y del príncipe heredero Huayna Cápac, el tema refiere la expansión de los Incas y la difícil dominación de la tribu de los huacrachucos. Libro patriótico y pedagógico, pero sobriamente escrito, con estilo directo, sin afectación ni rebuscamientos, donde es digna de mención la nobleza con que trata a los personajes del antiguo Perú. Obra sin duda, menor y sólo nacida de un deseo de difundir la historia peruana en un país como Francia, que la desconoce, y que ni el propio autor consideraba con "unidad novelística" suficiente.

Luego, desde este mirador de la prosa artística, merece una mención especial *Contra el secreto profesional*, cuya redacción Georgette de Vallejo, José Miguel Oviedo y Ricardo González Vigil consignan hacia 1928, y sólo es publicado en Lima en 1973, donde los experimentos estilísticos de Vallejo culminan de modo absolutamente singular y plausible, a nivel de la prosa latinoamericana. Aquí no me refiero, pues, al artículo homónimo de 1927.

Contra el secreto profesional es una mezcla de reflexiones, de estampas, de cuentos y aun de ensayos propiamente dichos. Las reflexiones más perfiladas son nudos de pensamientos que, con mayor desarrollo, podrían haber desembocado en ensayos cabales. Oscilan

entre simples juicios, aforismos, o auténticas "cápsulas" de ensayos sobre temas filosóficos, sociológicos o literarios. Todos se basan en una "teoría" o sistema analítico. El primero de todos, por ejemplo, encapsula una teoría sobre el arte de Baudelaire, a raíz de la inauguración de su monumento en París, con las figuras del avión y del murciélago. Pero aun en el texto tan breve, se nota el zarpazo brillante y expresivo del autor, quien está cincelando una prosa poética:

Los títulos de los textos son pintorescos: *La cabeza y los pies de la dialéctica, Negaciones de negaciones, Ruido de pasos de un gran criminal, Lánguidamente su licor*, estampa ésta referida al primer día en la escuela, de tono distinto a *Paco Yunque* o *El vencedor.* Tales títulos siguen revelando la impronta modernista de Vallejo, la rareza de sus frases, ganadas ya por el tremendismo de las vanguardias.

El titulado *Explicación de la historia* propugna que, frente a la historia fría y clásica, hay otra interna, actual, viva. Más interesa el aspecto de un viejo toledano que la erudición histórica sobre Toledo.

Negaciones de negaciones es una cadena (en sentido literal y aun gráfico) de reflexiones sobre lo extraordinario en la vida, lo minúsculo en la historia grande. Pero hay también, en el mismo texto, un poema en prosa sobre la desesperación: "Quiero perderme por falta de caminos... Odio las calles y los senderos, que no permiten perderse". Y hay también apotegmas de corte kafkiano: "Las personas y cosas que se cruzan en opuestas direcciones no van a sitios diferentes. Todas van al mismo sitio, sólo que van una tras de otra".

Hay, igualmente, una estampa cabal: *Ruido de pasos de un gran criminal* es una extraña pintura de las cosas vivas y solas en la oscuridad, en su propio ritmo, que desemboca atrozmente cuando se enciende la luz y las cosas se disfrazan según los días de la semana, "y una espeluznante araña, de tres patas quebradas, salía de la manga del sábado".

En suma, su voluntad de reunir libros compuestos por estampas, cuentos, ensayos y aforismos ha continuado en el Vallejo europeo, quien ya había cumplido el experimento desde 1923. Si el estilo es sólo al comienzo modernista, es menos adornado y más directo que

antes. Y sus ideas, asimismo, más claras, siguen guiando la prosa poética.

Como dice bien Ricardo González Vigil (en el "Prólogo" a *Contra el secreto profesional*, tomo 8 de las *Obras completas de C.V.*, Lima: La Tercera de 'La Crónica', 1992, pp. 149-162), es una lástima que textos tan expresivos e ingeniosos como éstos, tan irreverentes para con la clásica división de géneros, y tan logrados en su sorprendente novedad y calidad, no hayan sido conocidos en cuanto se escribieron, sino mucho más tarde. Si no, Vallejo estaría ciertamente considerado *también* como un excelente innovador de la prosa vanguardista latinoamericana e incluso española.

Unos pocos años después, en 1931, Vallejo consigue publicar en Madrid *El Tungsteno,* novela sobre la explotación de obreros en la mina de Quivilca (correlato de Quiruvilca, que él conoció bien), escrita claramente con la intención de pintar los defectos del capitalismo y zaherir a sus cómplices nativos, y de defender no sólo a los mineros sometidos a la injusticia de aquéllos, sino a todos los que de cualquier modo fueran sus víctimas. La predisposición del autor e inclusive su pasión se vierten o refrenan según las escenas, en febriles aguafuertes, donde se desbordan la crueldad y la sensualidad primitiva; en su arrebato justiciero, Vallejo llega a darnos escenas macabras donde el crimen vale para el lector, y no, por supuesto, para los inmorales protagonistas. La violación colectiva de Gabriela por los notables del lugar; el sometimiento de Laura a los hermanos Merino; los horrores de la conscripción militar temida por los indios, provocan el repudio que el autor desea crear en sus lectores, ya que aquí Vallejo, además de literato, es un luchador, un revolucionario, cuyo libro es dominado por fuerzas humanitarias y aun extraartísticas. Por otra parte, también en *El Tunsgteno* nos damos con interpolaciones del autor sobre las relaciones entre el obrero, la policía y la compañía explotadora. Y por si esta intencionalidad ideológica y política fuera poca, un herrero le dice claramente al intelectual Benites, perfilando la doctrina obrerista del libro, que el papel de los intelectuales es el de seguir detrás de los obreros, y no al revés.

El Tungsteno, pues, ilustra una vida clasista y la necesidad del sindicalismo como único medio de lucha. Es el resultado sincero de

las ideas de Vallejo, quien tres años antes, en una carta del 27 de diciembre de 1928, había confesado su decisión de poner su arte al servicio del socialismo. Declaración que, al estar en desacuerdo con algunas de sus opiniones previas a sus viajes a la Unión Soviética, exhibe dos estados de ánimo distintos, que ahora por fin se reconcilian.

Con toda su carga emotiva e ideológica, *El Tungsteno,* en fin, deja al descubierto los pocos recursos de Vallejo para la novela de largo aliento, sin contar la intromisión de pasajes que parecen breves ensayos y aun cierta ingenuidad al describir las emociones; sin embargo, muestra como aspecto positivo un buen aprendizaje del diálogo, si bien éste no se halla libre de excesos declamatorios y retóricos.

Hay una gran diferencia entre la abierta exhibición de intenciones extraliterarias de esta novela, y el auténtico valor artístico y los logros formales del cuento "Paco Yunque". Aquí también hay la denuncia de una injusticia cometida por el patrón y padecida por su víctima. ¡Pero qué economía de elementos, qué limpieza de lenguaje, qué ausencia de escenas macabras y del tremendismo revolucionario de *El Tungsteno!* El propio tema es un acierto, ya que pintar a un niño pobre y mestizo, hijo de una sirvienta india, niño que es también sirviente del hijo del patrón, significa destacar la permanente injusticia de una servidumbre ancestral y hereditaria. Y cuando el niño rico, una mera copia de su padre, humilla a Paco Yunque con las mismas armas inmorales de los explotadores, pero en un nivel infantil, que, como tal, no permite aún la "sublevación", sino sólo la tristeza y el llanto, la maestría de Vallejo es notable. Así se ve desde las primeras escenas, cuando la lucha física y psicológica entre Paco y su verdugo Humberto Grieve empieza, pero aquél no confesará que es "muchacho" (sirviente) de nadie:

> Sonaron unos pasos de carrera en el patio y apareció a la puerta del salón Humberto, el hijo del señor Dorian Grieve, un inglés, patrón de los Yunque, gerente de los ferrocarriles de "The Peruvian Corporation" y alcalde del pueblo. Precisamente a Paco Yunque le habían hecho venir del campo para que acompañase al colegio a Humberto y para que jugara con él, pues ambos tenían la misma edad. Sólo que Humberto acostumbraba venir

tarde al colegio y esta vez, por ser la primera, la señora Grieve le había dicho a la madre de Paco:

– Lleve usted ya a Paco al colegio. No sirve que llegue tarde el primer día. Desde mañana esperará a que Humberto se levante y los llevará usted juntos a los dos.

El profesor, al ver a Humberto Grieve, le dijo:

– ¿Hoy otra vez tarde?

Humberto, con gran desenfado, respondió:

– Me he quedado dormido.

– Bueno –dijo el profesor– Que ésta sea la última vez. Pase a sentarse.

Humberto Grieve buscó con la mirada dónde estaba Paco Yunque. Al dar con él, se le acercó y le dijo imperiosamente:

– Ven a mi carpeta conmigo.

Paco Fariña le dijo a Humberto Grieve:

– No. Porque el señor lo ha puesto aquí.

– ¿Y a ti qué te importa? –le increpó Grieve violentamente, arrastrando a Yunque por un brazo a su carpeta.

– ¡Señor! –gritó entonces Fariña–, Grieve se está llevando a Paco Yunque a su carpeta.

El profesor cesó de escribir y preguntó con voz enérgica:

– ¡Vamos a ver! ¡Silencio! ¿Qué pasa aquí?

Fariña volvió a decir:

– Grieve se ha llevado a su carpeta a Paco Yunque.

Humberto Grieve, instalado ya en su carpeta con Paco Yunque, le dijo al profesor:

– Sí, señor. Porque Paco Yunque es mi muchacho. Por eso.

El profesor lo sabía esto perfectamente y le dijo a Humberto Grieve:

– Muy bien. Pero yo lo he colocado con Paco Fariña, para que atienda mejor las explicaciones. Déjelo que vuelva a su sitio.

Todos los alumnos miraban en silencio al profesor, a Humberto Grieve y a Paco Yunque.

Fariña fue y tomó a Paco Yunque por la mano y quiso volverlo a traer a su carpeta, pero Grieve tomó a Yunque por el otro brazo y no le dejó moverse.

El profesor le dijo otra vez a Grieve:

– ¡Grieve! ¿Qué es eso?

Humberto Grieve, colorado de cólera, dijo:

– No, señor. Yo quiero que Yunque se quede conmigo.

– ¡Déjelo, le he dicho!

– No, señor.

– ¿Cómo?

– No.

El profesor estaba indignado y repetía, amenazador:

– ¡Grieve! ¡Grieve!

Humberto Grieve tenía bajos los ojos y sujetaba fuertemente por el brazo a Paco Yunque, el cual estaba aturdido y se dejaba jalar como un trapo por Fariña y por Grieve. Paco Yunque tenía ahora más miedo a Humberto Grieve que al profesor, que a todos los demás niños y que al colegio entero. ¿Por qué Paco Yunque le tenía tanto miedo a Humberto Grieve? Porque este Humberto Grieve solía pegarle a Paco Yunque.

El profesor se acercó a Paco Yunque, le tomó por el brazo y le condujo a la carpeta de Fariña. Grieve se puso a llorar, pataleando furiosamente en su banco.

De nuevo se oyeron pasos en el patio y otro alumno, Antonio Geldres –hijo de un albañil– apareció a la puerta del salón.

El profesor le dijo:

– ¿Por qué llega usted tarde?

– Porque fui a comprar pan para el desayuno.

– ¿Y por qué no fue usted más temprano?

– Porque estuve alzando a mi hermanito y mamá está enferma y papá se fue a su trabajo.

– Bueno –dijo el profesor, muy serio– Párese ahí... Y, además, tiene usted una hora de reclusión.

Le señaló un rincón, cerca de la pizarra de ejercicios.

Paco Fariña se levantó entonces y dijo:

– Grieve también ha llegado tarde, señor.

– Miente, señor –respondió rápidamente Humberto Grieve–. Yo no he llegado tarde.

Todos los demás alumnos dijeron en coro:

– ¡Sí, señor! ¡Sí, señor! ¡Grieve ha llegado tarde!

– ¡Psch! ¡Silencio! –dijo, malhumorado, el profesor y todos los niños se callaron.

El profesor se paseaba pensativo.

Fariña le decía a Yunque en secreto:

– Grieve ha llegado tarde y no lo castigan. Porque su papá tiene plata. Todos los días llega tarde. ¿Tú vives en su casa? ¿Cierto que eres su muchacho?

Yunque respondió:

– Yo vivo con mi mamá...

– ¿En la casa de Humberto Grieve?

– En una casa muy bonita. Ahí está la patrona y el patrón.

Ahí está mi mamá. Yo estoy con mi mamá[9].

Todo acá se ha logrado: la descripción indirecta de la escuelita con sus niños campesinos (excepto Humberto Grieve); el ambiente injusto que favorece al hijo del patrón, apoyado siempre por el maestro; el diálogo infantil y vivo; el contrapunto entre la inocencia y la ternura de Paco Yunque (recordad, *yunque,* el que recibe los golpes), y la crueldad casi natural de Humberto, el pequeño verdugo. Y el desenlace debe ser triste porque no hay salvación para Paco, sometido a fuerzas físicas y morales que todavía no entiende. Todo está delineado como una obra de arte y no como una tesis, con el espléndido tema de los defectos humanos encarnados en los niños, a quienes se supone falsamente ajenos a las grandes pasiones.

Estas mismas características, con mayor o menor grado, revelan también los brevísimos cuentos que por primera vez se publican en el volumen de 1967, entre los que descuellan "Viaje alrededor del porvenir" y "El vencedor". Las frases siguen siendo directas, el argumento se desarrolla e intensifica gradualmente y el remate es una culminación natural del texto. ¡Qué distante ha quedado la prosa enjoyada, retorcida y poco eficaz, narrativamente hablando, de "Cuneiformes"!

---

9. "Paco Yunque", Novelas, pp. 288-290.

Pasar de estos buenos cuentos a "Poemas en prosa" (escritos entre 1923-1929 y publicados dentro de *Poemas Humanos* en 1939) no constituye sorpresa alguna, pues ya Vallejo –superando por completo las vacilaciones de *Escalas melografiadas*– domina plenamente su nuevo arte, sino un verdadero deleite; el autor ha vuelto a elegir un género en que ya es, finalmente, un maestro, la prosa poética. Porque "La violencia de las horas", "Voy a hablar de la esperanza" o "Hallazgo de la vida", son textos formalmente tan poéticos y artísticamente tan balanceados entre lenguaje y tensión (lenguaje que ahora sí brota naturalmente de la sociedad de donde proviene el autor), que son buenas pruebas de que Vallejo sometía la prosa a sus máximos límites expresivos, a una mezcla cierta de claridad simbólica y profundidad.

Por ejemplo, el mismo título, "La violencia de las horas", impresiona por el contraste con el tono apacible del texto, por el aire de letanía que crece hasta el remate terrible y simbólico de la vida de todo un poblado ("un burgo"), donde reinan la rutina y la muerte, como en tantas aldeas pueblerinas. Pero en medio de la sencillez del lenguaje, de las frases familiares ("dejando un hijito de meses", "murió un viejo tuerto, su nombre no recuerdo"), Vallejo inserta esas inconfundibles frases que sólo él ha creado: "Murió doña Antonia, la ronca"; "Murió Rayo, el perro de mi altura"; "mi cuñado, en la paz de las cinturas"; "Murió en mi revolver mi madre, en mi puño mi hermana y mi hermano con mi víscera sangrienta, los tres ligados por un género triste de tristeza"; "Murió mi eternidad y estoy velándola".

He aquí, claro, nítido y reconocible para tantos vallejianos, un nuevo estilo propio en la prosa y la poesía latinoamericana y española.

Y sin embargo, ¿es un estilo *nuevo* para el mismo Vallejo? Por el tema fatalista y reiterativo, por la idea de que todos están muertos o van muriendo en torno al protagonista, "La violencia de las horas" se emparenta con el poema LXXV de *Trilce*, que curiosamente también es un poema en prosa que empieza así: "Estáis muertos. Qué extraña manera de estarse muertos. Quienquiera diría no lo estáis. Pero, en verdad, estáis muertos./" El autor ha descrito un arco que

viene desde 1922; su viejo estilo se ha enriquecido e iluminado. Es la misma obra que avanza siendo lo que fue, lo que será.

(*Fénix,* N° 34-35, Lima, 1989, y revisado en 1996).

POEMAS ILUSTRADOS DE VALLEJO

La embajada del Perú en Bolivia propicia la exhibición en las principales ciudades del país –primero fue La Paz y ahora Cochabamba– de una muestra de libros y poemas ilustrados de César Vallejo.

Los autores de las ilustraciones son los más distinguidos pintores bolivianos, que, en conjunto, ocupan un excelente lugar en la plástica latinoamericana. Nombres como los de Alfredo Laplaca, Gil Imaná, Enrique Arnal, Antonio Mariaca y María Esther Ballivián son conocidos y respetados aquí desde hace algunos años. La pintora Ballivián acaba de ganar el Premio Anual de la Alcaldía; Mariaca es el Comisario habitual de las exposiciones bolivianas que viajan al exterior, y en esa condición estará en Bienal de Sao Paulo, Brasil, abierta en estos días; Imaná es el artista de temas "sociales" más visible; y Laplaca y Arnal, son quizá los más afectos al arte no-figurativo. Junto a ellos, Rosario Saravia, Lorgio Vaca y Luis Zilvetti, forman la corriente de sangre joven y búsquedas propias.

Todos han interpretado con audacia e imaginación a Vallejo. Laplaca, mediante "collages", alcanza pleno éxito al traducir el mundo surrealista, torturado, frenético y humanísimo de algunos poemas, como el de los famosos gerundios: "Ardiendo, comparando,/ viviendo, enfureciéndose, / golpeando, analizando, oyendo, estremeciéndose, / muriéndose, sosteniéndose, situándose, llorando..." Arnal se vale de hermosas fotografías, tomadas por él mismo, para ilustrar, por ejemplo, "Los desgraciados". Así el verso de "ya va a venir el día, ponte el sol", tiene su correlato gráfico en una puerta humilde y abierta, bañada por el polvo de la luz "Los dados eternos", aquella violenta meditación sobre Dios, se visualiza mediante fotografías de paredes y callejones ciegos.

María Esther Ballivián, por su parte, dibuja hombres despedazados, convertidos en muñecos una vez muertos, al ilustrar "Hombre de Extremadura", cuando Vallejo grita, no habla, de los "Muertos inmortales" que "reanudaron sus penas inconclusas". Gil Imaná evoca "Los pasos lejanos", dados por Vallejo al recordar su hogar distante y aldeano, donde siempre veía a sus padres: el cuadro es un amable tronco de árbol que concluye abajo, en dos pies humanos y unidos: "dos viejos caminos blancos, curvos. / Por ellos va mi corazón a pie". Y Antonio Mariaca traza la espalda de una mujer desnuda, soñada y real, cuyo "cuerpo es la espumante escaramuza de un rosado Jordán".

Luis Zilvetti, en fin, dibuja la mirada asombrada y digna del típico hombre vallejiano, que "vuelve los ojos, como / cuando por sobre el hombro nos llama una palmada", mientras que Rosario Saravia y Lorgio Vaca, este último conocido en el Perú, se disputan el honor de pintar y pensar en la "dulce Rita, de junco y capulí".

Contemplar todos estos cuadros, además de los retratos, fotografías, documentos, libros y textos de homenaje dedicados a Vallejo por famosos poetas hispanoamericanos, es hallarse en el centro de una exposición consagrada a una figura tan familiar y fraterna en Bolivia como en el Perú, tan admirado e inolvidable aquí como allá.

(*Expreso*, Lima, 13 octubre 1966).

VÍCTOR LLONA BAJO LA LUZ

Dicen que nadie es profeta en su tierra. Leí su nombre la primera vez en un manifiesto de celebrados escritores europeos (con la excepción de Alfonso Reyes), quienes defendían a James Joyce de la hostilidad y condena a manos de autoridades judiciales, que suponían obscenas ciertas páginas del *Ulises*. Ahí, entre 121 ilustres nombres, aparecía Víctor Llona. Antes, es verdad, habiendo leído la biografía de Joyce por Herbert Gorman, no pude deducir que "un tal Villona" sería alguien de importancia en el grupo de amigos íntimos de Joyce en París.

En el intervalo, Estuardo Núñez y Alberto Tauro publicaron, el uno en 1966 y el otro en 1987, datos reveladores sobre nuestro Víctor Llona, escritor limeño nacido en 1886 y que publicó dos novelas cortas, en 1911 y 1913, en París, además de otras largas entre 1925 y 1928. Luego, fue también un conocido traductor al francés de autores norteamericanos como Theodore Dreiser, Willa Cather, Ernest Hemingway, Sherwood Anderson y F. Scott Fitzgerald. A estos datos, Núñez añade la sospecha de que Llona hubiera conocido a Joyce entre 1902 y 1903, cuando el joven irlandés visitó París, a fin de estudiar medicina y fue arrancado de la hermosa ciudad por la muerte de su madre. Durante la primera guerra mundial, Llona se había refugiado en Estados Unidos y sólo volvió a París en 1921, cuando ya hacía tres años que *Ulises* se estaba publicando por capítulos en The Little Review, revista norteamericana, pero que ahora, en París, se proyectaba la edición completa del libro.

Los recuerdos de Sylvia Beach, dueña de la librería que finalmente editó el volumen, completan el cuadro. Llona no sólo fue amigo de Joyce, sino que ayudó en la dura y casi interminable corrección de pruebas del libro, y también colaboró, en un grupo encabezado

por Valéry Larbaud, a traducirlo al francés; y, por último, escribió un artículo sobre la postrera novela de Joyce, *Finnegans Wake*, tratando de iluminar sus profundas oscuridades.

Pero no sólo esto es interesante. Llona se casó con la norteamericana Florence Nelson y ambos vivieron en Lima entre 1939 y 1945, el lapso de otra guerra; quizá cuando él volvió a partir a Estados Unidos, ella se quedara por algún tiempo en Lima. Lo cierto es que en 1951 ella publica en Buenos Aires su famosa traducción de *¡Absalón, Absalón!*, de William Faulkner. ¿Desde cuándo se dedicó a esa tarea? ¿Pudo haberla empezado al menos en Lima? Sutiles preguntas para los pescadores de datos que combinan las letras con la aventura de la vida.

(*El Peruano*, Lima, 14 junio 1995).

RELECTURA DE *CUENTOS ANDINOS*

El llamado Mes de las Letras, que se celebra en abril desde décadas recientes, se consagró esta vez a Enrique López Albújar (1872-1966). Las conferencias dedicadas a él constituyeron todo un homenaje al fundador del indigenismo literario.

Lástima que sólo pudiera yo asistir a las primeras charlas, dictadas la una por Tomás Escajadillo, conocido experto sobre el indigenismo peruano, y la otra por Ricardo González Vigil, crítico agudo, ameno y erudito.

Oyendo complacido a ambos, sentí que estaba releyendo *Cuentos andinos*, libro publicado en 1920 y que, como los buenos vinos, mejora con el tiempo.

Alguna vez confesé mi perplejidad por la actitud de López Albújar ante sus personajes indios (según él, se trataba de indios "verdaderos"), quienes practicaban todos los vicios, entre ellos el engaño, la hipocresía, la maldad y el resentimiento, cuyo catálogo de detalles dio él en un famoso artículo seudocientífico, titulado "Sobre la psicología del indio" (revista *Amauta*, N° 4, diciembre de 1926). Yo me preguntaba por qué estos personajes indios eran siempre tortuosos y miserables, en vez de atractivos, heroicos, hedonistas y aun patriotas, como el mulato José Manuel, el protagonista de *Matalaché* (1928). Un amigo burlón me dijo que eso no era importante, y se explicaba como un ajuste de cuentas *racial*, por la buena dosis de sangre negra en López Albújar, hombre severo con los indios, pero blando con los mulatos.

Ahora, releyendo esos cuentos de 1920, dedicados emotivamente a sus hijos, oigo el consejo de González Vigil, aceptando que el título completo es *Cuentos andinos. Vida y costumbres indígenas*. Habría,

pues, una esfera "andina", esto es, amplia, mestiza y aun de patronos blancos, por encima del indigenismo particular. Y en ese cuadro de costumbres nativas hay espacio para la leyenda, para los temas realistas, románticos o irónicos, y hasta para los graciosos y burlones. Sí, en efecto, hay una gama de textos y sólo algunos de ellos son propiamente realistas. Hay incluso una multitud de indios finalmente patriotas, alzados y vencedores locales de los chilenos. Y añadiré por mi parte que, entre los personajes, el más pícaro engañador e hipócrita es nada menos que el cura español Ramón, trasplantado a una aldea de Chupán, y no un indio; y que, asimismo, el hombre más cruel y salvaje del libro es el pistolero y matón a sueldo Juan Jorge, quien tampoco es indio, sino mestizo. Todo es verdad, pero el ambiente primitivo, injusto y miserable es siempre el de un indio animalizado, y cada cuento es sólo una faceta de sus "dobleces". Porque el indio Marcelino es tan cicatero y ladino como el cura Ramón, y quien contrata al matón Juan Jorge es el indio Tucto. ¿Dónde está, pues, lo bueno o siquiera "humano" del indígena? A lo más, el autor "desciende" de su mundo "superior" al de los que *chacchan* coca, pero no calma sus nervios con el estupefaciente, al revés de los indios. ¿Serán cuentos mestizos? Sí, pero a condición de que el indio no sea el héroe ni menos el protagonista de su propia historia, un derecho que sólo obtendrá con Alegría, Arguedas y Rulfo, por ejemplo.

El subtítulo *Vida y costumbres indígenas* quizá explica mejor la intención del autor, que parece no sólo literaria, sino la de un sociólogo y aficionado a la psicología, que pinta en "cuadros" sus estudios de la sociedad provinciana y pueblerina. Menos mal que López Albújar sabía de veras escribir buenos cuentos, pese a las costumbres del "yo" narrador de entrometerse a cada rato en la narración. Este afán del autor omnisciente revela alguna tendencia al ensayo, visible en el relato "Cómo habla la coca", donde el "yo" defiende la costumbre del *chacchador*, porque justamente la está probando él, y subraya la importancia cultural de "nuestra" droga por encima de otras del mundo, y su estilo llega a veces hasta el monólogo interior, una novedad en las letras peruanas de aquel tiempo.

Así, cerrando el volumen, nos persiguen no tanto las ideas como la habilidad expresiva de López Albújar. Y entonces no podemos menos que pasar a otro libro suyo, *Matalaché*, la mejor novela sobre un mestizo, mulato y no cholo, cuya tragedia y desgarramiento entre dos mundos contradictorios logró pintar el autor.

Sin duda, eligió un mulato por ahondar todavía más en la dependencia y la esclavitud de la víctima, cercada por muros de indolencia e intolerancia.

Esta nueva visión del novelista, escogiendo al mestizo peor situado en la sociedad peruana de 1816, le permite describir en capas sucesivas no sólo la personalidad de José Manuel, sino la sociedad virreinal. Y por si fuera poco, a fin de que el mirador humano e histórico se ensanche, crea otros personajes en otras esferas (los de arriba y los de abajo), para que también desde ellos se proyecte la visión personal de su existencia.

Ahora sí hemos dado con lo más valioso de López Albújar, escritor de adornos modernistas, médula realista y crítico a fondo de nuestra sociedad.

(*El Peruano*, Lima, 2 de mayo de 1996).

EL ESTILO DE MARIÁTEGUI

En la última semana se han cumplido diversas actuaciones dentro del *Simposio Internacional Amauta y su época,* con numerosas ponencias, y distinguidos eruditos abordando temas que van desde la índole de la década en que brotó la famosa revista, hasta el indigenismo, la vanguardia literaria, la mujer y el psicoanálisis.

Una vez más, especialistas peruanos y extranjeros han girado en torno a la riqueza intelectual, ideológica, crítica y artística del valioso precursor de tantas huellas, como pocos pensadores en el país.

Me hubiera gustado que alguien tocara por fin un tema vivo y que sostiene todo el edificio de su obra. Pasan los años y todavía está ahí, inhollado. Me refiero a su condición de *escritor* por sobre todas las cosas. Entrenado en el zigzag de la agilidad y versatilidad del periodismo, hombre valiente como los autodidactas, él sintió la profunda necesidad de un órgano propio, de una revista cultural abierta, desde el primer día, a la multiplicidad de temas y motivos del país.

Amauta nació madura porque Mariátegui entendió y difundió esa riqueza espiritual e intelectual que significa la cultura. Ninguna faceta de ella estaba proscrita. Si él tenía sus propias ideas, no se las imponía a nadie. Y actúo así porque era un escritor y sabía aquilatar incluso las virtudes estéticas de sus oponentes políticos. El se forjó como escritor desde su humilde puesto de alcanzarrejones en la imprenta y diario *La Prensa.* A la vez, leía vorazmente y se hizo a pulso, y aprovechó como escritor su importantísimo viaje a Europa, que lo puso a tono con la época que vivíamos en el siglo XX.

De la primera edición de sus obras completas, tengo sobre la mesa la mitad de ellas, y éstas tratan de temas literarios y artísticos: *La novela y la vida, El artista y la época, El alma matinal, Signos y obras, Cartas de Italia.*

A tales títulos hay que añadir sus ensayos, sobre todo el dedicado a la literatura peruana, impensable en alguien que no hubiese sido asimismo un escritor y crítico singular. Por todas partes (hasta en los libros políticos) se halla Mariátegui el escritor, el sembrador de un estilo.

¿Cuál es el 'estilo' de Mariátegui? Un crítico serio como Porras Barrenechea dijo que el estilo que más gustaba en Lima allá por 1915 era el de Enrique A. Carrillo (*Cabotín*), autor de *Viendo pasar las cosas* (crónicas) y de la novela *Cartas de una turista.* Según Porras, los textos de Carrillo se "adaptaban perfectamente a nuestra psicología. Es ese estilo de las crónicas breves de *Cabotín* el *único* que se acomoda al público limeño. Hemos sido educados para este género y no gustamos de otro. Porque nuestra propia vida monótona e igual, salpicada a veces de un incidente cómico o de una nota amarga no da para más..." (Ver la revista *Alma Latina* N° 10). Este lenguaje periodístico, ágil, flexible, breve, saltarín, fue aprovechado casi al mismo tiempo por Valdelomar, quien le añadió muchas veces sentimiento, nostalgia, ironía y 'decadentismo' a las frivolidades de Carrillo. Muerto Valdelomar en 1918, el que siguió experimentando ese estilo supuestamente ligero fue Mariátegui, cuyas crónicas le añadieron sobriedad, ideas, contrapuntos y desplantes polémicos, además del tono directo de una exposición que hacía meditar de veras al lector. Ese lenguaje directo, paciente, cada vez más profundo e intenso, facilitó las intenciones de Mariátegui, ya se tratara de un artículo sobre Joyce, Pirandello o Shaw, o de sus impresiones sobre hombres y paisajes de Italia, o finalmente de su narración *La novela y la vida*, ejemplo de literatura e ideas muy mezcladas.

Así, el escritor de lenguaje eficaz, entretenido y a menudo afecto al ensayo, llega muy por encima de un crítico volandero como Sánchez. Sólo hay que cotejar el sobrio y medido "Colofón" a *La casa de cartón*, con el "Prólogo" superficial de Sánchez, para entender la diferencia entre los juegos verbales de uno, con la

seriedad y sustancia del antiguo periodista, convertido luego en escritor y pensador de fuste.

(*El Peruano*, Lima, 11 de setiembre 1997).

CIRO ALEGRÍA

En La Habana, en su departamento del Hotel Roosevelt, el mejor novelista del Perú tiene tres volúmenes a medio hacer: *El dilema de Krause*, que narra hechos de un personaje alemán en la región del Amazonas; *El hombre que era amigo de la noche*, novela muy corta, definida en su extensión para ser publicada rápidamente y aliviar la estrechez económica del autor (penuria honda, como veremos luego); y en fin, *Lázaro*, el libro más ambicioso emprendido por quien no recibe hasta hoy del Perú "oficial" sino injusticias, y del país auténtico nada más que admiración y gratitud verbales.

¿Por qué Ciro Alegría no concluye esas novelas? ¿Y por qué no las publica? Las razones empezaron con su viaje de Puerto Rico, donde enseñaba en la universidad, a Cuba, llamado por el Congreso de Escritores Martianos. Entonces llenó las primeras cuartillas de *Lázaro*, mientras Diana, en la ciudad de México, y Delfos, en Buenos Aires, dos editoriales piratas, lanzaban ilegalmente *El mundo es ancho y ajeno*, en cantidades exactas para ahogar las ediciones veraces de Ercilla. De los cien mil ejemplares, que ya alcanzó la novela, la mayor parte es fraudalenta. Hoy, en toda Hispanoamerica se venden libros que no dejan un centavo en las manos de Ciro Alegría.

Año tras año, con la vieja y cruel disposición de no proteger a algunos peruanos, nuestras embajadas fueron ciegas. Más bien, los representantes de México y Argentina en Cuba tomaron cartas en el asunto; pero, hoy mismo, los trámites continúan en vano, y Alegría, que no recibe sus derechos de autor, no goza de la tranquilidad económica necesaria para concluir más novelas que le den renombre al país. Se dedica al periodismo y dicta conferencias; pierde, pues, el tiempo, y la justa recompensa no le llega.

La obligación de defenderlo, que tiene todo el Perú, es obvia. Por vez primera, tratémoslo como a un hijo del país, como a un hermano. En él y en su obra literaria, veamos lo que no hemos visto en otros intelectuales a quienes jamás se dedicó el Perú "oficial". Las cartas del novelista son dramáticas: "Después de tantos años de trabajo –dice–, sigo pobre y necesitado. Creo que al Perú le he dado prestigio. Sin embargo, nunca he recibido ayuda de mi patria; al contrario, se me ha perseguido, muchas veces gratuita e injustamente, a pesar de que en muchos países del mundo, soy el único escritor peruano traducido. Podría ser que conmigo pase lo que con Vallejo: lo dejaron morirse de hambre, y ahora, cuando no hay remedio, cuando sólo tiene tierra sobre sus huesos, los peruanos lo deploran".

Un llamado así, salido de un hombre que tiene razones para no solicitar nada del país (donde la sordera fue siempre una respuesta), es ya señal de que sin la acción del Estado y de todas las instituciones culturales, las empresas fenicias no respetarán sus derechos, apoyadas en la falta de una adecuada legislación internacional. He aquí, pues, la mejor oportunidad de organizar al fin el público homenaje, verbal y pecuniario, que Alegría merece y que hasta hoy le fue negado. De nuestra nobleza en reparar una falta, depende no sólo el bienestar de un gran escritor, sino la posibilidad de que su obra sea aún más enriquecida.

(*Cultura Peruana,* N° 98, Lima, agosto 1956).

RETRATO DE CIRO ALEGRÍA

Quienes conocimos en vida a Ciro Alegría debemos declarar que, aun físicamente, su figura impresionaba por la fuerza del cuello ancho y la cabeza bien perfilada, de rasgos nítidos que llamaban al dibujo, por la piel sanguínea que registraba todas las emociones del diálogo, y por su risa franca y juvenil, abierta a todos, sin distingos ante la jerarquía o vanidad de los hombres.

Y si ojos normales como los nuestros veían aquello, mejor aún lo descubrían los artistas. José Martínez, amigo entrañable del escritor, lo pintó cuando Ciro era muy joven y lucía un mechón de pelo negro en la frente y el infaltable y descuidado cigarrillo que iba a colgar para siempre de sus labios. El aspecto risueño y alerta de este joven periodista, con una experiencia política que lo había llevado inclusive a la cárcel, contrasta con la madurez solemne y silenciosa que ofrece la bellísima cabeza, en bronce y pátina negra, que le hiciera la excelente artista boliviana Marina Núñez del Prado, una de las mejores escultoras del mundo, y en una época muy amiga de Ciro. Aquí la cabeza robusta y musculosa del modelo está en su plenitud: el clásico pelo corto, de recluta liberado, permite sentir mejor la presencia del cráneo grande y quizá algo pesado, con la región occipital bien alzada y rotunda, la frente generosa, los pequeños ojos que se adivinan alegres de vivir, y la boca fina creando un rictus medio irónico y medio dichoso de la existencia. Y toda la masa fuerte, de pelo corto, músculos dibujados a través de la piel y mirada comprensiva del mundo, descansa en el ancho cuello que parece un tronco de roble, macizo y de aspecto mucho más durable que toda la vida de un hombre.

Muy parecida es la impresión que da una espléndida fotografía, tomada en Lima por Pestana, gran fotógrafo de escritores y artistas,

allá por la década de los 60s. Se ve a Ciro de pie, la cabeza ladeada, de medio perfil, mirando muy lejos, los ojos profundos y las cejas muy negras y pobladas, y ahí están asimismo la eterna corbata floja, el terno oscuro como le gustaba, y el brazo izquierdo flexionado y cuidando el cigarrillo encendido.

Más informal y desaliñado lo dibujaron Esquerrilof, su compañero de exilio en Chile y luego caricaturista de "La Tribuna"; el no menos conocido Málaga Grenet, de lápiz ágil y sabio; y también Mariano Alcántara, que lo captó risueño y juvenil, la figura negra sobre el fondo anaranjado. Y más melancólico y pensativo lo inmovilizó el carbón del dibujante arequipeño Marcelo Martínez Gómez, cuando nos reunimos en 1965 en el Primer Congreso de Narradores. En fin, ahí está el retrato sereno y calmado, que ustedes ven en el centro de la sala y que se debe al pintor Gamaniel Palomino.

Mirándolo en la vida real, de arriba abajo, Ciro, con la corbata floja y el cuello de la camisa desabotonado, con el tronco robusto, el saco suelto y las piernas cortas y siempre abiertas, para afirmarse bien en el suelo, tenía el aspecto de un campesino extrañamente gringo, rubicundo, con el desaliño moderado del intelectual sin poses y los ademanes plebeyos de alguien que jamás quiso pasarse al bando de los remilgados o cortesanos, ni siquiera al de los burgueses. Podía exhibir sin vergüenza alguna los puños salidos de la camisa o las uñas con ribetes, porque Ciro tenía un concepto del hombre civilizado y sensato para quien esos detalles no significaban gran cosa.

Verlo y conversar con él era hundirse primeramente en el humo de su indesmayable cigarrillo, que nos envolvía al igual que su voz y sus frases directas donde el "tú" superaba inmensamente al "usted", inclusive con los recién conocidos. "Oye, tú, chico" era la frase importada del Caribe que se le oía mucho, y en el diálogo su risa continuaba, a veces sin motivo, porque su alegría interna seguía saliendo de él, así como el vapor sale naturalmente de un calentador de agua. Creía más en las preguntas y respuestas directas que en los circunloquios, más en el abrazo que en el apretón de manos, más en las manos reteniendo una copa que en las pobres manos vacías de los abstemios.

"¿Y tú Ciro, cómo estás, qué me cuentas?", podía empezar uno la conversación, y esta frase, por lo general una muletilla que no

significa nada, en el caso de Ciro se ajustaba como anillo al dedo, pues en cualquier momento del diálogo, sobre todo si estaba entre amigos, el gran novelista empezaba a contar cualquier anécdota, suya o ajena, como lo hace un cuentista profesional, esto es, convocando a su audiencia con las primeras palabras, que podían ser, por ejemplo: "Mira, tú, para hacerte la historia corta"; o también, "te contaré algo de la boca del caballo" (como quien dice, del mismo jinete que trajo la noticia, bella reminiscencia del paisaje rural que vivió de niño y de joven); o si no, "sería cosa de las cinco de la tarde", o bien, "como a los diez minutos de aquello"; o asimismo, "te contaré sólo en pedazos", o de igual modo, "en lo que capeaba yo el mal rato". Palabras iniciales que situaban al hombre como cuentista verbal, que ordena el material narrativo y lo va dividiendo en partes, primero el prólogo o introito, luego el centro del relato, el meollo real, y para concluir los comentarios finales: "No quedó un alma en la plaza", "Medio que se molestó la tía", "Así fue, en la oscurana de la noche", "Quedé como un animal y hasta creo que me sentía así", "Las cosas buenas o malas llegan entropadas", "Como queriendo reír o como queriendo llorar". Y todo dicho entre su media risa y su voz alta, con algunos sonidos de trompeta, o como decía Pancho Vegas Seminario, novelista de temas históricos con quien se reunía con frecuencia, "Ciro tiene una increíble voz de becerro", para finalmente acabar la historia con unas cuantas carcajadas que llamaban la atención por más que uno estuviera distante de él. Sí, tenía mucha razón Arturo del Hoyo cuando dijo que "el nombre de Ciro Alegría es un grito de combate y entusiasmo".

Esta excepcional disposición a contar y a organizar el discurso en torno a cuentos o anécdotas, o en todo caso a argumentos, revela que mayormente su predilección estaba por el relato breve, rotundo y cerrado, y que así como su conversación podía ser una cadena de cuentos, así escribía novelas a partir de ellos, los cuales se sucedían y encadenaban mediante el entrecruzamiento, formando con pedazos o retazos la gran arquitectura novelística, como el tejedor andino acaba su alfombra con hilos y tramas de variados colores, pero también como melodías más o menos independientes dentro de la vasta sinfonía novelesca.

Quizá esta conducta del narrador nato que había en él explique el germen de sus libros. Como sabemos, *La serpiente de oro* nació de un cuento titulado "La balsa", que originalmente tuvo, se dice, menos de cincuenta páginas; luego, se convirtió en la novela corta "Marañón" y finalmente ganó la composición actual. Asimismo, *Los perros hambrientos* brotó de un cuento llamado exactamente así, de cuatro páginas, con algunas correcciones manuscritas en la cuarta página, pequeño texto que se transformó en lo que él ha llamado "la cantata del hambre, novela sobre perros que fue dando ingreso, página a página, a los hombres". En cuanto a *El mundo es ancho y ajeno*, quienes hemos gozado con esa epopeya, la creemos compuesta por varias historias que podrían independizarse, las mejores de ellas, sin duda, las de Rosendo Maqui, Benito Castro o del Fiero Vásquez, pero que sabiamente reunidas y entrelazadas, respetando su valor narrativo propio, alcanzan una arquitectura mayor de partes diferenciadas y una unidad por encima de la fragmentación de tales partes. De otro lado, se nos ha dicho que su novela inconclusa *Lázaro* está formada en torno a la historia de los Garmendia, Remigio, Calixto y Mila. Esta costumbre de contar cuentos más o menos independientes, dentro de novelas largas, es un viejo ardid español, o italiano, o árabe, que antecede en mucho a las mismas técnicas de Cervantes y que Ciro Alegría las emplea muy bien. Eso sí, no debemos olvidar que al dilatar, retardar y entrecruzar las historias, Ciro no sólo demostraba su conocimiento de algunas técnicas modernas de composición, sino la convicción de que la fuerza y calidad de sus libros se basaba en el encanto producido por el mismo arte de contar, encanto que es aún mayor tratándose de una sucesión de varias historias, donde es posible a menudo contar cuentos breves dentro de otros largos, el de Valencio dentro de la historia del Fiero Vásquez, por ejemplo, como en ese juego de los muñecos grandes que contienen dentro muñecos cada vez más pequeños, que son obras de artesanía de muchos pueblos del mundo; o crear el suspenso de modo recurrente y mezclar la vida de unos personajes con otros, animando y alternando el relato principal con los derivados o intercalados. Pero también debemos subrayar que al pasar las historias de su boca al papel, el lenguaje era casi el mismo, pues siempre fue grande en él ese "aliento oral" que ha señalado Alberto Escobar,

su predilección por la oralidad, que emerge del pueblo, y no por el lenguaje atildado y artificioso de quienes creen falsamente que el lenguaje escrito debe ser muy distinto del hablado.

He dicho "al pasar las historias de su boca al papel". Pero esas historias, ¿le pertenecían enteramente a Ciro Alegría? Quiero decir, ¿es Ciro Alegría realmente el autor de muchas de las anécdotas y cuentos que son los pilares de sus novelas? En su caso no es absurda la pregunta, porque a menudo los viajeros que recorren el Perú y se dan con gentes de Marcabal Grande, o de Huamachuco, o del Marañón, y ellos cuentan que ya conocían de oídas las historias de los libros de Ciro. Éstas en verdad han pasado de boca en boca, de generación en generación, inclusive desde antes de que él las oyera y decidiera escribirlas, concediéndoles un eco universal. De nuevo, su conducta me parece elogiosa en extremo, pues como escritor popular, esto es, que viene del pueblo y se dirige a él, ha recogido relatos, leyendas, tradiciones y cuentos populares. Se trata, pues, de una hermosa creación colectiva en que el poeta es un rapsoda. El mismo nos ha contado quiénes fueron sus principales informadores de cuentos y tradiciones: su abuela materna Juana Lynch, de quien escribió que "era física y espiritualmente hermosa, de grande bondad, ingenio, palabra serena y fácil. Era fuerte, y al mismo tiempo tierna, tranquila y alegre... Su memoria encerraba toda la tradición de esas montañas. Ella me contó innumerables cosas que había visto y había oído. También sabía muchas leyendas y cuentos populares, ya sean indios o hispanos. Solía cantar con hermosa voz toda clase de canciones folklóricas". Por otro lado, Ciro recuerda también a Manuel Baca, un peón y narrador de historias, a quien le oyó gran parte de los hechos y sucesos que forman *La serpiente de oro,* sin olvidar los cuentos que le contaron otros conocidos suyos, el viejo Matías Romero y Silvio Cruz en dicha novela. Asimismo, el novelista evoca a uno de los indios refugiados en la hacienda Marcabal Grande, huyendo de la ley injusta de los gamonales: "A uno de ellos, llamado Gaspar, le oí contar años después una historia muy parecida a la que yo cuento en *El mundo es ancho y ajeno".* Y además, a toda hora aparece como informador su propio padre, gran defensor de los derechos humanos de los indios, hombre liberal, racionalista y ateo, admirador tanto de Manuel González Prada como de la Revolución

Francesa. En fin, a estos informadores habría que añadir a Gaspar Chuhuala que, según Gerardo, el hermano de Ciro, podría ser el correlato real de Rosendo Maqui.

He aquí, en suma, una actitud estudiosa y paciente del narrador que va oyendo y acumulando datos que le servirán después, no sólo como material literario, sino también como un ejemplo humano para formar su personalidad de hombre rebelde y aun radical, como fue Ciro en gran parte de su vida. De esas historias oídas brotó sin duda su amor a la justicia, su apego a las víctimas (los indios) y sus ansias de transformar a fondo la mezquina, rutinaria y cruel sociedad peruana.

Por todo ello, debemos comprender muy bien la fascinación que ejercen esas historias contadas por él, aunque ya conocidas de antemano por algunos informantes, o comprovincianos, o simples lectores suyos. Yo mismo, como oriundo del Callejón de Huaylas, en Ancash, he saboreado especialmente sus historias de indios desposeídos y de bandoleros, cuyas aventuras se parecen, guardando distancias, por supuesto, a las de Atusparia y de Luis Pardo y otros héroes populares, marginados por la ley escrita y ejecutados sin miramientos, pero admirados y recordados siempre en cuentos y canciones por el pueblo. Este apego al pueblo fue siempre una prenda de orgullo en Ciro Alegría, y cuando se decidió por un tema más contemporáneo, el que sustenta la novela inconclusa *Lázaro*, se valió también de su oído y su corazón plebeyos para tejer unas intensas historias individuales, en medio de luchas colectivas de las que fue testigo, en las primeras décadas del siglo. En verdad, los relatos de luchas sociales, durante los alzamientos de indígenas, o de estudiantes y obreros, han merecido poca atención de los escritores del país. En ese aire turbio, contradictorio pero hermoso de las revoluciones frustradas y a menudo sangrientas (y la revolución de Trujillo, de 1932, es una de las principales), corren una serie de cuentos reales, pero también de leyendas, de historias supuestas o imaginadas, tragicómicas, llenas de valentía, lealtad y sacrificio, pero también de traición, crueldad y feroz ensañamiento. En suma, de principio a fin, desde *La serpiente de oro* hasta *Lázaro*, y aun en la vida real y el periodismo, Ciro Alegría vivió su destino de escritor prendido de los pechos del país y pendiente a toda hora de sus latidos.

Este amor al Perú es digno de meditación y ejemplo, sobre todo en una época de desaliento y frustración como la actual, cuando la propia juventud ha dejado de respetar valores que antes se juzgaban sólidos, sean morales o aun biológicos. Ciro nos cuenta que tuvo un maestro no de escuela sino de vida, llamado José Altuna, quien le dijo este aforismo que debiera grabarse en todas las conciencias: "Un día me dijo don José: –Lo primero, la patria, y luego me dio una historia del Perú, y también una geografía del Perú y más libros sobre el Perú. En ocasiones, de tanto esfuerzo (por leerlos) me parecía –añade– que mi pobre cabeza iba a reventar. Pero seguí adelante, noches, sábados y domingos... Nunca olvidaré que don José Altuna me dio un libro de Abelardo Gamarra. Ese hombre escribía. Yo encontré a mi patria y me encontré a mí mismo en sus páginas. Casi rompo a llorar leyendo aquello. Me hubiera gustado estrecharle la mano y decirle: `Usted es un escritor del pueblo'. ¿Qué más? Sus palabras eran verdaderas. Después (un amigo) Arizmendi me ha contado que, por escribir así, Gamarra murió postergado y en la miseria. Las clases altas lo repudiaban y el pueblo que podía entenderlo y leerlo, no sabía leer".

En pocas palabras, he ahí la grandeza y miseria del escritor peruano. La enorme belleza y significado de continuidad al engendrar con sus páginas a otro escritor, pero también la miseria de escribir sólo para unos cuantos, que por lo general no aprecian debidamente a los artistas populares. Por desgracia, como decía el Inca Garcilaso, el Perú siempre ha sido una madrastra para con sus hijos.

Este amor por el Perú se marcaba mucho más cuando Ciro contaba sus peripecias de político que ingresó por vez primera, en 1931, en la cárcel de Trujillo; cuando fue libertado a los siete meses por la revolución de 1932; cuando de nuevo cayó preso en Celendín y fue devuelto a la prisión de Trujillo, y más tarde a la Penitenciaría de Lima, donde lo condenaron a diez años de reclusión; y cuando fue libertado por segunda vez en 1933, a la muerte de Sánchez Cerro y lo desterró a Chile la otra tiranía de Benavides.

¡Vaya experiencia la suya, como para contarla en una novela! Pues justamente así pensó él y organizó en esquema una novela-río, muy amplia, cuya primera parte se titularía "Dolor y esperanza"; la segunda, "Lucha y agonía"; y la tercera, "Muerte y resurrección".

Lo que llamamos ahora la novela inconclusa *Lázaro* es sólo un fragmento de la primera parte, pero ya se intuye que la esencia épica de toda la historia será la revolución de Trujillo, de 1932, que hasta el momento se ha quedado sin cantor; y además, la narración que conocemos es suficiente para mostrarnos que las horas culminantes, angustiosas, de la vida de un hombre, están en la pérdida de su libertad, en los castigos y torturas del prisionero, y en la alegría inmensa de la liberación. Estar preso es, según el autor, pasar a la condición de subhombre, de esclavo, así como el luchar por una idea justa y gozar del viento de la solidaridad con los de abajo es el deleite mayor, el sueño exacto del hombre. El sufrimiento de la injusticia, la lucha, la prisión y la libertad forman un engranaje al término del cual el hombre, lleno de cicatrices, puede afrontar sereno la muerte. Y encarar la muerte serenamente es el heroísmo. Y ser héroe equivale a morir con dignidad y a ser recordado con honor. Y como Ciro siempre ha sentido una especial predilección por el honor y la dignidad de los hombres, pues entonces sus historias giran en torno a los héroes auténticos, a aquellos cuya vida pasará a ser contada por los testigos, por los oyentes de las historias habladas, por los volantes y panfletos que vuelan por las calles, por el periodismo combativo, y sobre todo por los grandes escritores como él. Y en verdad, yo debo confesar aquí que de las muchas historias que le oí a Ciro Alegría, la más impresionante e inolvidable fue, sin duda, cuando contaba las varias veces que lo habían puesto frente al pelotón de fusilamiento, y que ahí, mientras él inventaba cómo sería la muerte, en el momento mismo en que había cruzado el umbral del miedo, alcanzando luego una tranquilidad casi imposible, en el momento en que había decidido tirar la vida por la borda, como en una jugada de póker, ahí el pelotón se quedaba sin disparar, y los guardias, risueños y burlones, decían que todo había sido un simulacro.

La vida en la pobreza y las privaciones, las torturas físicas y psicológicas en la cárcel, el pelotón de fusilamiento o la infame celda de castigo, llamada en El Frontón "la sepultura", flagelada minuciosamente por las olas del mar: he ahí el destino de muchos políticos honestos y sinceros en el Perú de ayer y de hoy, y Ciro fue uno de ellos. Sólo cuando el hombre pierde la libertad o sufre una injusticia,

descubre que tiene dentro un héroe que luchará indesmayablemente por recobrarse. Así lucha Remigio Garmendia, desde la primera vez que lo golpea la autoridad. Leamos una página de *Lázaro* (Buenos Aires: Losada, 1973):

> Y le ordenó al gendarme grandote que me sableara de nuevo, diciendo: "Este resiste". Se lució dándome. En la espalda herida el fierro me caía de plano como algo que tuviera también espinas. El sudor me corría a chorros por la frente y el pescuezo. Se me nublaron los ojos, llenos de sudor, y también me ardían más las espaldas. Después me emparejaron la sableada en los brazos y en las piernas y al fin desataron la soga, diciéndome que me fuera. Habló algo más el comisario, pero yo estaba con la cabeza zonza de los golpes y no le entendí[1].

Con este mismo lenguaje sencillo, hay otros pasajes donde la lucha, la prisión y la muerte constituyen grandes pero a la vez fascinantes peligros:

> En la hacienda Pampa Grande, fue cosa de ver a las mujeres un día, subir a los carros llenos de rompehuelgas y bajarlos de ahí a palos. Otro día, los trabajadores estaban haciendo un mitin y las mujeres formaban un muro con sus niños, frente a la caballería que iba a cargar. Cuando avanzó la tropa al galope, ellas levantaron sus niños en alto y los pusieron frente a los caballos. Daban dolor y respeto esas mujeres hambrientas, haraposas, formando una muralla de clamores con sus niños pequeños, resueltas a morir ellas y sus hijos. Los soldados eran hombres más que soldados, sofrenaron y muchos dieron media vuelta. Se cuenta que el capitán que mandaba el pelotón no podía ni hablar de emoción. Una mujer hasta la cual llegó con la espada en alto, al frente del tropel de jinetes, le metió un niñito de dos años por la cara, gritándole: "Mate a mi hijo, pero no lo haga un esclavo". Así fue como ese muro de vidas indefensas no se quebró. Hasta se dice que

1. Lázaro, pp. 125-126.

algunos soldados soltaron lágrimas. Luchando porque lo oyeran en la confusión, entre gritos y polvaredas, el capitán mandó formar la tropa a unos veinte metros. Del mitin salió otra huelga. Había algo en el aire[2].

La influencia del líder obrero Echaiz gana esas aureolas románticas de los héroes de Ciro:

> Hasta aquí, a Lares, llegó la influencia de Echaiz. ¡No sabían qué hacer con él! Desde Almagro mandaron en tren cincuenta policías, que le cayeron en su casa de sorpresa y lo apresaron, metiéndolo luego en un vagón. La gente ahí no más se anotició. Sacar a Echaiz del tren era imposible. Aquel vagón relumbraba de bayonetas. El tren comenzó a andar. Entonces, unas doscientas personas, entre hombres y mujeres, se arrojaron sobre los rieles para que el tren pasara sobre sus cuerpos o se detuviese. La máquina avanzaba resoplando, sonaba la sirena reclamando vía libre y la gente no hacía caso, tendida ahí, callada. La máquina se paró a medio metro de una mujer que tenía ojos como de mártir, el cuello sobre el riel[3].

Pero la culminación de la lucha, la prisión y la libertad le llegan a Remigio Garmendia en El Frontón, adonde lo llevan con otros reos en un torpedero y lo meten en la celda de castigo bien llamada "la sepultura":

> El mar llegaba hasta los pedrones del frente y retrocedía, rugiendo. A lo lejos, el horizonte se confundía entre la niebla y más arriba, el cielo estaba pardo. La gran peña en que habían cavado la celda era de un color amarillento, medio arenosa. Pensé que con una barra que tuviese, la podía cavar, hacer un boquete por un lado y salirme. Sería en la noche. Daría vuelta por la isla hasta enfrentar la costa y me tiraría al mar. Los presos contaban que algunos suertudos lograban fugarse en esa forma. A otros, a pesar de ser buenos nadadores, los habían tragado los remolinos de un sitio peligroso llamado Camotal. Yo también pensé en

2. *Ibid,* pp. 129-130.
3. *Ibid,* pp. 130.

fugarme nadando. ¿Pero cómo empezar por hacer el boquete en la roca? Nada tenía, salvo mis manos. Sueños... El atardecer era hermoso con tanto color de cielo y mar y esas bandadas de pelícanos, de guanayes, de piqueros, que volvían en hileras a descansar entre los peñones de la isla. Cerca, frente a mi celda, alborotaban alegres unas cuantas pardelas. Pero ya comenzaba a subir el mar. Las olas arremetían contra los pedrones, rompiéndose con estrépito. Saltaba espuma. El oleaje aventaba orlas de espuma sobre las piedras grandes. De repente, una ola alta cubrió los pedrones y pasó, lanzando un ramalazo de agua que me llegó cerca. Cayeron unas gotas en mis pies. Estaba oscureciendo, mucho me acuerdo. Me paré agarrándome de los barrotes. Sonaba brava el agua entre las rocas, que apenas se veía ya. En un momento más, el golpe de otra ola grande entró a la celda como un latigazo de agua y me cubrió los pies. Era eso[4].

Finalmente, la desesperanza, los deseos de morir, quizá la muerte o la misma resurrección convierten a todo preso en un Lázaro:

Era de madrugada, tal vez las cuatro o las cinco, cuando las olas apenas alcanzaban a cubrirme los tobillos. Yo me solté, y me sumí entre las paredes de la celda, tratando de descansar. Era como si todo mi cuerpo hubiera luchado por llegar a ese instante. La fiebre me ardía en la frente y los ojos. Ya no había agua tal vez. Vagamente advertí que estaba amaneciendo. Vagamente recorde una cosa: pulmonía. Eso ya lo sabíamos todos los presos del Frontón. A los condenados a la "sepultura" casi siempre les daba pulmonía... Fue lo último que alcancé a pensar ahí. Me quedé embobado, no sé si dormido o próximo a la muerte de cansancio y fiebre, y me fui como al otro mundo oyendo voces familiares. La de Mila, viniendo de lejos, me llamaba y llamaba... Supe después por otros presos que me habían hecho llegar a la cuadra en una parihuela de cargar piedra. Ahí me dejaron botado, mientras la

4. *Ibid*, pp. 133-134.

> sepultura recibía a otro. Los compañeros de cuadra, oyéndome pedir agua, me la dieron en cantidad. ¿Por qué negarle nada a alguien que va a morir? Dormí mucho y bebí más agua y comí. Soy fuerte y resultó que no era pulmonía. Sabe Dios qué fue. A los pocos días, veía el mar, allá lejos el puerto del Callao, el cielo, el sol, la gente que me rodeaba, con un sentimiento nuevo. Todo eso era la vida a la cual volvía. Me daba la impresión de que yo era un resucitado[5].

Muchas veces los críticos se preguntan si un escritor es comprometido o no, y buscan pruebas en sus textos, que cotejan con los tiempos que le tocó vivir. En Ciro Alegría esa tarea es muy fácil; él podría decir como George Orwell: "escribo porque hay una mentira que denunciar"; fue de principio a fin un novelista comprometido con su región, con su pueblo, con el subcontinente latinoamericano, para los que reclamó justicia social y dignidad humana. Y no sólo para los indios. Sería un tremendo error llamar a Ciro únicamente autor indigenista, porque el indigenismo en él es un punto de partida. Si empezó contando historias de caucheros en el Marañón (escenario selvático que ya rebasaba los linderos geográficos de la sierra), en *El mundo es ancho y ajeno* creó un panorama tan amplio de personajes y modos de vida que la sierra se convierte en el crisol del Perú. Es el equivalente de *Todas las sangres*, de Arguedas. Y todavía el panorama se ensancha más en *Lázaro,* donde la costa y sus problemas sociales, los sindicatos y sus líderes obreros, tejen un ambiente y una psicología que corresponden plenamente al país mestizo que siempre fue el Perú republicano. Selva, sierra y costa significan para él la Naturaleza, con mayúscula, la Madre Tierra de la profunda sensibilidad campesina y obrera, el origen de la vida y la gigantesca compañera de la existencia humana. Pocos escritores como él habrán descrito los variados sentimientos del hombre respecto a la geografía y a los lazos con animales y plantas. Inclusive sus personajes, así como reciben la vida de los elementos primitivos y naturales, así reciben un legado ético: los hombres dignos y limpios enmarcan su vida dentro de cauces morales que no deben transgredir

5. *Ibid*, pp. 138.

las leyes de la Naturaleza. En sus novelas, ésta forma un marco exacto para los moldes épicos, ya que Ciro Alegría, más que novelista, es un autor épico cuyos personajes tienen la nobleza de los arquetipos, cuyo tema recurrente es la primordial vida humana, enfrentada con la fatalidad, con los errores trágicos del héroe o de la sociedad, y cuya culminación ocurre mediante el vuelco de fortuna, por lo general negativo, que causa profundas desdichas, pero que al mismo tiempo son como lecciones bíblicas de las que el hombre debe emerger, así sea malherido, para continuar viviendo. Sobre todo, en *Los perros hambrientos* y *El mundo es ancho y ajeno*, a todos estos elementos de composición, debe añadirse el aura o atmósfera trágica que identifica a las grandes obras. Para él, pues, la novela no sólo es heredera de la epopeya, sino también de la tragedia, y eso le da un tono característico a toda su producción literaria.

Un escritor con el que siempre suele comparársele es José María Arguedas. Me parece ociosa y vana la comparación. No hay dos autores iguales, ni siquiera dentro de una misma escuela. Al volver Ciro al país, primero en 1957 y luego en 1960, recibió notables muestras de entusiasmo y devoción de sus lectores; sólo recordemos el aplauso de quince minutos largos que se le prodigó en el bello Salón de Grados de la facultad de Letras, de San Marcos, donde casi no pudo hablar, de tantas palmas dedicadas al antiguo y joven militante, al dolido exiliado, al vigoroso escritor que se había abierto paso en el extranjero. El segundo novelista que se barajaba por entonces era Arguedas, quien publicó en 1958 su gran novela *Los ríos profundos*. Eran dos nombres que estaban en el pináculo del reconocimiento público. Además, continuamente se les veía juntos en actuaciones artísticas y literarias. Cada uno oía los elogios que se prodigaban al otro; y sin embargo, jamás hubo en Ciro los más mínimos celos por la creciente presencia de Arguedas. Sus amigos podemos testimoniar así. Incluso Ciro estuvo profundamente preocupado por el primer intento de suicidio de Arguedas, fue a visitarlo al hospital y habló de ello varias veces, afirmando que "el cholo tiene mucho que escribir aún y no puede acabar así". La ironía de la vida lo mató dos años antes que a Arguedas. Ambos eran profundamente amigos y nadie puede crear una sombra entre ellos, lo que dice muy bien de la nobleza de espíritu de ambos novelistas. Hago hincapié

en esto porque el retrato de un artista debe abarcar también las esferas del triunfo y de la vanidad, su modo de reaccionar ante los colegas y amigos.

Otra pregunta inevitable respecto a Ciro es ¿por qué no siguió publicando con regularidad después de *El mundo es ancho y ajeno?* ¿Qué pasó realmente en él? ¿Acaso basta la explicación de Bonneville, por ejemplo, de que Ciro no terminó de escribir *Lázaro* porque salió de Cuba y su vuelta al Perú, a otro Perú distinto que él debió estudiar y conocer de nuevo, le impidió proseguir su obra? He aquí una respuesta válida pero incompleta. En Ciro Alegría, junto a todas sus virtudes, había un defecto y siempre lo hubo. Cada vez que escribió un libro, lo hizo por motivos apremiantes, y cada vez para cumplir fechas de convocatorias de concursos, o por consejo médico, a fin de curarse de problemas del lenguaje, causados por la embolia que sufrió en Chile. Inclusive, como todos sabemos, recibió una curiosa y benévola beca colectiva de sus amigos peruanos y chilenos para escribir *El mundo es ancho y ajeno*, quienes le pusieron secretaria, le compraron papel, le obligaron prácticamente a escribir. Y en esa devoción al hombre y al escritor, debemos recordar los sacrificios de su primera esposa, Rosalía, quien verdaderamente lo ayudó en muchos sentidos.

A partir de 1941, y durante veinte años hasta su vuelta al Perú, Ciro sólo tuvo dos borradores de novela en las manos, *Lázaro* y *El dilema de Krause*. La primera vez que me enseñó el original de *Lázaro*, tenía unas cien páginas, si bien no estoy absolutamente seguro, lo que indicaría que Ciro escribió en el Perú otro centenar de páginas. Por más que hacíamos sus amigos, sus hijos y aun su tercera esposa, el respeto por él hizo que no pudiéramos obligarle a escribir, como otros lo hicieran antes; ya habían pasado los tiempos del escritor novato que desea ser conocido o que aspira a ganar un premio. Así, los días pasaban, se hacían más urgentes los artículos en "Expreso" y "El Comercio" para ganarse la vida, y por fin Ciro volvía a ser un animal político, lo había sido siempre, y así recayó también por ese lado y empezó una nueva carrera política en otro partido. Todo eso, los viajes, y su inveterada bohemia –que por nada debemos ocultar– le impidieron darnos nuevas obras que hubieran acrecentado su fama y enriquecido la novela peruana. De todo lo que

él dejó inédito al morir, merece la pena *Lázaro*, valioso libro inclusive incompleto como está, y donde el horizonte del autor, respecto a temas, personajes y ambientes se amplía mucho. Está bien que se haya publicado. Sin embargo, no estamos de acuerdo con que después de su muerte se haya dicho que dejó dieciocho libros "vitales" –repito, dieciocho–, como por ejemplo "Gabriela Mistral íntima", "Poemas informales", "El sol de los jaguares", "El hombre que era amigo de la noche", y que todos merezcan la estampa. Eso no es serio. Si el propio Alegría no quiso publicar novelas inconclusas o artículos de circunstancias, o borradores de conferencias, así debe decirse cada vez que se publique un inédito. Por lo menos, tratándose de artículos periodísticos, hay que citar fechas y nombre de los diarios en que aparecieron. El era muy celoso de su obra, y si no publicó libros importantes en más de veinte años, fue porque realmente pensó que no los tenía aún. En todo caso, cualquier inédito suyo debe publicarse con notas y ensayos críticos que dejen a salvo su propio punto de vista.

He dejado para el final un tema difícil de ventilar en Trujillo, esta culta ciudad que también es cuna de un importante partido político, el APRA. Todos sabemos que Ciro fue uno de los sinceros y juveniles militantes del aprismo, que sufrió prisiones y liberaciones, y que por fin, pobre y sin horizontes, fue desterrado a Chile, donde el hada fortuna y su talento recompusieron su vida. Sabemos también que en 1948, en un acto innoble e impropio del régimen de la "juridicidad", cuando el APRA había sido ilegalizada y sus líderes apresados o desterrados, ese Gobierno repartió en volantes, por calles y plazas, la renuncia de Ciro Alegría al APRA, como un nuevo ataque a esa organización política. Varias veces Ciro censuró esa conducta, pues contó que había renunciado estrictamente por principios, tal como se publicó en un diario de Nueva York y en otras capitales de América. Si recordamos y rendimos homenaje a un hombre, debemos aceptarlo como es, sin corregir su imagen por voluntad ajena. Yo sé que Trujillo lo comprendió así cuando, a la muerte de Ciro, a pesar de cualquier discrepancia política, el Municipio de esta ciudad se reunió exclusivamente para rendirle un breve y cálido homenaje. Homenaje que ahora, a los diecisiete años de su desaparición, se enriquece con la asistencia de varios miembros de su

familia, que son tantos, los Alegría, los Lynch, los Bazán, los Martin, y decenas de apellidos más; familia donde son tan frecuentes los matrimonios entre primos hermanos –parece que ellos hubieran hallado la fórmula mágica para las bodas felices–, y se enriquece, digo, con los años de distancia que nos han permitido confirmar, con relecturas tan plausibles como las de Alberto Escobar y Tomás G. Escajadillo, que Ciro no sólo es un gran escritor vivo, sino un forjador de la patria peruana. Con toda justicia podemos parodiar lo que él dijera de Abelardo Gamarra y decir nosotros del propio Ciro: "Yo encontré a mi patria y me encontré a mí mismo en sus páginas. Casi rompo a llorar leyendo aquello". Y estas frases no son ninguna exageración en mi caso.

He contado muchas veces, hablando de mi propia vocación literaria, que cuando concurría yo a la hermosa y conventural biblioteca del General de San Marcos en Lima, luego de quedarme con las manos vacías al dejar la carrera de medicina, aproveché mis largas horas de duda leyendo a dos grandes novelistas de nuestro siglo. Uno es James Joyce, el genio irlandés que ha revolucionado la novela moderna, y el otro es (y me place decirlo en Trujillo) Ciro Alegría, cuyos libros devoré antes de mis dieciocho años y me impulsaron muchísimo a decidir que yo también sería capaz de escribir, que ojalá yo también, con esfuerzos, entregaría al Perú en mis páginas. De algún modo, Ciro Alegría nos ha creado a los nuevos escritores peruanos. Ahora que sobre nuestro país se ciernen sombras de frustración y desencanto colectivos, sólo podremos reconstruirlo física y moralmente siguiendo el ejemplo de hombres limpios y enamorados del Perú como él.

Hay, por desgracia, una corriente actual que trata de subestimar a Ciro y hay editores que se atreven a mutilar su obra y aun a decir que aman la obra de Ciro. Pocos escritores han habido más desinteresados que él, más distantes de la vanidad, del lujo o del aprovechamiento personal de su obra, en un país donde los intelectuales mediocres suelen cobrar muy caro a la sociedad por sus malos engendros. Pocos hombres más enamorados de la justicia social para tantas víctimas de la ignorancia y la miseria como tenemos en el país. Ciro Alegría, escritor, hombre y amigo es como una de esas estrellas de la madrugada que mitigaban el dolor de Remigio

Garmendia en la prisión. Una de esas estrellas que se ven espléndidas en las noches de la hacienda de Quilca, donde naciera, en la pequeña Sartimbamba, en el profundo y simbólico Huamachuco, por la zona donde los nombres de Cáceres y Leoncio Prado en el pasado, y los de César Vallejo y Ciro Alegría ahora, nos convocan a una recuperación moral y a una fe nueva en este país que debemos amar por encima de las flaquezas y vicios que brotan por doquiera.

(Lima - Trujillo, agosto 1984).

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS:

Aprendizaje y logros del novelista

Solamente voy a ofrecer un testimonio breve y parcial de la obra de Arguedas. Por no ser yo un crítico profesional y por haber seguido paso a paso su obra desde la década de los cincuenta en adelante, me es difícil hablar de él como de un simple novelista. Para mí sigue siendo un amigo y, sobre todo, un colega de mayor edad y de mejor fama, a quien traté más o menos continuamente durante unos quince años; al salir yo del Perú en 1964 –volviendo sólo por escasos intervalos– dejé de verlo de pronto, y como no lo vi morir ni asistí a su extraordinario y simbólico entierro en 1969, me parece sólo de un modo parcial que Arguedas haya desaparecido y que no esté más en Lima, en su peña "Pancho Fierro" de la plazuela de San Agustín, en su departamento vecino a las calles Quilca y Alfonso Ugarte, o en su casita de Los Angeles, para no citar Chaclacayo, el puerto de Supe o algún lugar de nuestra amada sierra. En el fondo, lo veo como a un escritor amigo y ausente, y hablar de un hombre así no es fácil para mí, que soy, como él, otro enamorado del cuento y la novela.

Quisiera que los lectores lo recordaran como lo veíamos los nuevos cuentistas y novelistas que empezamos a publicar allá por 1950, época cuyo ambiente cultural he esbozado en el opúsculo "Narradores peruanos: la generación de los cincuenta. Un testimonio" (*Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 302, Madrid, agosto 1975).

En una atmósfera así, los escritores teníamos que surgir como hongos más o menos solitarios, quizá venenosos para los demás, o quizá efectivamente perdidos, según ellos, para la vida "productiva o útil", aunque en sí mismos fuéramos resultado de una educación

y de una etapa histórica peruana que tarde o temprano iba a manifestarse a través de nuestro único instrumento: la palabra escrita. Hago la salvedad, para que se me entienda, de que casi la totalidad de estos nuevos escritores, a pesar de nuestra oposición al régimen, éramos apolíticos o mejor aún, *no queríamos* ser políticos, primero, porque serlo era muy peligroso, ya que los principales líderes juveniles estaban exiliados o en la cárcel, y segundo, porque *preferíamos* ser escritores y no otra cosa. Y, finalmente, al elegir este extraño camino y al comparar nuestro destino con el de escritores peruanos de otras épocas, algunos de los cuales parecían haber desconocido su oficio, decidimos estudiar muy en serio el cuento y la novela, aprender lenguas extranjeras y convertirnos cada cual en un autodidacta –a pesar de que asistíamos a la Universidad–, pues ya no podíamos confiar en nuestros profesores, por lo general muy poco informados sobre el tema.

Pues bien, en un medio tan negativo como éste, los jóvenes escritores de mi generación creíamos ser los únicos artistas literarios del país y suponíamos mal que no había más narradores que nosotros. Recordad que, de todos los cuentistas y novelistas anteriores y vivos, Ventura García Calderón, famoso por lo que se decía de su estilo castizo y su corrección formal, permanecía eternamente en París y nunca lo vimos en el Perú; Enrique López Albújar vivía en provincias, y cuando se mudó a Lima, no le gustaba la calle, como a nosotros; Ciro Alegría, quien parecía ser el mejor y de mayor renombre, había salido unos quince años atrás exiliado a Chile, para después viajar por Cuba y Estados Unidos; y respecto a otros novelistas menores, como José Diez Canseco, José Ferrando o Arturo Hernández, a quienes sí veíamos de lejos, no despertaban mucho nuestras simpatías, unos porque no habían aprovechado bien sus propios temas y otros porque escribían un castellano que no nos complacía.

Pero, de pronto, resultó ser que no estábamos solos, que existía un novelista mayor y con cierta fama de autor indigenista y de hombre independiente. Se trataba, es claro, de José María Arguedas. Para mí, de modo particular, fue un encuentro necesario y grato, pues de antemano tenía mucho en común con él: yo también había nacido en la sierra, también buscaba pintar la vida de pueblos y aldeas

andinas, donde el indio es un personaje inevitable, una víctima clara de la injusticia y del gamonalismo, pero en otro sentido un personaje que lo domina todo. En la sierra, la atmósfera es india; el paisaje es la exacta medida del indio; las creencias y, sobre todo, las supersticiones y cuentos mágicos provienen del mundo quechua; la lengua es mayormente quechua; el aspecto de hombres y mujeres es aindiado; la pobreza india contagia a cualquier riqueza provinciana y la disminuye; y los sentimientos varían según quien hable y con quién lo haga, porque la división social en castas es notoria y hay superiores e inferiores según el abolengo, el dinero, la fuerza o la piel blanca, india o mestiza.

Por entonces yo, como mis demás compañeros, desconfiaba de los autores contemporáneos en lengua española, y acudía a los extranjeros para encontrar, primero, un lenguaje directo, efectivo, y luego, una mejor técnica de composición narrativa y una mayor profundidad de temas, ideas y retratos de personajes.

Con este ánimo había leído también, entre los novelistas peruanos, a Abraham Valdelomar, López Albújar y Ciro Alegría, tres narradores notables. Sin duda, estas preferencias de dentro y fuera del país influyeron en mis primeros juicios sobre la obra de Arguedas, como se verá más adelante.

Hacia 1950, Arguedas era un escritor silencioso, un hombre que sufría una larga crisis que, según él, empezó en 1944, y lo obligó a no publicar durante trece años, desde 1941, fecha de *Yawar fiesta*, hasta 1954, cuando aparece *Diamantes y pedernales*, volumen éste que tampoco es totalmente nuevo, ya que incluye tres cuentos publicados en *Agua,* en 1935. Ahora sabemos por él mismo que desde entonces "vivió con interrupciones, algo mutilado"; que en mayo de 1944 "hizo crisis una dolencia psíquica contraída en la infancia", y que estuvo "casi cinco años neutralizado para escribir", o sea, que recomenzó a trabajar en 1949, como si se tratara de otro hombre.

Esta crisis suya y su vuelta a la literatura en momentos en que mis compañeros y yo empezábamos a publicar, nos unió a él como a otro camarada, no como a un maestro ni a un colega, a quien se respeta y admira de lejos, sino como a un amigo con quien se comparten el trabajo y las dificultades.

Así, en adelante, nosotros y él publicamos nuestros libros casi al mismo tiempo, uno tras otro, como si formáramos una misma generación, y las lecturas de nuestros textos tenían que influir sobre nosotros mismos. En 1951, Alberto Escobar, Jorge Puccinelli y yo fundamos la revista *Letras Peruanas*, y ese mismo año publicamos "El zumbayllu", fragmento entonces inédito de *Los ríos profundos;* tres años después, en 1954, dimos a la imprenta otro cuento inédito, "Orovilca", el mismo año en que por fin Arguedas venció su crisis y publicó *Diamantes y pedernales*, libro que significó el reencuentro definitivo con sus lectores. De aquí hasta su muerte el vínculo con ellos quedará firme y continuo. La primera gran crisis del escritor había sido superada.

Justamente para nuestra revista *Letras Peruanas* escribí una de las primeras reseñas sobre *Diamantes y perdenales* (ver "José María Arguedas" en *Letras Peruanas*, año IV, núm. 12, agosto 1955, pp. 79-90, firmada con el seudónimo de *Telémaco*), y en ella dije lo que sinceramente creía entonces: que los cuentos de *Agua* eran importantes, pero exhibían defectos de composición y su lenguaje no había cuajado del todo. En ellos el impacto de una ruda belleza envolvía al lector, pero la narración avanzaba a saltos y los cambios de escenarios y personajes eran súbitos, semejantes a hachazos, y por lo tanto, la emoción del lector, que debía hacerse única y gradual, se desintegraba, aquí se diluía y allá se recreaba, con un ritmo que no obedecía a un sistema, sino justamente a su ausencia.

Y es que Arguedas había elegido, aun para sus cuentos, un tipo de narración novelística. *Agua*, que es sin duda un cuento, y *Los escoleros*, una novela corta, tenían la misma composición. El tema central se dividía en capítulos, y cada uno describía una escena, una anécdota; así, el asunto mayor ganaba variedad, y no redondez, a medida que se acercaba al final, venido casi siempre de modo repentino, o que a veces tardaba en llegar, decapitando sólo las últimas anécdotas, en tanto que la historia central no concluía, sino se "interrumpía" y ganaba un inesperado sesgo, después de haber sido tan aguardado. Así ocurría en *Los escoleros*, donde el posible encuentro de Juancha y Don Ciprián mueve la historia, y cuando el encuentro llega, el autor insiste muy poco en él; y había, además, dos finales que diluían el remate. *Diamantes y pedernales* tenía una

estructura semejante: el énfasis en los fragmentos disipaba la atención al tema central.

El fundamento de esta modalidad de narración fragmentaria –continuaba esa reseña– reposa en el estilo de Arguedas, y éste en su especialísima sintaxis, de influjo quechua. En sus frases, por lo general breves, la oración castellana habitual es retorcida o puesta al revés, con los complementos por delante, luego los sujetos y, por fin, los verbos y predicados.

Para abreviar, diré que la reseña, tras señalar la evolución de Arguedas cuentista, aplaudía, de un lado, el cuento "Warma Kuyay"("Amor de niño") por la concisión, economía y efecto de su estructura, y de otro, afirmaba que "Orovilca" era hasta ese momento el mejor cuento de Arguedas, por su visible apego a la técnica formal del género, porque las anécdotas no distraían el tema central, porque la inspiración, en vez de seguir los viejos moldes realistas, había volado con fuertes alas, inventando un argumento desusado, y porque Arguedas, juzgado por todos como "indigenista", había sido capaz de escribir con éxito un cuento imaginativo, de trasfondo mágico.

Para concluir decía que los primeros cuentos de Arguedas eran de transición; que ahora, por fin, en *Diamantes y pedernales*, nuestro autor había amestizado mejor los moldes castellanos, y que ojalá su nuevo libro, *Los ríos profundos*, siguiera este nuevo camino.

Por supuesto que mi artículo, lo reconozco, era algo irreverente para una figura prestigiosa, aunque de escasa obra, como Arguedas, y le cayó mal, ya que la crítica peruana por ese tiempo no se atrevía a poner peros a las obras de autores nacionales: o los silenciaba del todo o los elogiaba en exceso, no había lugares intermedios. En respuesta, Arguedas me escribió una carta mostrándome su resentimiento, en medio, claro está, del gran afecto que nos teníamos, carta que a mi vez yo respondí –privadamente también– defendiendo mis juicios, pero, eso sí, expresando en forma clara mi admiración y aprecio por su obra en conjunto, por encima de cualquier reparo detallista.

Al cabo de los años se ve que me equivoqué al subestimar demasiado *Agua y Yawar fiesta*, y al aplaudir, demasiado también quizá, a "Orovilca"; pero no al sostener que a Arguedas le faltaba dominar su lenguaje y que tampoco dominaba la estructura del cuento

y la novela, pues hasta 1954, luego de casi veinte años de aprendizaje, sólo "Orovilca" y "Warma Kuyay", a mi juicio, eran cuentos plausibles. Hoy se puede añadir algo más. Que sólo entonces Arguedas halló por fin su camino. Sería muy interesante que la crítica estudiara en detalle el lapso que corre entre 1954 y 1958. Entonces Arguedas no sólo retoma la pluma y renace como escritor, sino que da con la vena lírica, poética, mágica y animista, capaz de entregarnos mundos encantados y personajes demoníacos o tiernos, vena con la que escribe, además de "Orovilca", un cuento excelente como "La muerte de los Arango" (1955) y otro muy digno como "Hijo solo", y, por supuesto, concluye *Los ríos profundos*, juzgada por muchos como su mejor obra. Y en esos cuatro años logra también una estructura novelística que ya no es tan simple como la de *Yawar fiesta*.

Leyendo *Los ríos profundos,* se constatan desde las primeras páginas las diferencias con Ciro Alegría o Enrique López Albújar, puesto que Arguedas persigue otra escuela que difícilmente puede llamarse realista o únicamente indigenista. Más bien es visible su gran parentesco con escritores que se han acercado, con una admirable intuición poética y una enorme comprensión humana, a las poblaciones primitivas de América, cuyas esencias míticas, creencias y supersticiones han sabido traducir y aquilatar. Pienso en D.H. Lawrence, por ejemplo, en novelas como *La serpiente emplumada* o cuentos como "La mujer que se fue a caballo". Un novelista inglés, viajando por México, logra comunicarnos la atmósfera de una sociedad antigua y ritual, eterna y mitológica, cuya sabiduría parece más firme y poética que la nuestra. Y si ello era posible gracias a un observador extranjero, ¡cómo no sería más fácil y auténtico proviniendo de Arguedas, alguien salido de la entraña misma del pueblo quechua!

En resumen, Arguedas halló su camino por esos años y sólo desde entonces fue un narrador que luchó conscientemente en los dos campos donde tenía dificultades: el del lenguaje y el de la estructura cuentística y novelística.

El propio Arguedas reconoce estos hechos en un ensayo que examina sus obras hasta 1958 (ver "La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú", impreso conjuntamente con "La

novela", por Mario Vargas Llosa, Buenos Aires: América Nueva, (1974). En ese texto, aunque no lo diga expresamente, ratifica nuestra idea de que, en vez de seguir las huellas de López Albújar y Ciro Alegría, se apega muchísimo más que ellos al mundo quechua, a la sintaxis quechua, al desordenamiento del castellano, como él dice; y confiesa, de otro lado, que había trabajado en dos estilos: el épico de "Agua", necesariamente quechuizado y difícil, y el de "Warma Kuyay", donde el castellano le era más dócil, aunque ninguno de ambos le satisficiera plenamente. Y por si lo dudáramos, ahí reconoce claramente que su aprendizaje había concluido con *Los ríos profundos*. En efecto, *Los ríos profundos* es una novela donde ya se muestra dueño de una variedad de artificios para ofrecer su bilingüismo, y como un buen ordenador de anécdotas dentro del argumento, matizando las cuales nos da la luz lírica de una descripción hermosa, el fuego cruel de una cólera demoníaca, la posibilidad natural de un hechizo, la vida animada y conjunta de hombres, animales, cerros y árboles, la convivencia de lo real, con lo irreal, y en fin, la aceptación de un mundo mágico que nos sostiene a todos, tal como creen los indios y también la mayoría de poetas de todos los tiempos.

Pasemos a otro punto. Hasta aquí he referido cómo veíamos a Arguedas. Ahora oigamos cómo él nos veía a los jóvenes escritores. A mediados de 1954, al publicarse mi primer libro de cuentos, *La batalla*, y al obsequiarle un ejemplar, él, tan benévolo, me escribió una carta felicitándome, pero al mismo tiempo fijando de modo muy claro su opinión sobre "ustedes los jóvenes" (ver fragmentos de su carta en *Letras Peruanas*, num. 12 Lima, agosto 1955, p. 66). En ella decía, poco más o menos: *ustedes los jóvenes* se preocupan mucho más que yo por la técnica novelística, aunque no deben olvidar los temas, ni menos a este Perú hermoso y violento en que vivimos; si desean ser escritores importantes, deben perseverar, alejarse de la comodidad y de las tentaciones, e incluso de los compromisos sociales –quería decir la bohemia artística–, y no deben malgastar el tiempo, ya que en nuestro país no duran las vocaciones literarias. Deseo subrayar aquella frase: *ustedes los jóvenes se preocupan mucho más que yo por la técnica*. He aquí algo muy concreto, como una preocupación que pudiera diferenciarlo de nosotros.

Dudo que él no se preocupara por la técnica del cuento y la novela, esto es, por la estructura narrativa, de un lado, y por el estilo, de otro. Pienso que lo dijo por cierto prurito de subrayar que quizá nosotros éramos más "esteticistas" o "académicos" que él. Al contrario, participó de todos nuestros esfuerzos para alcanzar una técnica aceptable por la audiencia internacional, y merced a ello supo darnos una variedad de cuentos y novelas, algunos de ellos muy distintos entre sí, como si cada vez quisiera experimentar y triunfar por una nueva vía expresiva. *Los ríos profundos* es una novela eminentemente poética, nueva en la literatura peruana. De este libro lo único que no se ha elogiado es la estructura, llegando a decirse que a veces el novelista olvida el argumento para dedicarse apasionadamente a las descripciones o que, si no, da excesiva importancia a una anécdota, como, por ejemplo, el motín de las chicheras, distorsionando la novela. Aún más graves reproches sobre la estructura se han formulado respecto a *El sexto* (1961) –novela en verdad menor e imperfecta–, de la que se dice que contiene muchos cabos sueltos, episodios que no armonizan con el contexto, momentos dramáticos que Arguedas no resuelve y que incluso desaparece un personaje necesario para la continuación de la trama. A mí me parece que más defectos que la estructura los tiene el lenguaje, desaliñado, poco efectivo, y a ratos, truculento. Pero en descargo debe tenerse en cuenta que Arguedas, en *El sexto* (así como en *Diamantes y pedernales)*, busca nuevos escenarios, sale de su hábitat normal, se introduce de lleno en una prisión limeña y crea una novela mayormente oral, basada casi en diálogos, esto es, diferente de lo hecho antes por él, esforzándose por hacer hablar a sus personajes en un castellano mitad serrano y mitad costeño. Un año después, en 1962, nos sorprende de nuevo, esta vez favorablemente, dándonos un cuento maestro: "Agonía de Rasu ñiti", texto que, al aligerar el lenguaje mestizo, aligera también el tema y fija mejor los personajes, renuncia a las subdivisiones de la trama y profundiza gradualmente, y cada vez más, en la visión hinóptica y mágica del bailarín que quizá resucite mediante la danza de otro bailarín: esta intención primordial, la de subrayar la inconsciencia de la agonía y la resurrección, domina todo el conjunto y el autor no pierde jamás el hilo narrativo.

Paso a paso, pues, y a ratos con dificultades, el escritor ha avanzado en su búsqueda creadora. Pero el antiguo aprendiz, el actual maestro, irá todavía en pos de nuevos hallazgos en sus últimas novelas: *Todas las sangres* (1964) *y El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971). Se ha dicho que en *Todas la sangres* da cabida a personajes de toda clase en un mundo rural, ya no únicamente indígena, sino poblado por un muestrario de tipos y conductas que pueden verse en la sierra peruana. Es cierto que, como en ninguna otra novela, crea una admirable oposición entre dos protagonistas que son hermanos, dos caínes perversos y, al mismo tiempo, ingenuos, dos héroes, pero también dos villanos. Con esta oposición central de caracteres, en torno a quienes hay otros secundarios, en medio de paisajes animados donde pájaros y elementos naturales participan en los diálogos y sentimientos, y también de una lucha abierta por la supervivencia y la justicia, pudo haber construido una novela notable, como, por ejemplo, midiendo las distancias, Tolstoi hizo en *La guerra y la paz,* cuando dedica, en una misma novela, toda una galería de personajes y situaciones a un solo tema, la guerra de las Rusias contra Napoleón. Pero es curioso que al pretender mucho, al abrir por demás el abanico, al introducir numerosos personajes que después de todo se parecen tanto entre sí, al haber transfundido una gran intencionalidad política e ideológica en la obra, de modo tan visible, y a veces tan separado de los hechos descritos, con una exageración ritual, solemne, teatral y artificiosa –recordad que Bruno dice en un momento "sí, soy teatral"–, el resultado no justifica, creo yo, las grandes esperanzas que Arguedas puso en esta novela. Su lenguaje es menos acertado que en *Los ríos profundos* y la espléndida oposición entre los hermanos no se aprovecha al final, por beneficiar intencionalmente a Rendón Willka, que podrá ser ideológicamente el personaje más honesto y preferible, pero no el más importante ni el más llamado a cerrar la obra. Y, de otro lado, el libro está muy lejos de ser realista en el sentido de ser un correlato fidedigno de la vida rural peruana. Es una ficción, cuyo elemento creador más continuo es la desfiguración poética y la exageración simbólica de personas y cosas, y está bien que así sea. Sin embargo, lo positivo de *Todas las sangres* es su condición de otro gran experimento narrativo, una empresa difícil que ya no podía resolverse con el

lenguaje poético de *Los ríos profundos,* ni con los diálogos crudos y bestiales de *El sexto*, ni con la simple marcha de una narración lineal. Arguedas va más allá, busca un contrapunto de personajes, descripciones, modos de hablar peruanos, y juicios sobre nuestra sierra todavía feudal: he ahí su mérito, el de plantear un inmenso problema literario. Este libro significó para él lo que *La casa verde* para Vargas Llosa: el tratamiento, por primera vez, de un mundo vasto y complejo. Y, en segundo lugar, como otro mérito, ese contrapunto se da mediante una estructura en anécdotas entrelazadas donde el novelista ya no avanza linealmente, sino es un arquitecto que construye en diversos planos, y que no debe perder la visión de la unidad ni del conjunto, esto es, de una auténtica guerra moral y simbólica entre el bien y el mal. He aquí un nuevo paso positivo en el manejo de la estructura.

Y llegamos a *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Arguedas se ha lanzado valientemente a otra empresa necesaria para resolver sus propias dificultades. Retorna al paisaje costeño, desciende –como en *El sexto*– a un infierno, a un mundo amoral y pervertido, donde revela la entraña del monstruo económico a través de la aventura desnuda y a veces abyecta de toda clase de vividores. Son plausibles la variedad y justeza con que Arguedas aprovecha aquí el lenguaje oral, libre y desvergonzado del lumpen y de la clase media; y respecto a la estructura, quizá sin quererlo, nos da la primera novela peruana que muestra el "taller literario", el "andamiaje", por dentro de la novela misma. Aquí Arguedas es nuestro Gide, nuestro Pirandello, nuestro Huxley, nuestro Cortázar. La alternancia de sus patéticos "diarios" con los episodios novelísticos es un diálogo vivo entre el hombre agonizante, y el escritor que se apaga y enciende por destellos breves. Un fanático de la literatura podría decir que, siguiendo esa alternancia, Arguedas pudo muy bien concluir su obra y luego matarse. Pero él estaba mezclando de veras, y no en una ficción, su vida y su obra, y supo él (no nosotros) que ya no podría "armar" su laberinto. De nuevo la lucha por la estructura –el único problema que le quedaba– le ocupó hasta sus últimas horas. ¡Qué importa que *El zorro...* no sea una buena novela; lo valioso para la literatura nacional es hasta dónde avanzó su autor!

Y nada más. Perdonadme estas breves y provisionales divagaciones sobre un autor tan valioso en el Perú y en América Latina, que aun desbordó la literatura para convertirse en un promotor cultural de mi país, en el emisario de una mitad del Perú hacia la otra, en un sacerdote del amor y la ternura campesina, en el profeta del antiguo y eterno país inca, que desde hace mucho tiempo nos tiene a todos los peruanos, sin excepción, bajo su influencia y también bajo su embrujo.

Pronto se cumplirán diez años de su muerte. ¡Buena ocasión ésta para recordar complacidos la década de los cincuenta, en que él, después de callar por primera vez y durante trece años, renació para todos como escritor y mató su primera crisis con su mejor arma, el cuento y la novela poéticos!

(*Nueva Estafeta,* N° 6, Madrid, mayo 1979).

AGUA VIVA DE ARGUEDAS

Dentro de poco, en 1994, se cumplirán veinticinco años de la muerte de José María Arguedas. Esperamos que la fecha se conmemore de acuerdo con la importancia de quien fue (lo será siempre) uno de los mejores escritores peruanos y latinoamericanos.

Con el tiempo los hechos ganan su propio lugar. Por un lado, no parece que estuviera muerto, pues su vigencia es cada día mayor y se le siente vivo; y por otro, su obra se perfila como un caso excepcional de sinceridad para expresarse y de fidelidad para con su país y con toda la región andina.

Su camino fue arduo, desde la infancia. Tuvo que resistir humillaciones, prejuicios y olvidos, inclusive dentro de su familia. Tuvo que aprender tardíamente el castellano, *desde* el mirador de otra lengua, asimismo entrañable y hermosa, la quechua, y por tanto tuvo que elegir modelos de expresión. Finalmente optó por ser fiel a dos sangres, porque no podía olvidar ninguna. Sin embargo, al fundirse en una sola, mucho ganó y algo perdió. Ganó en extensión y en la comprensión del Perú mestizo e integral; perdió en la confrontación de la cual tenía que dar fe, pues el Perú es todavía un choque de culturas, y así lo seguirá siendo mientras persistan las desventajas de un lado.

Releer ahora sus cuentos de *Agua* (1935) es recibir el agua viva de un fresco manantial, todavía inhollado por las supuestas maestrías literarias. En su frescura e ingenuidad, en el torrente de la lengua mixta y ruda, sentimos la creación en su real autenticidad. El autor va describiendo paisajes, hechos y hombres (en verdad, sobre todo niños), en rápidos trazos de dibujante aligerado por la prisa, por subrayar lo esencial; los personajes hablan rudamente, casi en interjecciones, mezclando el castellano y el quechua; las escenas

parecen cortadas por hachazos e hilvanadas por una mano infantil pero habilísima. Las descripciones son poéticas, la economía verbal ha concertado la esencia con la belleza. A ratos hay ingenuidad y cierto sentido de que las cosas no se completan, pero es porque el lector está lleno de prejuicios contra esta literatura prístina, primaria, efectiva, porque su marca es de cincel, no de pluma.

Por algo el mundo que pinta es mayormente infantil. Los "escoleros" están por todas partes. Niños-hombres que buscan cambiar la sociedad. Pueden ser Juancha, Pantacha o Ernesto los pequeños héroes de esos pueblos que sufren entre la crueldad y el olvido. Siempre se darán con otros seres del pasado tradicional, como don Braulio o don Ciprián, que les negarán la felicidad y les ofrecerán el espectáculo infernal de la perversión y la maldad. La lucha está dada, y en el nivel humano, todavía no se ha alcanzado la dignidad.

De otro lado, el libro *Agua* es una perfecta lucha literaria. Arguedas opta por varios caminos a la vez: a ratos traduce el quechua, a ratos el castellano, a veces intenta un híbrido. Inclusive pone entre paréntesis los significados cuando podrían ir en notas al pie de página. Su condición de pionero no le dio la comodidad de elegir una sola fórmula. Pero éstos son pequeños detalles comparados con la magnitud del resultado.

Lo cierto es que han pasado casi sesenta años de la aparición de *Agua* y el libro se mantiene en un sitial de consideración. Más allá de López Albújar y Alegría, José María Arguedas goza los merecimientos de alguien que difícilmente puede llamarse realista o únicamente indigenista.

(*El Peruano*, Lima, 17 noviembre 1993).

ARGUEDAS CUENTISTA

En artículo previo he tocado el tema de los primeros cuentos de José María Arguedas, reunidos en el volumen *Agua*, de 1935. Dieciséis años después, en 1951, yo trabajaba en la revista *Letras peruanas*, que acabábamos de fundar Jorge Puccinelli, Alberto Escobar y quien esto escribe. Arguedas colaboró de inmediato, enviándonos "Zumbayllu", que resultó ser un capítulo de su novela *Los ríos profundos,* la cual sólo se publicaría en 1958. En el largo intervalo que venía desde 1935, Arguedas únicamente publicaría *Diamantes y pedernales,* libro de 1954, donde nos daría un cuento de veras plausible: "Orovilca".

Las fechas son importantes, porque indican que en un lapso de casi veinte años (entre 1935 y 1954), Arguedas sólo había publicado "Zumbayllu" como relato breve. La expectación de sus lectores era, pues, notable. Sabíamos que era un buen escritor, pero con obra muy escasa. Necesitaba publicar. Cuando abrimos *Diamantes y pedernales*, y leímos especialmente "Orovilca", el alma volvió al cuerpo. El hombre continuaba produciendo.

"Orovilca" es un cuento de tema y paisaje distintos a los acostumbrados por Arguedas en sus habituales narraciones andinas. Aquí hay una mayor preocupación por el lenguaje, una conquista más visible por alcanzar la prosa que asimilara el castellano sin deformarlo demasiado. Aquí se ve la tendencia hacia la frase española no quechuizada, y siempre dentro de la oralidad mestiza que él buscaba. En "Orovilca" hay inclusive una retórica más pulida y menos agreste que en *Agua*. En cierto sentido, puede decirse que en "Orovilca" la intención poética se da mejor que en textos previos. La prosa de *Agua* fue un diamante en bruto; en "Orovilca" ya está

pulido. Y debido a este pulimento no vemos quechuismos ni "traducciones" del quechua, sin que tampoco se necesiten "glosarios". En una palabra, hay soltura de lenguaje y las frases se encadenan mejor que antes para lograr el ritmo de los párrafos.

De otro lado, hay una buena pintura de retratos, especialmente de Salcedo, de Wilster y del narrador. Las figuras están precisas, nítidas, los rasgos físicos y morales bien dados, y sobre todo hay una atmósfera lírica que va dibujando la fantasía, la cual brota del paisaje, cuyo tratamiento merece una mención aparte.

Cosa rara en el Arguedas de los años 50s., el paisaje es costeño, y se describen con detallado pormenor el desierto y la arena, la tierra, las lagunas y animales (la víbora y el pájaro chaucato), creando precisamente una atmósfera mágica, de donde brotan los juicios de Salcedo, para quien el agua y el fuego se hallan en el desierto, y aquí se reúnen asimismo el amante y su sirena. Así, con este cuento, Arguedas deja por un momento los cerros y alcanza un mundo misterioso, donde conviven por igual hadas, dromedarios prehistóricos y hombres apasionados. Aquí Arguedas ha salido de su habitat normal; la experiencia será bien aprovechada en *El sexto* y en *El zorro de arriba y el zorro de abajo.*

En adelante, el Arguedas cuentista evoluciona mucho y pronto. La lentitud de antaño desaparece. Sucesivamente en *La muerte de los Arango* (1955), *Hijo solo* (1957), y sobre todo en *La agonía de Rasu-Niti* (1961), Arguedas se perfecciona y alcanza formas propias en el relato breve.

(*El Peruano,* Lima, 12 enero 1994).

DE NUEVO, ARGUEDAS

Sí, leamos de nuevo a Arguedas, sobre todo su mejor libro, *Los ríos profundos,* reeditado ahora y con un notable estudio preliminar por Ricardo González Vigil, en la renombrada colección Letras Hispánicas, de la editorial española Cátedra.

Por décadas, la obra del crítico González Vigil, que empezó en artículos periodísticos, se ha cimentado en tareas de innegable esfuerzo y complejidad, como las de reunir y prologar las obras completas de Vallejo y del Inca Garcilaso, además de lanzar confiables antologías del cuento y poesía peruanos, aparte de diversos ensayos. Al César lo que es del César.

He dicho en otra parte que *Los ríos profundos* es la consagración de Arguedas, quien desde 1935 buscaba una vía lingüística y mestiza adecuada, que le permitiera expresar sus dos grandes vocaciones: su descripción conjunta y casi simultánea del paisaje y del hombre andino, y el buceo psicológico del personaje, tan olvidado por los indigenistas tradicionales. Sobre ello, él rescató de sus predecesores la lucha social indígena, pero pintándola de modo más cautivante, como eterno fondo, una fuerza poderosa y sofrenada que se manifiesta a pocos, y que por fin se desboca en un río incontenible al final del libro.

Con esta novela, Arguedas ingresó con todo derecho en la "nueva narrativa". Puedo dar fe de su preocupación por las nuevas técnicas (me escribió sobre *La batalla*, en 1954, una carta donde quiere hacer un deslinde entre él y "nosotros"); pero, mientras ésa y otras cartas se escribían, Arguedas iba aplicando los nuevos experimentos narrativos, sumados a las antiguas influencias de Dostoyevski y Tolstoi, que vemos en personajes como "El Viejo", la idiota "opa"

y el padre director del colegio. A propósito, la "infernal" vida de Ernesto en el internado católico recuerda en algo la estructura de *Un retrato del artista adolescente*, de Joyce. En cuanto al título, *Los ríos profundos*, es de veras un hallazgo al que pudieron contribuir las tumultuosas imágenes del río Misisipí por Faulkner (ver la carta de 1941 a Moreno Jimeno), pero no sólo con un sentido plástico y aterrador, sino lleno de la enorme ternura y del entrañable amor de Arguedas por la naturaleza. Desde las primeras páginas se reúnen la música de la cusqueña María Angola con la visión de los muros incaicos móviles, vivos, cuyas líneas ondulantes e imprevisibles, como la de los ríos, juntan los bloques de piedra.

He aquí un homenaje al Cusco y a la región de los ríos Apurímac, Mariño y Pachachaca, pero también a todos los espíritus visibles e invisibles del Ande, sin olvidar el concepto occidental del pecado y la fuerza liberadora del hombre andino, que alguna vez triunfará.

(*El Peruano*, Lima, 5 julio de 1996).

ARÍSTIDES, EL HERMANO MAYOR

Pocas escenas serán más tiernas y reveladoras del afán por la cultura, que la de José María Arguedas y su hermano, dos años mayor, Arístides, leyendo al anochecer, en plena calle, bajo un débil foco, en la esquina de la primera cuadra del jirón Amazonas, de Lima. En 1920, los muchachos no tenían espacio ni silencio en el interior del departamento 135-D, donde habían sido acogidos por su bondadosa abuela Teresa Arellano de Arguedas; y así, afuera, en el todavía húmedo octubre, leían cuentos y novelas con la extraordinaria avidez de algunos adolescentes pobres.

Arístides fue también, en 1921, el que guió la liberación de ambos, huyendo del déspota hermanastro Pablo, descrito por varios testigos como "un demonio", que escarnecía especialmente al menor, a José María, o sea al "Niño Pepe", obligándole a presenciar orgías sexuales. Ante la tempranísima desaparición de su madre, Victoria Altamirano Navarro, la ausencia frecuente del padre, juez de primera instancia, y la ternura de los sirvientes indios en la cocina, el perfil de Arístides crece como una sombra siempre benigna, una mano cálida y protectora. Y tanto, que nuestro autor, bromeando, apenas se separan, le dirige cartas firmadas como "Tu zonzo Pepe".

En su refugio de Viseca, Arístides y José María conocieron a muchos campesinos, algunos de los cuales se convertirían en personajes de los cuentos de *Agua*. En 1923, en medio de las constantes mudanzas a las que se someten por la ingrata presencia de la madrastra y por la necesidad de educarse, llegan con el padre a Ayacucho y después a Cangallo, donde aquél sigue probando suerte en sus cargos. Pero la madrastra suele manejarlos desde Puquio, atrayéndolos. Hasta que Arístides viaja por unos meses a Ica, si bien no hay vacantes en el colegio y debe volver al hogar común.

En abril de 1924, el padre y sus dos hijos se disponen a tomar el tren a Pisco, y continúan milagrosamente a Mollendo, Arequipa y Cusco, pese a que el padre sufre el robo de sus devengados –de la cesantía– y acaban estableciéndose en Abancay. No olvidemos, pues, el año de 1924, fecha del primer contacto con el Cusco. Como viajeros, los hermanos Arguedas son casi peregrinos. Antes, el mismo grupo había viajado a caballo por dos semanas entre Puquio y Ayacucho. "En cada pueblo oíamos música y cantábamos y bailábamos con los indios, a los que mi padre buscaba siempre, aunque (de boca) hablaba mal de ellos. Era éste un hecho curioso", ha escrito José María, según cita puntualmente Mildred Merino de Zela.

En Abancay reanudan sus estudios, Arístides en el primero de media, y José María en el cuarto de primaria; ambos se hallan internos en el colegio Miguel Grau de los Padres Mercedarios. Dato importante para las emotivas y patéticas descripciones de la vida escolar en *Los ríos profundos.*

Sabemos también que, en 1925, concluida la primaria, José María lee *Los miserables,* en la hacienda Triunfo, distrito de Huaripaka, Abancay, donde, al visitar con Arístides un trapiche, José María casi pierde los dedos de la mano derecha. De ahí viene el apodo de "Manco de Lepanto", puesto por el padre Bonifaz, aunque otros, menos bondadosos, lo llamaran "El Mocho". Por eso José María sólo usaba el pulgar izquierdo en las huellas digitales para los documentos.

De cada viaje hay anécdotas. De su estancia en una hacienda de Apúrimac, donde la vida de los peones era insufrible, José María extraerá luego la idea de escribir una segunda parte de *Los ríos profundos.*

Llegado 1926, los hermanos son ya alumnos internos del colegio San Luis Gonzaga, de Ica, futuro escenario del importante relato *Orovilca.* Nunca más volverán a vivir con la madrastra. Ahora José María también escribe el cuento *Los gallos,* sobre las crueldades sufridas ante el hermanastro Pablo, texto inédito hasta 1970, a menos que alguien lo haya publicado antes.

En 1927 ambos hermanos se enamoran precisamente de dos hermanas, Arístides de Zulema y José María de Pompeya. Pero el rompimiento de la primera pareja repercute dolorosamente en la

segunda. Pompeya despide al hermano menor diciéndole: "No quiero tener amores con serranos". Esa discriminación se repite en Pampas, donde era costumbre hostilizar a los forasteros. "Los indios fueron nuestra ayuda y compañía", confiesa José María en una carta.

Adolorido, mientras Arístides viaja a Lima a matricularse en ingeniería, José María se refugia en su padre, quien se ha separado al fin de la madrastra. Cuando, en 1929, obtiene una plaza en el colegio de Mercedarios, de Lima, presa de angustia, debe buscar a menudo a su padre en Yauyos. Alguna vez tuvo que caminar cinco días enteros a pie. Así se va formando y complicando el carácter de nuestro novelista, cuyos últimos años de secundaria sólo culmina merced a la generosidad del padre mercedario Bonifaz.

Cuando el padre real, Víctor Manuel Arguedas, fallece en Puquio, los hermanos, sin recursos, tienen que interrumpir sus estudios y quedar a merced de los acontecimientos. Arístides gana en 1933 una plaza de maestro en el colegio nacional Dos de Mayo, de Caraz, donde yo fui su alumno en 1939, en el primero de media; por su lado, José María es ya, desde 1932, un flamante auxiliar de Correos, y cesado en 1937 por fortuna para nuestras letras.

Arístides era un excelente profesor de matemáticas. Sin libros ni notas molestas bajo el brazo, apenas con una tiza en la mano, siempre sin corbata y a veces sin saco, saludable aunque empedernido fumador, entraba en el salón creando en seguida un aire de cordialidad y confianza. Con él la aritmética no era nada complicada, sino fluía como el curso de un río en la cabeza. Bromeaba y jaqueaba a los rezagados, y animaba a los adelantados. Fuera del salón, rodeado de sus colegas maestros, era el centro del diálogo, si bien curiosamente hablaba sólo lo debido. Hasta nosotros llegaba la actividad de los hermanos Arguedas. En 1935, Arístides había pasado unos meses en Lima, cuando José María publicó *Agua,* de cuyo lanzamiento fue testigo; en las vacaciones, lo visitaba en la pensión en la calle Plumereros. Sin embargo, no volvería a ver a su hermano sino hasta 1939, pues había perdido el contacto con él, ignorando que José María había estado preso en El Sexto, de noviembre de 1937 a octubre de 1938. Menos mal que, a su vuelta a Caraz, sin duda por las buenas noticias, vimos a Arístides más alegre y contador de cuentos y viajes, más fumador, más apegado a la guitarra en una

reunión de amigos, y nosotros sus alumnos oyendo y gozando desde la calle.

Pocas veces ha habido una hermandad tan leal y continua como la de los dos Arguedas. En su última carta, del 28 de noviembre de 1969, poco antes de dispararse una bala de acero, José María le escribe a Arístides: "Ayúdame en cuanto a que no se tergiverse mi vida, o se la calumnie".

(*El Peruano*, Lima, 26 enero 1996).

ARGUEDAS NO VIVIÓ EN VANO

"¿He vivido en vano?" Esta frase de José María Arguedas preside el texto de la Mesa Redonda, convocada por el Instituto de Estudios Peruanos el 23 de junio de 1965, bajo el título Sociología y Literatura, a fin de que tres críticos literarios y cuatro científicos sociales analizaran la por entonces reciente novela *Todas las sangres.*

Como se sabe, al final de aquella sesión Arguedas se sintió tan abatido por las andanadas de sus colegas sociólogos que escribió esa misma noche: "Creo que hoy mi vida ha dejado por entero de tener razón de ser".

Por otra parte, acaba de publicarse un buen grupo de cartas que Arguedas dirigió tanto a su amigo, el antropólogo norteamericano John V. Murra, como a su médica, la doctora Lola Hoffman. A modo de comentario, Murra confiesa que no asistió a la célebre sesión de junio porque ya en la anterior, de mayo, "quedó desmoralizado por el asalto del cual fue el blanco la obra de don José María". No se trató, pues, de una andanada sino de dos consecutivas.

Menos mal que en la discusión, los críticos Escobar, Salazar Bondy y Oviedo subrayaron que juzgaban una obra literaria, cuya calidad no debía ser deformada por tratarse de un medio de expresión propio, distinto al de las ciencias sociales. Sin embargo, también el sociólogo Aníbal Quijano tuvo razón al responder que, ya desde el título del seminario, los científicos sociales estaban invitados para opinar, y que alguna vez el propio Arguedas había enjuiciado como antropólogo la novela *La tierra prometida,* de Luis Felipe Angell.

¿Quién erró, pues, al convocar el cónclave o al emitir duros juicios desde una disciplina sobre otra diferente? Arguedas sufrió una

penosa decepción debido a su enorme sensibilidad ante las críticas a su obra. Con razón, él se sentía a la vez literato, etnógrafo, traductor y poeta del quechua, y observador profundo de la vida indígena. Y era muy vulnerable. No hablo de su generosidad, ternura y amistad, que fueron amplísimas. Cuando en 1954 publiqué *La batalla,* mi primer libro de cuentos, me animó de veras con una carta en que nos aconsejaba a los jóvenes (nos llamaba "ustedes los técnicos") a alejarnos de la bohemia. Ese mismo año apareció *Diamantes y pedernales* y yo comenté por primera vez su estilo (cuando nadie lo estudiaba aún). Me había gustado *Orovilca* y lo contrasté con el estilo quechuizado de *Agua*; la reseña se divulgó en *Letras Peruanas.* Entonces él escribió una carta al director, Jorge Puccinelli, extrañado porque hubiera permitido la publicación. Tuve que renovarle por escrito mis respetos. En otra ocasión, en 1955, Vargas Llosa lo entrevistó para su columna de Narradores en *El Comercio*; Arguedas envió una carta al encargado del suplemento cultural, Abelardo Oquendo, pidiéndole no publicar el texto, revisado ya por él mismo, pues no deseaba herir a nadie con sus declaraciones (en este caso a su hermanastro, de tan ingrata memoria en su niñez). Era tan bondadoso que cuidaba, inclusive, la imagen de un réprobo.

¡Cuántas cartas hay que prueban su emotividad, sus euforias, su tristeza sin fondo, sus tormentos dignos de un personaje de Dostoyevski! Si lo hirieron sus colegas sociólogos, él todavía pudo sobreponerse; esa misma noche escribió también: "El dolor existirá para hacer posible que la felicidad sea reconocida, vivida y convertida en fuente de infinito y triunfal aliento". Sí, a esa crisis y a otras más serias se sobrepuso, y cuando nos abandonó en 1969, ya había probado con largueza, y sobre todo con su obra, que no había vivido en vano.

(*El Peruano,* Lima, 22 agosto 1996).

VARGAS LLOSA Y LA IDEOLOGÍA DE ARGUEDAS

Ya en *El pez en el agua* tenemos el modelo de estructura que Vargas Llosa emplea en su nuevo libro, *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo.* Esa estructura consiste en entretejer dos clases de historias, la personal con la ideológica, las escenas biográficas con la marcha del desarrollo intelectual del artista, ligado profundamente a su país. En verdad, cada una de esas obras son dos libros que mezclan la intimidad y la "razón" (o el acto inconsciente o irracional de bosquejar un programa social).

El resultado es también el mismo. En *El pez en el agua* los pasajes autobiográficos son fragmentos de una novela que seduce al lector, pero que se interrumpen arbitrariamente por voluntad del autor, demasiado interesado en fijar una ideología social y política (el liberalismo), aprovechando la coyuntura de una campaña presidencial fallida.

En el nuevo libro, Vargas Llosa intercala, asimismo, los fragmentos amables sobre la vida de Arguedas, hombre hipersensible y vulnerable como pocos, ligado a su infancia serrana y a su terruño, con otros capítulos muy duros en que pretende desmontar las novelas de Arguedas, desde un mirador antisocialista y antiindigenista, que no reconoce la notable evolución artística del novelista, desde sus comienzos dubitativos y de inseguridad lingüística (señalados por algunos de nosotros ya en 1955, a raíz de *Diamantes y pedernales*), hasta el estallido triunfante de *Los ríos profundos* (1958), sin necesidad de esconder luego los errores literarios y conceptuales de *Todas las sangres* (1964), que casi todos hemos visto, pero sin la agresividad de los llamados científicos sociales.

Esa evolución positiva también se deduce cotejando lo que dijo Vargas Llosa en 1977, en su discurso de incorporación a la Academia Peruana de la Lengua, cuando llenó de elogios al Arguedas cuentista y al autor de *Los ríos profundos*, con lo que dice ahora de negativo, entresacado de múltiples críticas propias y ajenas sobre *El Sexto y Todas las sangres.*

Deslindemos las cosas. Arguedas era no sólo novelista, poeta y traductor del quechua, sino también etnógrafo, experto en folklore y aficionado a la antropología y sociología. Pero todo fue secundario a su labor de escritor; pues juzguémoslo así. En sus mejores cuentos y relatos es un maestro literario. En *Los ríos profundos,* estimulado por el medio juvenil limeño, lleno de nuevos experimentos estilísticos, él alcanzó el cenit. Incluso se le llamó neoindigenista. Ya casi había corregido sus errores de estructura, del esquematismo en sus personajes, y de la dosificación de ideas en un texto literario.

Pero a él no le pareció suficiente. Quiso englobar a todo el país en un retablo histórico y sociológico. Quizá oyó mucho sobre "la novela global". Y produjo *Todas las sangres*, con su excesiva carga de ideas sobre lo antiguo y lo moderno en el Perú, y sobre una salida política para los seres humildes de su niñez. El país ya había cambiado, incluso deformándose, pero él amaba ese cuadro de infancia. Y así, sus personajes volvieron a ser esquemáticos, a divulgar extraños o inocentes proyectos sociales, y el lector quedó parcialmente incrédulo, pero fiel a su búsqueda de valores.

Apenas salió ese libro, los científicos sociales (y ahora Vargas Llosa) arremetieron contra la novela y no dejaron hueso sano en el gigante. Pero ellos olvidaron que, luego del traspié, herido de muerte por causas inclusive personales, Arguedas se rehizo, continuó su evolución artística en *El zorro de arriba...*, adoptó nuevas técnicas de contrapunto de estilos y amplió su mirador hasta reconocer el Perú nuevo, mestizo, producto de tantas pobrezas, violencias y migraciones. Supo ver bien lo que pasaba en Chimbote, pese a cualquier prejuicio de ayer.

Leamos, pues, *Todas las sangres* como a otras novelas peruanas donde, al revés, la carga ideológica exagera las bondades del liberalismo y condena a raja tabla lo que parezca socializante. Ahí hay también deformaciones y caricaturas. Pero no es dable concluir una

crítica literaria con discursos y arengas políticas, cuando lo que juzgamos es una faceta artística del indigenismo, expresada en cuentos y novelas, donde siempre se dan las ideas de modo indirecto e incompleto, jamás sistemático.

(*El Peruano*, Lima, 3 abril 1997).

II

EL ENSAYO EN EL PERU
(1950-1975)

EL ENSAYO EN EL PERU, 1950-1975

Sólo la gentileza de Manuel Alvar, al invitarme resignadamente a dictar esta charla (sin duda, por mi condición de consejero cultural de la embajada peruana, además de por la ausencia momentánea aquí de un experto sobre el tema), es responsable de que yo me refiera al ensayo en el Perú en los últimos veinticinco años.*

Pero todavía he de fijar aún más mi campo de acción. Para Guillermo Díaz Plaja, el ensayo es un excelente fruto del humanismo europeo, que "desde Montaigne acá tiene la rigurosa condición de aproximar los temas en que se ocupa, no sólo porque los relaciona con nuestro tiempo, sino porque los polariza en el yo pensante del escritor". El mismo crítico añade que el ensayo "personaliza" siempre el fenómeno cultural, que el ensayo es "un síntoma inequívoco de madurez por surgir cuando la etapa de adquisición de noticias da paso a una elaboración personal de ellas" y, en fin, que no debemos confundir el ensayo con la investigación, esto es, ni con una tesis doctoral ni con un tratado científico, ya que el ensayista es "un divagador arbitrario sobre un tema escogido" y que, "sin quedarse en ningún juego superficial de ideas, se mueve exactamente en la mitad exacta del camino que va desde el área glosa ('glosa' en el sentido epigramático d'orsiano) a la maciza tesis doctoral".

Ojalá se dieran en cada caso, en cada pueblo y en cada cultura las condiciones que señala este buen conocedor del ensayo. Respecto al Perú, país joven en cuanto al ámbito de la cultura en lengua española, no sólo es indudable que por su evolución histórica distinta y por las limitaciones de su vida intelectual, exhibe muy pocos

---

* Conferencia dictada en el curso de Filología Hispánica de Málaga, en 1975.

escritores de quienes pueda decirse que en ellos la etapa de adquisición de noticias haya dado paso a una elaboración personal, sino que a la hora de preguntar por nuestros ensayistas solemos recordar con orgullo a autores de tesis doctorales y de monografías universitarias (donde lo único personal se da en la página final de "conclusiones"), o a cultores de discursos académicos, a los que somos tan proclives, y aun de artículos periodísticos, forma que originalmente han usado no pocos de nuestros "ensayistas". Así, ¿a quién ha de extrañarle que yo mencione, páginas adelante, a varios ensayistas inauténticos, pero valiosos en la historia intelectual del país?

En efecto, de modo firme y directo, el ensayo se conecta con la historia de las ideas. El Perú de la década de los cincuenta, viviendo bajo la dictadura odriísta, es un heredero directo y entristecido de lo que pudo suceder si el régimen de Bustamante y Rivero no hubiera sido depuesto por el cuartelazo de 1948, encabezado por Odría. Tres años antes, en 1945, había concluido una guerra que por algo se llamó mundial, ya que incluso países pequeños y lejanos como el Perú, participaron económica e ideológicamente en ella. Esa guerra y su saludable término, que coincidió favorablemente con la conclusión del gobierno de Manuel Prado y con el llamado a unas elecciones que tenían que ser, por fuerza de la historia, más libres que nunca, permitieron que se abriesen ventanas políticas y culturales en el país, por donde entraron numerosos peruanos exiliados, así como nuevas ideas y nuevos libros, con las últimas corrientes filosóficas, científicas y artísticas de Europa y Estados Unidos. Hasta se habló de relaciones con todos los pueblos de la tierra, lo que significaba, por fin, cancelar la proscripción del mundo socialista.

La tendencia ideológica que más adeptos ganó fue, sin duda, la existencialista: primero en sus versiones literarias, luego estrictamente filosóficas. No recuerdo haber visto jamás tanto público en una conferencia dictada en Lima, como cuando Francisco Miró Quesada hablaba por entonces sobre Sartre. *Puerta cerrada* fue todo un acontecimiento en el lánguido teatro limeño, al que siguieron los éxitos de *Malentendido* y, sobre todo, de *Calígula*, de Camus; *Las memorias de una joven formal*, de Simone de Beauvoir, aparecía por capítulos, diariamente y con dibujos, como un folletín, en *El Comercio*, y Alberto Wagner de Reyna continuaba sus meditaciones

sobre Heidegger, iniciadas tempranamente desde 1938, hecho que lo convierte en un introductor del existencialismo en América latina.

Mientras el mundillo literario despertaba con la llegada del exterior de desconocidos libros de egregios connacionales, como Vallejo y Ciro Alegría, y se sorprendía con la infinita riqueza de obras (para nosotros novísimas) de Joyce, Kafka, Proust, de la novela norteamericana y de la penúltima poesía española (Lorca, Hernández, Salinas), los estudiosos de filosofía, tras analizar y enriquecer el vitalismo bergsoniano de los cuarenta (a través del Mariano Ibérico), se entregaban con entusiasmo a la fenomenología. Así, los nombres de Husserl, Hartmann y Scheler presiden las primeras monografías y tesis que publica la recién fundada Sociedad Peruana de Filosofía, y Francisco Miró Quesada es el primer expositor en español de los principios y evolución del movimiento fenomenológico.

Cuando cae Bustamante y Rivero, este inquieto quehacer cultural entra en el oscuro túnel de los ochos años. Pero si la luz se filtra apenas desde fuera, aquí dentro es creada por el entrechocar de las piedras negras que deja todo oscurantismo. En 1951, plausibles historiadores, como Raúl Porras Barrenechea, Jorge Basadre, Luis E. Valcárcel y otros más jóvenes que ellos organizan un certamen peruanista mundial, que celebra el IV centenario de la fundación de San Marcos, la más antigua universidad de América. De todas partes llegan pensadores cuyo talento se había dedicado a desbrozar e iluminar temas peruanos. Nunca antes los alumnos universitarios de entonces habíamos visto tal despliegue de historiadores, filósofos, sociólogos y arqueólogos, si bien, por desgracia, faltaban en la lista literatos y artistas. Todos esos extranjeros tenían en gran estima a sus colegas peruanos. Y si después de aquel alivio momentáneo, el ochenio volvió a sofocar con su aire viciado, los intelectuales, en una encomiable reacción, forjaron su propio entorno cultural, de modo difícil, pero efectivo. No en vano de esos años duros y secos han brotado buenas promociones de escritores, como una verdadera oposición intelectual, mientras que la oposición política buscaba también sus cauces: el APRA se reorganizaba luego de un conato de división interna y surgían nuevos partidos con ideologías aplicadas o propias: el Demócrata Cristiano (1956), el de Acción Popular (1956) y el Social Progresista (1956) con vistas a las nuevas

elecciones. A tal punto predominaba la convicción de que una sólida formación humanística y filosófica era útil para llevar adelante una tarea política seria, que en torno a cada partido se alinearon escritores e investigadores.

Los focos de investigación y divulgación de conocimientos seguían siendo las universidades, conforme se sucedían el régimen de la "convivencia" (1956-1962), que a pesar de sus yerros prooligárquicos legalizó a sectores ciudadanos proscritos, al que sigue el inestable gobierno de la alianza Acción Popular-Democracia Cristiana (1963-1968), que vivió la pugna institucional entre el poder ejecutivo y el legislativo, y conforme advenía una desusada revolución encabezada por las fuerzas armadas, que ya no eran más defensoras del poder tradicional (de 1968 en adelante).

En San Marcos, a comienzos de 1950, empezaban a egresar jóvenes filósofos del excelente seminario kantiano, dirigido por Julio Chiriboga; veinticinco años después, los nombres y la obra de quienes salieron de ahí, Walter Peñaloza, Luis Felipe Alarco, Francisco Miró Quesada, Nelly Festini y Augusto Salazar Bondy, entre otros, son conocidos y respetados allende las fronteras del país y, al menos, los tres últimos han estructurado sólidas tesis conceptuales, tenidas muy en alto en el filosofar latinoamericano. En el Departamento de Historia se destacaban las enseñanzas de un variado núcleo de investigadores: Luis E. Valcárcel había concluido, pocos años antes, su versión cosmogónica de la "ruta cultural del Perú", una ruta singular, milenaria y renovada, que enriquecía el antiguo lirismo de *Tempestad en los Andes;* Raúl Porras, tan admirado por sus hallazgos sobre los cronistas, iniciaba la década con un espléndido discurso académico, que era a la vez un auténtico ensayo: *Mito, tradición e historia del Perú;* Jorge Basadre, Ella Dunbar Temple, Alberto Tauro, Carlos Daniel Valcárcel y Guillermo Lohmann Villena proseguían o inauguraban la serie de frutos consagrados al estudio de las cambiantes épocas del devenir peruano; pero, no obstante el brillo personal de los autores, no existía una Historia del Perú integral. Veinticinco años más tarde, la Historia de la nación se jalona ya a través de volúmenes parciales sobre las diversas épocas: así, en conjunto, las *Fuentes históricas peruanas* (1954) y los *Cronistas del Perú* (1962), por Porras; la *Historia del Perú antiguo* (1964), por

Luis E. Valcarcel; la *Historia de la República* (1939-1964), por Basadre, y la *Historia general del Perú* (1966), por Vargas Ugarte, representaban una vasta y monumental obra, a pesar de la independencia y aun del hermetismo con que surgió cada libro, mientras que, por su parte, los nuevos historiadores y arqueólogos (Pablo Macera, Carlos Araníbar, Luis Guillermo Lumbreras, Emilio Choy, Juan José Vega, Alfonso Torero, Federico Kauffmann) se afianzaba cada vez más. En el que luego sería el Departamento de Sociología, hacia 1950 se cometía el dislate de hablar de una "sociología peruana"; hoy, en cambio, existe un plantel serio de estudiosos, entre quienes descuellan José Matos Mar, Jorge Bravo Bresciani, Carlos Delgado, Aníbal Quijano, Julio Cotler, Fernando Fuenzalida. Sin duda alguna, la presión de los problemas sociales, la formación de nuevos partidos desde 1956 y la aparición de un importante y sorpresivo fenómeno, de gran interés teórico-político, como la Revolución peruana de 1968, han favorecido el auge de las ciencias sociales y su divulgación. Y, en fin, en el campo de la literatura, los claustros sanmarquinos se habían privado en 1950 del magisterio de Luis Alberto Sánchez, exiliado en otras tierras, pero atestiguaban el surgimiento de nuevos críticos que, superando la defectuosa formación teórica anterior, aplicaban los últimos métodos de la filología y la lingüística, aprendidos por ellos en los cuatro puntos cardinales. Hoy en día, en cuanto nos preguntan por nuestros principales críticos y filólogos, añadimos al nombre de Sánchez, los de Luis Jaime Cisneros, Alberto Escobar, José Miguel Oviedo, Martha Hildebrandt, Antonio Cornejo Polar Washington Delgado y los de otros varios, también de primera talla.

A su turno, en la Universidad Católica se fortalecía el pensamiento cristiano, con Wagner de Reyna a la cabeza, seguido por Jorge del Busto, Antonio Pinilla (más tarde con temas que van de la teoría del conocimiento a la psicología de la actitud y del trabajo), los sacerdotes Gerardo Alarco y Felipe Mac Gregor, y últimamente con la esperanza cortada por la muerte que significó Alfonso Cobián. Por otra parte, el cultivo de la historia ha producido una nueva hornada de especialistas: José A. del Busto, Franklin Pease, Zamalloa, Crespo.

En la Universidad de San Agustín, de Arequipa, flotaban aún las enseñanzas teñidas de anarquismo (del español Ramón Rusiñol),

anticlericalismo (de Francisco Mostajo, Alberto Hidalgo, Miguel Angel Urquieta) y socialismo marxista (de Antonio Peralta y César Guardia Mayorga), mezcla que pinta bien los rasgos habituales de aquel claustro. Las nuevas promociones impulsan las disciplinas en torno a la Facultad de Letras, a la filial de la Sociedad Peruana de Psicología y a un Colegio Libre de Estudios Humanísticos. Los temas de los últimos años pasan por la filosofía de la educación, el pensamiento marxista y los problemas psicológicos y epistemológicos.

Las Universidades del Cusco y La Libertad también han contribuido con posturas propias, la primera en los campos del materialismo dialéctico y el movimiento filosófico general (Humberto Vidal, Hugo Flórez Ugarte), y la segunda en temas humanistas.

Todo este desfile de nombres e instituciones, y este peligroso contrapunto de "antes" y "ahora", sólo prueba que, no obstante una clamorosa falta de recursos para la investigación, una deficiente industria editorial y muchas desventajas intelectuales y sociales que pesan sobre el escritor peruano, se ha trabajado bastante y bien, dentro de las limitaciones nacionales.

Pero volvamos al asunto inicial, al ensayo en nuestro país y a sus características. ¿Quiénes de entre los autores citados son auténticos "ensayistas", cuáles son los principales textos que pueden llamarse exactamente "ensayos" y cuáles son los rasgos peculiares del "ensayo peruano", si los hay?

No es preciso ahondar en las claras diferencias entre monografías, tesis y ensayos; pero tras un examen que aísle unos de otros, es fácil descubrir en los textos calificados de ensayos (siguiendo las líneas demarcadas por Díaz Plaja) *dos temas principales*, por debajo de la progresiva revelación del punto de vista del autor que trae consigo todo ensayo. El primero de ellos equivaldría, en resumen, a la interpretación del curso histórico-social peruano como tarea principal del ensayista, a la revelación del país y de sus esencias como finalidad mayor del texto: se busca conocer, en fin (tomando como pretexto un hecho, una semblanza, una obra, una época), el destino profundo de nuestra sociedad y vigilar, ojalá, su marcha hacia el futuro. He ahí el tema *peruanista* o *nacional* que predomina, por ejemplo, en textos como *Mito, tradición e historia del Perú* (1951), y *El paisaje peruano, de Garcilaso a Riva Agüero*

(1955), por Porras; *Vocación y destino de Hispanoamérica* (1954), de Wagner de Reyna; *El Inca Garcilaso, clásico de América* (1959), de José Durand; *El Perú, retrato de un país adolescente* (1963), de Sánchez; *La serpiente de oro y el río de la vida* (1965), de Alberto Escobar; *¿Existe una filosofía en América Latina?* (1968), de Augusto Salazar Bondy, y el "prólogo" a las *Conversaciones Basadre-Macera* (1974), de Pablo Macera. Tales textos, en efecto, son verdaderos ensayos en que la impronta personal domina los materiales adquiridos, en que los temas se acercan a nuestro tiempo y en que hay una postulación final del país o mirador peruano desde el cual se otea el horizonte latinoamericano y mundial. Es el primer tema avasallador, continuo. El segundo ya es libre, depende de la elección y la sensibilidad del autor; las características se centran, más que nada, en la armonía formal y el planteamiento intelectual, y el autor no es otro que el "divagador arbitrario sobre un tema escogido"; rasgos que podemos ver, por ejemplo, en *Primor y esencia del Persiles* (1948), de Jiménez Borja; *El hombre sin teoría* (1959), de Francisco Miró Quesada; *La orgía perpetua* (1975), de Mario Vargas Llosa, y antes de ahora, en las aplaudidas *Notas sobre el paisaje de la sierra* (1937), por Mariano Iberico Rodríguez. Finalmente, hay un tipo de ensayo híbrido entre ambas clases, como el excelente *Lima, la horrible* (1956), de Sebastián Salazar Bondy, que participa del impulso clarificador del tema nacional y del deseo informal de llevar las ideas a un campo donde el arte (la literatura) y la meditación misma se enlazan y conjugan.

Los ensayos del primer tema, el nacional o peruanista, se engarzan, por supuesto, con otros previos a 1950, cuyos autores han sido siempre considerados como felices ensayistas. En efecto, leer el *Elogio del Inca Garcilaso* (1916), de Riva Agüero; *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), de Mariátegui; *La realidad nacional* (1930), de Víctor Andrés Belaunde; *Perú, problema y posibilidad* (1931), de Basadre; *Vida y pasión de la cultura en América* (1935) y *¿Existe América Latina?* (1945), de Sánchez; *Tempestad en los Andes* (1937), de Luis E. Valcárcel, y *El Inca Garcilaso de la Vega* (1945), de Porras, no sólo equivale a comprobar el sometimiento de las noticias y materiales al "yo pensante", sino a reconocer que hay una tradición respetable en que se funda

este tema, lo cual es perfectamente natural en una sociedad como la nuestra, que se busca afanosamente, a fin de conocerse a sí misma. Ayer y hoy, el escritor peruano ha hurgado en la carne del país a través de su propio tiempo y ha dado su respuesta vivida y difícil de una nación juvenil, pero también antigua, seria y a veces triste, aunque igualmente dionisíaca. No en vano, según José Luis Varela, el ensayo persigue la libertad, esto es, el conocimiento. Lo que convierte al ensayo en un arma de liberación. Y en cuanto al segundo tema, el formal, en éste el pensamiento, a través de la divagación, la pregunta, la duda y el hallazgo, vibra en sí mismo, en camino (también) hacia la verdad y la libertad.

Queda una mención especial para el "artículo" aparecido en periódicos y revistas, que debe juzgarse como a medio camino entre la "glosa" y el ensayo propiamente dicho. El movedizo y variopinto periodismo peruano es pródigo en "artículos" que han sido meollo de fecundas meditaciones. A lo largo de los últimos veinticinco años, las plumas de Manuel Seoane, Francisco Miró Quesada, Hernando Aguirre Gamio, Carlos Delgado, Ismael Frías, Aníbal Quijano, Julio Cotler, Pablo Macera, Enrique Chirinos Soto, han encabezado las de muchos otros enamorados del artículo político, mientras el literario era cultivado por Sánchez, Luis Jaime Cisneros, José Jiménez Borja, Aurelio Miró Quesada, José Miguel Oviedo, José Durand y Mario Vargas Llosa.

En suma, por una vía u otra, por el cauce de la peruanidad o por el viejo camino universalista de la divagación intelectual, el ensayo ha tenido en el Perú, en lo que va de este siglo, cultores apasionados. E inclusive han tenido el afán de buscar la renovación de las reglas de juego dentro del género, aspirando a matices más sueltos y amplios, a través, por ejemplo, de textos tan ricos y sugerentes como los *Siete ensayos...; Notas sobre el paisaje de la sierra; Vida y pasión de la cultura en América; Lima la horrible, y La orgía perpetua*. Estas valiosas páginas, al conjugar literatura y filosofía, al mezclar emoción y pensamiento, persiguen todas una nueva unidad enriquecida por el ámbito regional e intelectual, cada vez más propio, de América Latina.

(Málaga, España, 1975).

III

NARRADORES DE LA GENERACION DE LOS 50s

NARRADORES DE LA GENERACIÓN DE LOS CINCUENTAS: LOS HECHOS*

Me complace participar en un ciclo de charlas, en las cuales se reconoce algo muy simple y que ha tardado años en imponerse: que la llamada "generación del 50" es en verdad una vasta tendencia de modernización de la cultura peruana, como consecuencia del fin de la segunda guerra mundial y de acontecimientos históricos internos como los golpes de Estado de 1948 y 1950; tendencia, digo, que cultiva la pintura, la música, el ensayo, la filosofía, la historia, el poema, la narración, el teatro, la traducción y el periodismo. Todo ello se está viendo confirmado en la organización de este ciclo y en las intervenciones de mis colegas.

Aquí sólo me referiré a los narradores y lo haré pensando más en la época de florecimiento de cada artista, que en sus fechas de nacimiento, pues sabemos muy bien que en torno a una generación conviven y trabajan asimismo miembros de otros grupos anteriores o inmediatamente posteriores a ella. Así se verá claro que en un tiempo, fugaz por desgracia, nosotros publicamos y comentamos nuestros libros lado a lado, por ejemplo, con José María Arguedas e inclusive con Ciro Alegría, de cuyas obras finales fuimos testigos, mientras que por la puerta de entrada se perfilaba un jovencito precoz, osado y burlón, como Vargas Llosa, de cuyos primeros cuentos y ensayos también fuimos testigos.

Toda generación, para ser tal, debe cumplir algunos requisitos señalados por estudiosos de la talla de Ortega y Gasset, Julián

---

* Conferencia dictada durante el Mes de las Letras (abril, 1996), en el Banco Continental.

Marías, Wilhelm Dilthey, y Petersen, y entre nosotros, en Lima, por Jorge Puccinelli y Ricardo González Vigil. En conjunto, ellos han sintetizado las normas de reconocimiento de una generación. Para Dilthey, ella está constituida por "un estrecho círculo de individuos que, mediante su dependencia de los mismos grandes hechos y cambios que se presentaron en la época de su receptividad, forman un todo homogéneo, pese a la diversidad de otros factores". Luego, se ciñe todavía más al tema, añadiendo que son miembros de una generación "quienes durante los años de su aparición o formación experimentan juntos las mismas influencias rectoras".

Lo importante y necesario son, pues, la comunidad de influencias rectoras y la sujeción a grandes hechos o cambios durante el lapso de formación del grupo de artistas. Los grandes hechos históricos de esa época, luego de la segunda guerra mundial, son la interrupción del régimen democrático, por el golpe de Odría de 1948, y asimismo la autoelección del mismo Odría en 1950. Las grandes influencias artísticas están presididas por la conciencia de la afirmación y dignificación de la literatura peruana, con Ciro Alegría, José María Arguedas y César Vallejo, y por el redescubrimiento de la literatura latinoamericana (con Rómulo Gallegos, Alfonso Reyes, Juan José Arreola, Juan Rulfo y Jorge Luis Borges), luego de la terrible aridez cultural de los años treintas en el Perú, cuando las universidades se cerraron y circularon muy pocas revistas.

De otro lado, las grandes influencias externas mezclan lo viejo y lo nuevo; lo viejo vienen a ser la tradición española (con Cervantes, la novela picaresca y Azorín), la tradición francesa encarnada en Stendhal, Balzac y Maupassant, la tradición rusa (Dostoyevski, Tolstoi y Chejov); lo nuevo bulle en los recientes experimentos narrativos del existencialismo francés, en los extraordinarios ejemplos de los novelistas norteamericanos de la generación perdida, seguidores de algún modo del brillo fulgurante de Joyce, sin olvidar la notable novela italiana de postguerra, ni las sombras cercanas de Poe y de Kafka.

Pasada la primavera democrática de Bustamante y Rivero, que significó una feliz y fugaz ventana al arte, Odría impuso el oscurantismo. En reacción, nace justamente la actitud de los jóvenes escritores, quienes, sufriendo en carne ajena o propia la persecución

política, se dedican mayormente al estudio, el trabajo y la investigación, ahora que los partidos de oposición han sido diezmados.

¿Qué otros vínculos ligan a la generación? Se mantuvo un buen lapso de *producción conjunta*, que, en el caso de los narradores, primero va de 1948 a 1951, con cuentos y relatos en revistas y suplementos dominicales, pero en seguida vienen los libros: *Campos marchitos* (1948), de Porfirio Meneses; *El cínico* (1948), de Zavaleta; *Ríoancho* (1949), primera y única novela de Sara María Larrabure; *Ocaso de Sirenas* (1950), de José Durand, libro singularísimo que mezcla poesía, ensayo y narración. Entre 1950 y 1951 aparecen las revistas del grupo, *Centauro* (1950-51) y *Letras peruanas* (1951-64), y luego, entre 1953 y 1955, brotan muchos libros, en su mayoría de cuentos: *Nahuín* (1953), de Eleodoro Vargas Vicuña; *La batalla* (1954), de Zavaleta; *La evasión* (1954), de Manuel Mejía Valera; *Lima, hora cero* (1954), de Enrique Congrains; *El hombrecillo oscuro y otros cuentos* (1954), de Meneses; *Los gallinazos sin plumas* (1955), de Ribeyro; *Los Ingar* (1955). novela corta, y *El Cristo Villenas* (1955), de Zavaleta; *Kikuyo* (1955), de Congrains; *Teología del sol* (1955), novela-poema, de Felipe Buendía; y *Náufragos y sobrevivientes* (1955), de Sebastián Salazar Bondy.[1] Y todo ese conjunto de títulos, desusado en número y calidad respecto a la lentitud de la producción indigenista anterior, se repite entre 1957 y 1958, cuando aparecen *La calle de las mesas tendidas* (1957) de José Bonilla Amado; *La escoba en el escotillón* (1957), de Larrabure; *No una sino muchas muertes* (1957), novela de Congrains; *Pobre gente de París* (1958), novela de Salazar Bondy; *Cuentos de circunstancias* (1958), de Ribeyro; *Unas manos violentas* (1958), de Zavaleta; *En la noche* (1958), de Alfonso La Torre; y *La tierra prometida* (1958), novela de Luis Felipe Angell, mientras que Rubén Sueldo Guevara publicaba su plausible antología de *Narradores Cusqueños* (1958). Quizá debamos considerar como productos finales a los aparecidos entre 1959 y 1961, me refiero a *Lienzos de sueño* (1959), de Mejía Valera; *Los días fáciles* (1959), de Carlos Thorne; antología de la *Literatura*

1. En 1956, se publica la importante antología, *La narración en el Perú*, por Alberto Escobar.

fantástica (1959), por Buendía; *Los agrarios* (1960), de Sueldo Guevara; *Crónica de San Gabriel* (1960), novela de Ribeyro; *Los inocentes* (1961), de Oswaldo Reynoso; *El avaro* (1961), de Luis Loayza; y *Vestido de luto* (1961), de Zavaleta.

Como se ve, la inmensa mayoría de títulos precede al primer libro de cuentos de Vargas Llosa, publicado en 1959. Más tarde, la generación deja de publicar conjuntamente y sólo quedan pocas individualidades, cada cual por su camino. Así, por voluntad propia, callan muy pronto Vargas Vicuña, Congrains, Bonilla y Angell; desaparecen, demasiado pronto también, Sara María Larrabure (1962) y Sebastián Salazar (1965); y en el grupo seguíamos caminando con algunos cuentistas de libros publicados algo tarde, como José Durand, Luis León Herrera, o Sueldo Guevara; hasta que nos dejaran Durand y Ribeyro, y nos hemos quedado prácticamente reducidos a Reynoso, Loayza, La Torre, Thorne y yo, todavía dándole al tambor.

Para entender a esta sucesión de hombres y libros, es preciso clasificarlos. Imagínense la ardua tarea que tuvimos al salir de la sombra de Alegría y Arguedas, y buscar un camino propio, pues el indigenismo nos pareció muy esquemático, muy doctrinal, y casi olvidaba la vida interior del personaje. Nosotros perseguimos una narrativa mestiza, en que todo el Perú se manifestara de modo integral; algunos del grupo, como Meneses, Vargas Vicuña y Sueldo Guevara, todavía mantuvieron lazos con la escuela indigenista, pero subrayando siempre las diferencias. A ellos se les llama ahora *neoindigenistas*.

Por lo demás, el grueso de los narradores siguió tres direcciones: la *experimentalista*, que, sin olvidar los problemas sociales y tampoco una inclinación psicológica, renovó la prosa aprovechando las influencias externas que ya señalé, y cuyos representantes serían Salazar Bondy, Congrains, Reynoso, Loayza, La Torre y yo mismo, tendencia que favorecería luego el surgimiento de Vargas Llosa; la segunda, ligada al *realismo* más o menos *renovado*, encabezada por Ribeyro, Larrabure, Thorne, Bonilla Amado, Angell y otros; y la tercera, digamos *fantástica,* seguida en un comienzo por Ribeyro y luego por Durand, Mejía Valera, León Herrera, Felipe Buendía y Luis Alberto Ratto. En conjunto, formaron el grupo más renovador de la

prosa del medio siglo, y su tesón y seriedad han facilitado el camino para otros artistas de la narración como Manuel Scorza y Alfredo Bryce.

Señalemos ahora otras condiciones que cumple esta generación. Los estudiosos del tema, en especial Petersen, piden estos requisitos principales: 1) "Que haya comunidad de elementos formativos". Ya señalé varios, a los cuales añadiremos el alejamiento parcial de la sierra, la vida común en Lima, en hogares de clase media, o en colegios y universidades, el ascenso del interés por las clases popular y media, el crecimiento de la capital y de las barriadas. 2) "Que haya relaciones de trato personal entre los miembros". Hay múltiples pruebas no sólo de diálogo y trato personal, sino del influjo mutuo de textos escritos y de lecturas públicas y de primeras lecturas de modelos foráneos. Citaré hechos concretos. La aparición, en 1953, de *Ñahuín,* de Vargas Vicuña, influyó sobre mí acelerando mi voluntad de recopilar los cuentos para mi primer libro, *La batalla*, de 1954. A su vez, *La batalla* produjo una reacción en cadena en Congrains y en Salazar Bondy, para que éstos lanzaran sus primeros libros de cuentos; y todos estos volúmenes juntos influyeron sobre Ribeyro para editar, en 1955, *Los gallinazos sin plumas*, según él mismo confiesa en su prólogo. Todos deseábamos participar de la misma aventura editorial. 3) "Que haya un caudillo nominal y exclusivo". Este no lo hubo, pero es una condición adventicia, ya que las conocidas generaciones españolas del 98 y del 27 tampoco tuvieron caudillo. 4) "Que haya un lenguaje generacional". Se buscó ese lenguaje, mediante una prosa variada, en las descripciones, evocaciones, diálogos y pintura de retratos y de emociones, con matices que van desde la lengua culta hasta una oralidad cauta, no desenfrenada. 5) "Que haya parálisis de la generación anterior". El grupo indigenista anterior quedó debilitado, pero continuó produciendo (sobre todo Arguedas), aunque por la marcha de la literatura y quizá por el empuje de los jóvenes él amplió sus temas e incluso cambió de estilo. En medio de los años de nuestra producción conjunta, Arguedas publicó asimismo dos libros importantes, *Diamantes y pedernales* (1954), que significaba su vuelta a las letras después de trece años de silencio editorial, y por fin *Los ríos profundos* (1958), saludada por nosotros con alegría y admiración.

El nos llamaba en broma "ustedes los técnicos", pero acabó empleando artificios y técnicas nuevos en sus libros finales. Y respecto a Ciro Alegría, apenas él volvió al país en 1960, lo rodeamos con amistad y respeto.

Llegamos así a los resultados concretos. Transcurridos más de cuarenta años del surgimiento del grupo, veamos cuáles fueron, en resumen, los frutos de sus actividades.

En primer término, cambiar el foco de la narración, del campo a la ciudad. Lima vino a ser el centro de los escenarios, sobre todo en Salazar Bondy, Ribeyro, Congrains, Reynoso, Bonilla, Angell; pero hubo excepciones, como las de Meneses, Vargas Vicuña, Sueldo Guevara y la mía, pues nosotros continuamos ocupándonos de la sierra, y en lo que a mí se refiere, busqué ampliar nuestra visión mestiza, abarcando no sólo Lima, sino la costa y la selva. Después Ribeyro, siendo limeño, buscó también la sierra y se ocupó de ella. En este punto del cambio de foco, los escritores dedicados a la ciudad descubrieron el gran tema de las barriadas, con Enrique Congrains, Bonilla y Angell a la cabeza. Al final, también Ribeyro y yo tratamos temas de los "pueblos jóvenes". Este nuevo paisaje urbano, con el tiempo, ha pasado a representar a todo el país.

Junto a ese cambio de ambiente, analizamos asimismo el mundo juvenil, ya sea descubriendo las sensaciones y aventuras del niño o adolescente, o creando la vertiente especial de la collera o pandilla juvenil. Aquí destacó Reynoso. Los personajes infantiles y adolescentes se hallan en casi todos los autores, fascinados por el misterio inicial de las primeras experiencias, y por las pruebas que deben superar los personajes a fin de convertirse en hombres.

Un objetivo paralelo fue el asedio y revelación de la clase media. Esto era de esperarse, por la extracción social de los autores. Así, se pintan hogares angustiados por el dinero o por el afán de imitar a la burguesía; a estudiantes, quienes de por sí tienen un gran poder de observación; a empleados sin futuro; a muchachas lanzadas al aborto o a mujeres dominadas por el machismo; y a los marginados, irónicamente puestos ante la ley o viviendo su tragedia de hambruna y pobreza.

Como nueva característica, vemos el psicologismo como método de descripción de la vida interior del personaje, descuidada no sólo

por indigenistas sino también por costumbristas. Los nuevos narradores buscamos el enriquecimiento del personaje, la revelación de las varias capas de una personalidad. Una de las técnicas para lograr ese fin fue el monólogo interior, aplicado desde 1948 por nosotros.

Otro objetivo esencial fue el culto por la forma, por el estilo. Para nosotros, el cuento y la novela eran verdaderas obras de arte, y el altar literario, el más alto de todos. Como técnicas para lograr una minuciosa composición, estaban el narrador impersonal, "ausente", los narradores sucesivos de una misma historia, la prosa poética, las rupturas temporales, el dato escondido, el comienzo en cualquier momento de la trama, sin cronologías lineales, los *flash-backs* o evocaciones, etc. El nivel de la prosa rítmica, pulcra, lograda por Sebastián Salazar, Durand, Ribeyro, Loayza, Vargas Vicuña, Mejía Valera y otros todavía no ha sido superado.

También nos preocupó la búsqueda del lenguaje peruano, del coloquio. Antes había un estilo para la descripción y otro para el diálogo; había divisiones entre lenguaje escrito y coloquio. El grupo se propuso unir a ambos bajo la llamada oralidad, pero con cautela, con demasiada cautela, creo yo. En este aspecto nos quedamos a medio camino, y la oralidad vital y fluvial sólo fue alcanzada por Vargas Llosa y Bryce.

Como objetivos finales, cultivamos el pensamiento teórico; algunos miembros se dedicaron a la investigación, al ensayo, al artículo, a la traducción, a los "diarios íntimos", y empezaron a revisar la obra y el papel de los escritores en la sociedad; y por fin, se cultivó la novela de interpretación sociopolítica, a pesar de que nacimos como cuentistas por dificultades editoriales. En total sumaron unas diez novelas, no muchas, pero sí muy significativas para el avance de la estructura novelística.

En este apretado resumen, no he mencionado en especial a Vargas Llosa, porque, según la crítica, él pertenece a un segundo momento de la generación del 50, pues su obra narrativa se desenvuelve a partir de 1959. Sin embargo, respecto a la obra inicial de este autor, soy testigo de que él mantuvo estrechos lazos de amistad y gustos artísticos con el que llamaríamos un subgrupo de nuestra generación, formado por Abelardo Oquendo, Luis Loayza

y en cierto modo Sebastián Salazar, con quienes editó conjuntamente dos revistas, *Cuadernos de composición* (1955-1957) y *Literatura* (1958-1959). De hecho, él empezó su actividad periodística y literaria en 1955, si bien publicó su primer cuento en 1956, su primer libro de cuentos en 1959 y su primera novela sólo en 1963. Pero no por ello debemos olvidar las fuentes peruanas de Vargas Llosa, como hacen ciertos críticos de gruesos tomos, que no le dan importancia a sus antecedentes, ya que, al menos sus dos primeros libros, *Los jefes,* y *La ciudad y los perros*, ofrecen varias similitudes con los de nuestra generación. En pocas palabras, en Vargas Llosa culminan y se enriquecen muchos experimentos y hallazgos, temáticos y estilísticos, de los escritores que empezamos más de una década antes que él.

Sus años de formación van de 1953 a 1957, o sea que él ha sido testigo de casi todas nuestras publicaciones. El le llama a esa época la de sus "trabajos alimenticios", pues desempeñaba varias tareas a la vez. A partir de 1955, sus artículos periodísticos son, sobre todo, de dos clases: en "El Comercio" publica brevísimas semblanzas de numerosos escritores vivos, de las escuelas costumbrista, indigenista y de la propia generación del 50, empezando por los narradores; y en la revista "Cultura Peruana" ofrece una serie de ensayos sobre pensadores e intelectuales peruanos de los siglos XIX y XX. En verdad, estaba haciendo un balance de la cultura peruana, a través de la literatura, la historia, la filosofía y la sociología. Además publicaba reseñas de algunos libros, pero se ocupó de uno solo de nuestra generación, un volumen de cuentos de Congrains. Yo creo que sus mejores ensayos se dedicaron a los poetas César Moro, Martín Adán y Carlos Germán Belli.

Por única vez se produjo el contacto más o menos formal entre él y nuestro grupo, que giraba en torno a la revista *Letras Peruanas*, cuyo director, Jorge Puccinelli, nos convocó a una pequeña tertulia en el restaurante "El Patio", enfrente del Instituto Riva-Agüero. Leímos cuentos Vargas Vicuña, yo, alguien más que no recuerdo, y por fin Vargas Llosa. El silencio que siguió a la lectura de su texto fue de veras elocuente y él lo ha subrayado así en su libro de memorias; luego, el crítico Alberto Escobar habló para todos y se mostró muy duro con Vargas Vicuña y más aún con Vargas Llosa.

Después de aquella noche, él no participó en nuestras tertulias o lecturas públicas.

Unos pocos años más tarde, sin embargo, él ganó un premio de cuento de la Alianza Francesa y viajó por vez primera a Europa, y al volver a Lima, ganó la beca "Javier Prado" y retornó a su vez a Europa, donde obtuvo sus primeros y sonados éxitos a partir de 1959.

Resumiendo, he aquí los libros, cambios, autores y hechos que han de servir de base para que los lectores nos juzguen por nuestras propias obras.

(Lima, 1996. Inédito).

TÉCNICAS NARRATIVAS DE LOS AÑOS 50s.

Cuando se habla de técnicas narrativas de aquella época, lo primero por aceptar es que ellas eran absolutamente necesarias para nosotros los jóvenes, que iniciábamos una incierta carrera bajo la sombra benigna de los grandes escritores Ciro Alegría y José María Arguedas.

¿Qué hacer? ¿Escribir como ellos o buscar otro camino? Cada escritor nuevo utiliza, modifica o rechaza las técnicas en boga, según sea su decisión, consciente o no. Y cada escritor se guía según una mezcla de experiencias personales, vividas, y de experiencias sociales y culturales en torno, sean éstas nacionales o internacionales.

Yo había vivido parte de mi niñez en Chimbote, frente al mar, y parte en la sierra de Sihuas, en Pomabamba; luego, ya adolescente, en el Callejón de Huaylas, después en Tarma (Junín), y finalmente a los trece años llegué a Lima.

Mis experiencias eran, pues, otras; y además, yo no dominaba el quechua, aunque traía fuertes impresiones de sierra y costa. Mis lecturas, especialmente en el Salón General de San Marcos, adonde yo, supuesto estudiante de ciencias, me escapaba a leer novelas, habían sido Ciro Alegría, Cervantes y la novela picaresca española, y luego Rómulo Gallegos y José Eustacio Rivera. Casi en seguida me deslumbraron William Shakespeare y James Joyce. Después vinieron William Faulkner, Aldous Huxley, D.H. Lawrence, y los existencialistas franceses y los neorrealistas italianos. De entre los peruanos, además de Alegría, recuerdo vivamente a Mario Florián, Valdelomar y José María Arguedas.

Con estos antecedentes, yo me atreví (pues era una gran osadía) a alejarme de la escuela indigenista: admiraba el coraje y la rebeldía

de sus obsesivos temas, pero, estilísticamente, me parecía muy esquemática al trazar la pugna entre el patrón y el campesino, y además, era innegable que ella olvidaba demasiado la intimidad del indio, el alma atormentada de los pobres, que sí habían logrado pintar Tolstoi o Dostoievski.

Pasemos de lo individual a lo colectivo. Por razones estrictamente generacionales, es decir, del influjo de los grandes acontecimientos históricos del final de la segunda guerra mundial, y especialmente de los golpes de estado de Odría, los de 1948 y 1950, y por la época de formación juvenil común y de trato personal entre los autores en agraz, así como por la enorme atracción de tendencias artísticas del exterior, nosotros entendimos muy pronto que había técnicas generales, nuevas, que debíamos usar para modernizarnos en el Perú y alejarnos del costumbrismo e indigenismo.

Pues bien; lo primero, a fin de emplear esas técnicas, era iniciar un cambio de dirección, de rumbo, esto es, cambiar el foco de narración, llevarlo del campo a la ciudad, como hizo la mayoría, o si alguien deseaba continuar con los temas sociales serranos, debía cambiar el estilo y la estructura habituales. En todo caso, el grupo buscaba una literatura mestiza, integral, peruana.

¿Cuáles eran esas técnicas generales que estaban ya en boca de los jóvenes? Sobre todas las cosas, la línea cronológica que iba del principio al final de la historia debía romperse; se podía empezar el relato en cualquier momento o circunstancia, e ir adelante o atrás, según la intención del autor y su capacidad de persuadir a sus lectores.

Luego, la estructura o arquitectura del relato también podía fragmentarse; existía ya el nuevo concepto de la unidad disgregada, la de sembrar escenas o vocablos al parecer desperdigados que el lector recogería después, mentalmente, por encima de los pedazos sueltos. Inclusive en un cuento cortísimo, de tres o cuatro páginas, Vargas Vicuña, por ejemplo, podía provocar estas rupturas temporales y espaciales, y aspirar a un concepto de unidad superior.

Por otro lado, en un mismo texto, podía haber un contrapunto, un entretejido de temas y estilos diversos. Por supuesto que esta técnica funcionaba mejor en la novela larga, pero nosotros la aplicamos a la novela corta, al cuento breve, y por último a la novela

larga. Se buscaba la novedad y hasta quizá diría una provocación a las costumbres adocenadas del lector; creo que por algo de esto escribí "Discordante" (1951) y "El Cristo Villenas" (1955), donde el contrapunto de tiempos y el desorden deliberado se fusionaban al fin en una unidad mayor. Con los años, hasta el propio Sebastián Salazar Bondy, de cuentos al parecer tradicionales, se dedicó a estos contrapuntos estilísticos en sus dos novelas cortas, *Pobre gente de París* (1958) y *Alférez Arce, Teniente Arce...* (1969).

En tercer lugar, el diálogo se hizo menos discursivo, más apegado al coloquio, pero también más eficaz para revelar la intimidad del hablante. Nada de discursos retóricos, o de gritos destemplados, o de balbuceos infantiles, todo debía obedecer a una penetración psicológica gradual que redundara en beneficio de la trama y del remate. En cuestión de diálogos, eficaces y populares, los ejemplos de Enrique Congrains y de Oswaldo Reynoso fueron decisivos.

En verdad, no todos eran experimentadores; había algunos que siguieron una línea tradicional y conservadora. Quizá valga la pena subrayar que, de las cuatro principales tendencias de la generación de los 50s., digamos los neoindigenistas, los neorrealistas, los fantásticos y los experimentalistas, estos últimos eran los más numerosos, y entre ellos citamos a Salazar Bondy, Vargas Vicuña, Ribeyro (en cierto modo), Congrains, Reynoso, Loayza, Sara María Larrabure, Alfonso La Torre y yo mismo, tendencia que favorecería luego el surgimiento de Vargas Llosa.

Sigamos con la aplicación de técnicas nuevas. Desde 1948, según el crítico Ricardo González Vigil, yo aproveché a mi manera y en un ambiente serrano el monólogo interior de James Joyce, en el cuento titulado "Una figurilla", y asimismo en otro, "El peregrino" (1954), ambientado ya en la ciudad. En 1949, con el cuento "Una vida gris", Ribeyro inicia otro camino, el del narrador impersonal y de los textos ambiguos, escépticos. En 1950, con el cuento "El velorio", Vargas Vicuña inicia el relato poético y neoindigenista que presidirá su primer libro *Ñahuín* (1953).

Desde un comienzo, pues, si bien nos unía un afán innovador, partimos cada cual con algo propio. También nos unió el espíritu de grupo que se concretó en 1951 con la aparición de la revista *Letras Peruanas*, y con las lecturas públicas, tertulias, artículos y primeros

cuentos publicados en suplementos dominicales. Lo malo era casi la certidumbre de que a lo más publicaríamos libros de cuentos, pero no novelas, porque el ambiente editorial no favorecía las novelas y porque nuestra prosa necesitaba pulirse más, antes de acometer empresas de largo aliento. Sin embargo, para sorpresa de todos, en 1949, una mujer, Sara María Larrabure, había publicado ella sí una novela, *Ríoancho*, saliéndose, callada y sin presumir, de la regla, pero siempre con el empeño de diferenciarse dando ideas propias sobre la vida rural peruana, desde el punto de vista de una joven culta y conocedora de lenguas clásicas y modernas. Aquí, en esta novela, y sobre todo en su volumen de cuentos *La escoba en el escotillón* (1957), ella aplicó una visión existencialista a su innata penetración psicológica.

Para nuestra generación, quienes tuvimos una época de producción común de libros entre 1948 y 1961, el cuento y la novela eran verdaderas obras de arte, no sólo de entretenimiento, y el altar literario, era juzgado como el más alto de todos. Y tanto, que respecto del cuento, la técnica del dato escondido y revelado sólo al final del texto era el más practicado, y por ello también éramos muy cuidadosos con el *remate*, según leemos en la mayoría de los textos. Gradualidad en el argumento, sí, inclusive descripciones o evocaciones para revelar los estados de ánimo, pero una esmerada dedicación al remate, que debía ser único y excluyente de otras posibilidades. He ahí finales fulgurantes, como en "Scorpio", de Ribeyro, pero también reflexivos y persuasivos, como en "Soy sentimental", de Salazar Bondy, o en "La Batalla", del que escribe.

También nos preocupó la búsqueda del lenguaje peruano, del coloquio. Antes había un estilo para la descripción y otro para el diálogo; había una división entre lenguaje escrito y hablado. El grupo se propuso unirlos bajo la llamada oralidad, pero con cautela, con demasiada cautela, creo yo, porque esa oralidad vital y fluvial sólo fue alcanzada por Vargas Llosa y Bryce.

Esto es explicable porque en muchos dominaba el cultivo de la prosa por sí misma, por su ritmo y musicalidad, por su corrección formal, y ese tipo de prosa culta y melodiosa nos dan, por ejemplo, José Durand, Ribeyro, Luis Loayza o Manuel Mejía Valera, entre otros.

En una palabra, el lenguaje pesado del indigenismo (con las altas excepciones de *La serpiente de oro* y de *Los ríos profundos*) fue sacudido por el fermento de cambios. En cuanto a los casos particulares, hoy ha empezado finalmente a estudiarse el estilo de Ribeyro y en parte el de Vargas Vicuña, pero todavía falta dedicar la atención a otros y varios experimentadores. Lo mismo sucede con las influencias. Es fácil decir que Vargas Vicuña fue influido por Rulfo, pero difícil probarlo, ya que los cuentos más antiguos de *Ñahuín* datan, como dije, de 1950, y el libro sólo se publicó en 1953, año exacto en que también apareció *El llano en llamas*, de Rulfo, y por tanto, sólo cabe pensar en una posible influencia del mexicano sobre el segundo libro de Vargas Vicuña, esto es, *Taita Cristo* (1964).

Asimismo, es fácil señalar el influjo de Kafka y Chejov en los primeros cuentos de Ribeyro, pero se ha callado la impronta de Edgar Allan Poe en sus *verdaderos* primeros cuentos, los que empiezan a publicarse en revistas, en 1949, y que sólo han sido reunidos en libro por Jorge Coaguila en 1995. Por eso, hay que alertar sobre las lecturas por Ribeyro del filósofo José Ingenieros y el tema del "hombre mediocre", y también de la literatura gótica, de su admiración por el volumen *Dublineses*, de Joyce, y por fin de su dedicación a Stendhal y Balzac.

Respecto a Congrains, al descubrir el rico tema de las barriadas o pueblos jóvenes, hay en él una visión especial de la pobreza, toda una cultura de la pobreza, y los ejemplos que él buscó tampoco están en los pobres rusos de Dostoievski, sino en los excelentes antihéroes creados por el norteamericano Erskine Caldwell, en quien las estrecheces y privaciones crean no sólo un ambiente, sino un personaje propio, un diálogo deformado, y queda un espacio para la expresión de un pensamiento elemental, taimado y tímido, fugaz y prisionero de su falta de cultura lingüística.

En cuanto a Luis Loayza, gran estilista, sabemos de su devoción por dos expertos de la frase breve y precisa, Borges y Hemingway, pero buscar influencias sobre Salazar Bondy es tarea más ardua, pues él era el escritor mejor informado de la literatura nacional e internacional. Sólo una vez le oí hablar del argentino Roberto Artl (*Los siete locos o Los lanzallamas)* como una posible referencia.

Si nosotros vivíamos en una cultura de la pobreza (en especial de la clase media), también vivíamos en una cultura de la violencia. Los años de 1948 y 1950 fueron muy violentos, y en general todo el gobierno de Odría lo fue. La violencia rural continuaba especialmente, y así lo confirma el volumen de cuentos *Los agrarios* (1960), de Rubén Sueldo Guevara. Era, pues, natural que compartiéramos ideas sobre desadaptación y desigualdad sociales con el irlandés Joyce, con los ingleses Joseph Conrad y D.H. Lawrence, con los miembros de la "generación perdida" norteamericana (Faulkner, Hemingway, Steinbeck, Thomas Wolfe), o con los italianos Moravia y Pratolini, pero todo ello compensado por la atracción que asimismo sentíamos por novelistas que eran a la vez pensadores, como Aldous Huxley, André Malraux, como los existencialistas franceses (sobre todo, por Camus), o como el callado y armonioso Césare Pavese.

Cada narrador del exterior nos prestó un modo de mirar el tema, de emplear el estilo o de retratar personajes. Y en el lado positivo, los indigenistas nos legaron su amor al Perú, y su deseo de redención social.

Finalmente, me referiré a los dos maestros de estructura y estilo a los que me he dedicado a divulgar durante décadas, y hace poco en el libro *Estudios sobre Joyce y Faulkner* (1993). Seré lo más breve posible.

Los lazos de Joyce con el Perú quizá empezaron, según cree Estuardo Núñez, entre 1902 y 1903, durante el primer viaje de Joyce a París, cuando conoció al peruano Víctor Llona, un joven que sería con el tiempo hombre culto, conocedor del latín, novelista en lengua francesa y traductor al francés de novelas norteamericanas. En su segundo encuentro, en 1921, y sobre todo a principios de 1922, cuando *Ulises* se hallaba en prensa, Llona, que pertenecía ya al grupo de amigos íntimos de Joyce, le ayudó en la corrección de pruebas, estuvo con él en la presentación del libro, colaboró con Valéry Larbaud en la traducción de *Ulises* al francés, firmó una famosa protesta pública contra la piratería y la mutilación del libro considerado "escandaloso"; y luego, cuando Joyce escribía su obra más difícil, titulada todavía *Work in Progress*, Víctor Llona escribió en 1929 un artículo defendiendo el lenguaje oscuro de Joyce ("No sé cómo llamarla, pero es algo sumamente distinto de la Prosa", *Revista*

Peruana de Cultura Nos. 7-8, Lima, 1966) y dando algunas pistas para entender esa nueva obra por venir.

Mientras tanto, en Lima, en 1925, el eximio poeta José María Eguren recibía un ejemplar de *Ulises* enviado justamente por Llona. Este mismo año, el 15 de agosto, el entonces jovencísimo Aurelio Miró Quesada publicaba el primer artículo peruano sobre Joyce, demostrando conocer bien *Ulises* ("Un escritor original: James Joyce, *El Comercio*, 15 agosto 1925). Un año después, el 29 de mayo de 1926, Mariátegui publicó su artículo "James Joyce", valiéndose de informaciones italianas y anunciando la próxima salida de la traducción española de *Un retrato del artista adolescente*. En 1929, tanto fue el interés de los jóvenes universitarios, que le pidieron a Luis Alberto Sánchez que dictara un curso sobre literatura contemporánea, cosa que hizo, y habló de Joyce. Por lo que Sánchez escribe en el "Prólogo" a *La casa de cartón,* de Martín Adán, él parecía conocer *Un retrato del artista adolescente*, pero no *Ulises*.

Luego, ya sabemos la historia más reciente. En 1945 Sánchez publica su traducción mutilada, incompleta e insatisfactoria de *Dublineses*, mientras desde Buenos Aires llegaba el *Ulises* a Lima, en la plausible versión de Salas Subirat. Acá fue recibido por un excelente artículo a página entera en "La Prensa", firmado por el joven crítico Rodolfo Ledgard, autor de una plausible tesis universitaria sobre D.H. Lawrence.

Lo demás es cosa menuda. Desde 1951 empecé a leer en público traducciones mías de poemas de Joyce, las que recogí en 1953, en *Música de Cámara*, editada por Mejía Baca. Respecto a influencias narrativas directas, además de las descubiertas por González Vigil en mi cuento "Una figurilla" (1948), están en otros numerosos cuentos, entre ellos el relato "El peregrino", de 1954; y por fin, en 1955, Ribeyro confirma claramente la influencia de la estructura de *Dublineses* en la de *Los gallinazos sin plumas*. Estoy tentado de añadir que en la novela inconclusa de Salazar Bondy, *Alférez Arce...* (1969), hay un aprovechamiento muy personal del monólogo interior joyceano. Por su parte, Vargas Llosa, tanto en un artículo sobre *Dublineses*, como en *La casa verde* (1966) y en *Los cachorros* (1967), asimiló profundamente y todavía enriqueció algunos artificios estilísticos de Joyce.

La historia de Faulkner en el país es más breve y precisa. El primer deslumbrado por el genio sureño pareció ser José María Arguedas, según varias cartas suyas, enviadas al poeta Moreno Jimeno entre mayo y setiembre de 1941, cuando lee la traducción de *Las palmeras salvajes*, hecha por Borges, y estalla en elogios por Faulkner. En qué medida esa lectura influye en *Los ríos profundos* es cuestión de analizar más a fondo. Creo que Arguedas debió de sentir algo muy parecido a lo que yo sentí al leer *El sonido y la furia*: me deslumbró esa mezcla de Joyce y Faulkner en un mismo libro, pues la influencia del estilo y estructura fragmentaria de Joyce es innegable. Uno estaba leyendo a genios, no cabía duda alguna.

Desde 1952 me dediqué asimismo a divulgar a Faulkner en el Perú; en 1953 me gradué con una primera tesis (hasta ahora inédita) sobre él, la cual continué con otra, ya publicada en 1959. Pero en el cuento "Discordante" (1951) y en la novela *Los Ingar*, de 1955, yo le debo mucho al aura trágica de Faulkner y lo declaré así desde el primer momento.

Otros compañeros de generación han confesado sus lecturas y ciertas influencias de Faulkner: lo han hecho Vargas Vicuña y Vargas Llosa, este último dedicándole dos excelentes artículos sobre las novelas *Santuario* y *Banderas en el polvo*, y sobre todo, asimilando su arte nocturno y barroco en las logradas novelas *Conversación de la catedral* y *La guerra del fin del mundo*.

Y no digo más, aunque en verdad hay mucha tela que cortar y yo apenas he empezado a analizar el tema, como una invitación a que los críticos amplíen estos puntos.

(Arequipa, 1995. Inédito).

EL CORAZÓN PUESTO A PRUEBA

No estoy muy lejos de Lima, apenas en La Paz, Bolivia. Pero, a ratos, sobre todo esta noche en que escribo junto a mi mujer, ambos desolados, calmando en vano nuestras sienes, no hay forma de comunicarse con un limeño y certificar la noticia que nos han dado.

Dicen que por radio han oído la muerte –¡oh, no, el inminente entierro!– de Sebastián Salazar Bondy. Sé que es imposible callar. Debo ponerle un cable a Irma, su mujer, y debo sentarme a cumplir el hábito de quienes sólo creemos saber (así es la vanidad) comunicarlo todo por escrito, así como el hombre se sienta a comer, por una monstruosa necesidad. Ahora, antes bien, soy comido a dentelladas por los recuerdos de las diversas imágenes de Sebastián, todas cubiertas por las palabras entierro y muerte.

Sebastián se desprende de ellas y aparece tal como fue siempre, flotante, aéreo, de pocas carnes y mucho seso, una figura hecha de cuchillos y líneas verticales, de color hepático y saturnino, y de una increíble vivacidad no sólo para hablar de muchas cosas y estarse en más de un sitio, sino para asimilar y producir frases y páginas que abrazaran la poesía y la prosa, la crítica y el teatro, el periodismo y la afición por la sociología y el arte, siempre que en el fondo estuviera su amor al Perú, que es el nombre del rival de Irma y de Ximena, su hija. Sebastián fue el escritor en quien más fácilmente vimos que la madurez consistía en pasar de la torre de marfil a la calle, del teatro de lecturas al de experiencias vividas, de la prosa meramente correcta (¡él, como nadie, dominó la difícil prosa desde antes de los veinte años!) a la prosa con carne y sangre, esto es, con hechos que sucedían en nuestra patria.

Le recuerdo crónicas admirables sobre César Vallejo, Martín Adán o Ventura García Calderón; valiosos poemas bajo el pretexto

de que eran valses criollos, como éste de "El corazón puesto a prueba"; excelentes narraciones como la última que hace dos semanas leyó en el congreso de novelistas de Arequipa, una narración sobre la torturada vida de un guardia civil peruano, que muchos le pedimos no tocar una línea, y que así se quedará para siempre. Se nos va cuando todo su inquieto pasado de hurgador de géneros literarios era ya un excesivo aprendizaje para entrar de lleno en las formas supremas de la poesía, el teatro y la prosa.

"Es verdad, el corazón resiste poco", escribió él; "es viejo, triste y anduvo entre recuerdos como un pastor entre animales salvajes, entre lluvias y vientos, débil voz en el estruendo de los días". Y sin embargo ¿cuánto no pudo su corazón en medio del tráfago diario? Con su mano flaca llenó las páginas de todos los diarios limeños, descorrió todas las cortinas de los teatros de la ciudad, subió a todas las tribunas, y como hombre moderno, sabía dar fácilmente un salto desde la radio a la televisión. Guió nuestros ojos sobre cuanto libro hermoso llegara al país o surgiera de él; y para ser todo un hombre, sabía cien veces olvidar los libros y ponerse a aletear con su cuerpo de pájaro, a reír contando historias como diez limeños juntos, y aún a cantar y tocar la guitarra. En su segunda etapa sólo un tema, la política, lo ponía duramente serio y le arrancaba frases como látigos.

Ahora que lo tenemos muerto, habrá que competir con los demás sobre el número de recuerdos que conservamos de él y decirles a sus amigos íntimos que hubiéramos querido ser uno de ellos, si bien a veces estuvimos en desacuerdo, ya en su primera posición esteticista, ya en su realismo muy particular; decir a quienes no eran sus amigos, que su látigo verbal fue sólo una muestra de la justicia artística que buscaba; decir a los viejos escritores que Sebastián no los desdeñaba, sino apenas los dividía en ejemplares o no para el país en que soñaba; decir a quienes creían conocerlo, que no lo conocieron bien, pues él valía mucho más; decir a la ciudad de Lima, que él, llamándola "horrible", la quería hermosa y justa; y callar finalmente todos y pensar en lo que deja Sebastián, una agitada obra inconclusa en un país inconcluso, que, merced a hombres como él, hallará alguna vez el dibujo que le falta.

La Paz, 1965.

SEBASTIÁN SALAZAR BONDY

En las últimas semanas, varias instituciones vinculadas con la cultura, y especialmente con el teatro, han rendido homenaje a la obra de Sebastián Salazar Bondy, en una serie de actuaciones cuyo éxito estaba descontado.

Por muchas razones, sus piezas teatrales son la parte más difundida de su obra. Luego está su vena lírica, pues conforme pasa el tiempo (él murió en julio de 1965) su poesía gana cada vez más fuerza y reconocimiento. Ahora todos están de acuerdo con que, por ejemplo, *El tacto de la araña* es un sólido y profundo poemario de temas a la vez íntimos y sociales (pocas veces la sociedad peruana ha sido sometida a tan duras críticas), así como también, intrínsecamente, es la culminación de un severo ejercicio estilístico que empieza en 1944, con el pequeño libro *Voz desde la vigilia.* Toda su poesía es una "confidencia en alta voz", y en esas confidencias o testimonios se notan sucesivamente las voces del joven, del hombre y del ciudadano, cada cual arrastrando nostalgias dignas, y esperanzas renovadas por el fracaso.

Hay, todavía, nuevas facetas de Sebastián Salazar que debemos subrayar cada día más. El fue asimismo un buen narrador, cuyos cuentos y fragmentos de una novela inconclusa *(Alférez Arce, Teniente Arce...)* no rehuyeron importantes temas contemporáneos, ya sean peruanos o latinoamericanos, iluminándolos con serenidad y belleza. Sobre todo en *Pobre gente de París* (1958) y en *Alférez Arce...* (publicada póstumamente en 1969), exploró nuevas estructuras de la novela y nuevos contrapuntos de estilo, tarea que lo deja en buen pie dentro de la generación del cincuenta. Por lo demás, por su papel de protagonista literario desde 1945, formando grupos primero con Sologuren y Eielson, y más tarde con Luis Loayza y

Abelardo Oquendo, estuvo en óptimas condiciones no sólo para influir en la generación del cincuenta, sino en el propio Vargas Llosa, quien, de modo consciente o no, lo juzgaba un paradigma de escritor polifacético y de promotor cultural.

En este siglo, pocos literatos hay o habrá que le disputen su versatilidad para la poesía, el cuento, la novela, el ensayo, el artículo periodístico, el teatro y la promoción de la vida intelectual. Su voz fue siempre clara y hasta se dedicó a derrumbar mitos, como el de la Arcadia colonial, subsistente en la República. Su ensayo *Lima la horrible* vale hoy más que nunca, por la deformación incesante y clamorosa que sufre nuestra capital, a vista y paciencia de sus autoridades municipales. A algunos limeños les disgustó siempre el título del ensayo; pues ahora tienen la oportunidad de hacer por Lima lo que el patronato del Centro Histórico reclama: coordinar voluntades y fondos para cambiar la faz de la ciudad y volverla de algún modo soportable.

(*El Peruano*, Lima, 11 agosto 1993).

ELEODORO EN ACOBAMBA

¡Qué pena amanecer muerto en un día soleado de Lima! En su largo viaje de poeta y narrador (y también de hombre humilde, pulcro y callado), Eleodoro Vargas Vicuña ha vuelto por fin a Acobamba, su pueblo natal. De ahí no saldrá, sino en sus libros, esto es, por el aire y por la voz.

En toda la bella provincia de Tarma, Acobamba es un pequeño paraíso por el clima templado, el verdor de sus laderas, el río inevitable, y por sus pachamancas, que si bien antes se contrataban los fines de semana, ahora mesones y hostales las ofrecen a voluntad durante el año entero, pues también existe para los viajeros el atractivo cercano del santuario del Señor de Muruhuay, cuyas procesiones, en especial la de Semana Santa, Eleodoro contemplaba sobrecogido desde niño, como el mayor espectáculo de su vida. La música de lamentos, el esfuerzo titánico de los cargadores de andas, el peso increíble de las estatuas del Señor y de la Virgen saludándose por las calles le batieron las sienes, como a todos los que, en diversos años, visitamos Acobamba.

Tierra alegre, dulce, sin los odios ni malicias de otras partes. Todavía quedan así algunos pueblos en la sierra, y por eso es importante subrayar que Eleodoro es sólo el mensajero de los hombres humildes, devotos de la naturaleza y de las costumbres campesinas.

Su salida, primero a Arequipa y luego a Lima, le sirvió para educarse y escribir cuentos y poemas breves, intensos, llenos de melodiosos quejidos o fulgores, pero jamás para olvidarse del terruño. Como un iluminado, empezó a escribir por 1950, y cuando publicó su libro *Ñahuín* en 1953, fue una clarinada para toda la generación que, si bien había empezado en 1948, en los juegos florales

sanmarquinos de entonces, no conseguíamos lanzar libros por enormes dificultades editoriales. El nos dio el ejemplo, y pronto publiqué yo, y asimismo Congrains, Salazar Bondy y Ribeyro.

Recibí la noticia de su primer libro en la universidad de Columbia, de Nueva York. Entonces descubrí que él y yo habíamos observado y perfilado desde las mismas fechas (1950 y 1951) aldeas serranas semejantes –yo las de Ancash–, dolidas por la pobreza, el abandono y la indiferencia del centralismo. El gran mexicano Juan Rulfo estaba haciendo cosa igual, y las pruebas se hallan en el espléndido volumen de cuentos *El llano en llamas*, publicado en 1953, el mismo año en que apareció *Ñahuín*, el primer libro de Eleodoro, si bien la obra de Rulfo, como es natural, sólo pudo influir en los textos siguientes de nuestro colega tarmeño. Por eso, nuestro orgullo es auténtico, ya que en el Perú, entre los narradores de los 50s, coincidimos con Rulfo, por la sencilla razón de que habíamos observado la misma clase de aldeas serranas que padecían por entonces, y continúan padeciendo hasta ahora su suerte, en toda América Latina.

Cuando regresé a Lima en 1954 traía ya en la maleta un libro de cuentos inéditos. "¡Qué bien, hermano, ojalá pudiera ayudarte!", me dijo. "Pero ¿cómo, si ya lo hiciste, y mucho?", respondí.

Luego de *Ñahuín* publicó *Taita Cristo* (1963) y añadió la sección inédita *El cristal con que se mira* a la edición mayor y definitiva de *Ñahuín,* que produjo Milla Batres en 1976.

Hay otro aspecto por señalar, ya que la crítica lo olvida a menudo. En nuestra generación, hubo un grupo de experimentadores de la estructura del cuento y la novela, entre los cuales estaba él, junto con Sebastián Salazar Bondy, Sara María Larrabure, Enrique Congrains Martín, Luis Loayza, Oswaldo Reynoso y conmigo mismo, grupo que innovó y abrió nuevos caminos, en su caso, en el cuento poético y en la presentación fragmentaria de los temas, según una sucesión de escenas dramáticas y simbólicas.

Cada vez que les hablo a mis alumnos de lo poco intelectual, de lo informal y hasta perezoso que era él, y les cuento cómo asistía a nuestras tertulias, antes y después de la bohemia que le hizo muchos estragos, no hallo cosa mejor que leerles ejemplos de sus cuentos, donde la narración y la poesía se mezclan de modo tan excepcional.

¿Dónde aprendió su maestría este lúcido informal? Wáshington Delgado nos explica: "No hay en Vargas Vicuña grandes frescos humanos que nos muestren la vida indígena en su rica complejidad social. No hay tampoco análisis psicológicos refinados, ni construcción de variados caracteres. Hay en cambio una densa sustancia mítica, producto más bien de una intuición poética genial".

Así como un día nos deslumbró con sus cuentos, así otro ganó nada menos que el premio nacional de poesía con su libro *Zora*, que apenas conocían algunos, pese a que lo llevaba bajo el brazo. Y ahora, semanas antes de morir, ganó asimismo un premio de poesía en Pucará, Huancayo. Extraña y espléndida mezcla de prosa y poesía, cuyos orígenes residen en el lazo entre la naturaleza y el hombre campesino peruano, hipersensible, humilde, ritual, triste, pero también reilón, que debiéramos respetar todos como hizo César Vallejo.

Lima, 1997.

AUTOBIOGRAFIA FUGAZ

Me piden una nota autobiográfica. Como todos, yo debiera conocerme. Pero escribir esta clase de notas es difícil porque rozan, por igual, la modestia y la vanidad, así como los deseos contrapuestos de reducir al mínimo una vida (como hacen sin piedad los autores de diccionarios biográficos, menos con las notas sobre sí mismos), y de no ser tampoco demasiado tímido o misterioso como para esconder las verdades.

¿Verdades autobiográficas? Sí, pues abundan las aproximaciones más o menos plausibles, o las verdades truncas, por las mismas razones de modestia, timidez y vanidad. Lo más espontáneo de uno quizá se dé en las opiniones verbales, o en las cartas a amigos, o cuando perdemos la paciencia. Es asimismo cierto que uno tiembla de veras al escribir algunos fragmentos de cuentos y novelas, cuando libera a través del personaje los sentimientos más profundos. Ahí están los mejores trozos autobiográficos.

Creo más en esos pasajes que en los "diarios íntimos", siempre corregidos y arreglados para su publicación. ¡Ah, si uno mismo pudiera reunir esos fragmentos con paciencia y objetividad! Ningún crítico podrá hacerlo. Pero, uno es escritor, entre otras razones, justamente para velar las cosas directas y contarlas sin la máscara de "yo". Caída la máscara, el escritor se vuelve otro hombre, es decir, cualquiera, y por tanto su juicio se expande y vale más. He ahí la magia de la tercera persona. Por ello, pedir que uno se ponga de nuevo la máscara, como en este caso, es al mismo tiempo desafiarlo, pues quizá equivalga a decirle que no se ha atrevido a contar la verdad o que ha endulzado la píldora. El juego puede ser peligroso, porque el "yo" se quitará una segunda máscara (todo escritor la

tiene), y entonces sí que el lector aguante el río desbocado que se le viene encima.

Ese río desbocado, según veo en mis libros, se da en numerosas páginas, pero en ningún cuento o novela en particular. Me veo en general avanzar lenta y lógicamente, como de paseo, y de súbito me encrespo, me apasiono, corro tras de algo que, una vez mostrado, modifica al personaje antes frío y rutinario. ¿Será ése un método de reflejar la sensibilidad o la fragilidad del ser humano?

Esta vez contaré algunas anécdotas o hechos no contados (o sólo parcialmente) en mis libros, y diré en qué textos puede el lector ampliar su información. Es el único modo en que puedo ayudar a quien desee conocerme, no por mí mismo, sino por lo que un escritor peruano, que empezó su obra en 1948, puede haber sentido, visto u oído, sobre su entorno social y literario.

Desperté hacia 1931 viviendo la infancia en Chimbote, en una casa frente al mar y al centro de una bahía que recibía en su muelle a muchos "vapores". Tanto en el puerto con en la ciudad, los extranjeros eran chinos y japoneses, y para sus tiendas llegaban verdaderos cargamentos, parte de los cuales se reexpedían en piaras de burros y mulas hacia el interior de Ancash. Los nombres de tiendas y comercios los conocía bien mi padre, quien recibía las valijas del correo desde una lancha que yo veía primero achicarse y luego crecer entre las olas, mientras venía hacia nosotros, esperando ansiosos en la playa. Con las valijas llegaban también golosinas del barco, caramelos y chocolates de medio mundo, pero también licores, ropa, conservas y siempre algo para la cocina. Lástima que mi padre sólo pudiera comprar muy poco de esa variedad, imposible gran cosa con su sueldo de telegrafista.

Una de esas largas tardes, esperando con los ojos a ras del agua, de pronto vimos la lancha medio vacía o quizá con otras personas. Más de cerca, nos hicieron señas que no entendimos, hasta que de la embarcación salió un tablón de madera, y encima del tablón, mi padre, tendido de espaldas y con su gorra verde cubriéndole la cara. La lancha había chocado contra el vapor y le había roto una pierna.

Entre esa tarde triste y la mañana de sol, cuando dejó el bastón, transcurrieron varios meses en que, poco a poco, insensiblemente, las horas del día y la noche fueron enderezando su figura, borrrándole

las muletas y el bastón, así como cambia la vida, a cada minuto, aun sin notarlo.

El mar, que creaba fácilmente ilusiones, el gentío en el muelle de pescadores, y el pueblo polvoriento (todavía sin barriadas), con focos lánguidos en ese eterno buen clima, era el marco de un mundo sin árboles, por el que paseábamos mis hermanos y yo, antes o después de ir a la playa, a la escuela, y a jugar en torno a los charcos poblados de mosquitos.

Ese mundo duró hasta mis seis años (1934), y luego empezó la sucesión de cambios que llevó a nuestra familia a la sierra de Ancash y de Junín, hasta que mi padre, convertido ya en administrador de correos, cuyo cargo incluía siempre una casa modesta, pero cómoda, decidió que el porvenir de sus hijos estaba en Lima. Así, fue trasladado a un mejor puesto en Cerro de Pasco, a fin de que nosotros pudiéramos alquilar un departamento en Lima, detrás del Hospital del Niño, cerca de la avenida Brasil. Pero Cerro de Pasco, con los rigores del frío y las privaciones, le aceleró una insuficiencia cardíaca, que le sería fatal cuando lo operaran en el Hospital San Bartolomé, en Lima, y un anestesista alemán, llegado el día anterior al país, lo dejara muerto en el quirófano sin que el médico pudiera "abrirlo". Fue un error de dosis de anestesia, un error de tratar a los peruanos como si fueran europeos[1].

De esos pueblos y ciudades, del cambio de paisajes y del fascinante trote de jinetes, en vísperas de la apertura de carreteras, he escrito sucesivamente desde 1948[2].

El mayor descubrimiento de un hombre es la vida misma. La vida, una oscilante sucesión de estados de ánimo, de cambios o vuelcos de fortuna. Fortuna en el sentido de suerte y bendición; e infortunio, cuando llega como una caída en el flujo de esa vida, de esa sangre atormentada, pero que asimismo da lecciones para renacer con bríos.

Yo creí, de niño en Chimbote, que era rico y feliz. La casa frente al mar era mitad oficina de telégrafos, y en el resto bullíamos mamá

---

1. Ver el cuento "Vestido de luto", en el libro *Vestido de Luto*, Lima, (1961 y 1993).
2. Ver especialmente el cuento "Una figurilla", en *El Cristo Villenas* (1956); y además, *Los Ingar* (1955), *Muchas caras del amor* (1966) y *La marea del tiempo* (1982).

y los cuatro hermanos, y yo era el último en la mesa, abundante en pescado, mariscos, cochayuyo y fruta. La escuela polvorienta, asoleada en verano y fría el resto del año (nuestra clase carecía de salón y por ello estudiábamos en el patio, a la intemperie), no me disgustaba mayormente. Sacaba buenas calificaciones y mi único problema era la clase de caligrafía, por lo difícil de redondear mi letra y ponerla en renglones derechos.

Sin embargo, nos volvimos súbitamente pobres al mudarnos a Sihuas, adonde trasladaron a mi padre, en un cambio atizado por mamá, quien añoraba volver a su terruño. Por el tren de juguete (le llamaban cablecarril y tenía un solo vagón, una especie de expreso de bolsillo), y por la cuesta de El Chorro, montados ya en flacos caballos, mirando las dos mulas que cargaban el equipaje, sentí que empezaban los problemas de la familia. A mediodía, bajo un sol legañoso, comimos el fiambre en la calva de una colina[3], entre el silencio de cerros cuadriculados por las sementeras; por la tarde conocí la puna, una vasta alfombra fría y verde, manchada de nieve por doquiera, vigilada por grandes nevados mortecinos e interrumpida por lagunas azules, medio escarchadas, que quizá seducían para entrar y morir en ellas; y por la noche, tras una bajada en que el animal casi nos despeñaba por encima de su cabeza, lejos de la linterna salvadora, llegamos al supuesto paraíso de mamá, un pueblo negro y mal punteado de lamparines, sembrado de perros que ya mordían las patas del caballo. Y luego entramos en una plaza grande y menos negra, en un zaguán con brillantísima linterna a gasolina, en un patio que sonaba a campanas y en un círculo de voces fraternas que nos abrazaban como para ahogarnos[4].

Al resucitar de un larguísimo sueño, a la mañana siguiente, descubrí por la ventana que mamá tenía razón. Este era un paraíso. De nuevo éramos ricos. Teníamos la casa de la abuela, y en vez del mar, la sucesión de cerros verdes, pardos, amarrillos o azules, y la huerta a nuestros pies, y abajo el río, una culebra blanca. Y el sol brillaba de algún modo más fuerte que en Chimbote, si bien

3. Ver el cuento "Un viaje romántico", en *La marea del tiempo*.
4. Ver el cuento "El amo ante el abismo", en *La marea del tiempo*.

los chicos debíamos abrigarnos. Gozaríamos aún de la otra casona de tío Juan, en la cuesta de Agocirca, en un promontorio que dominaba el barrio del Chirimoyo, desde donde se divisaba el amplio círculo de nuevos cerros, por donde bajaban los indios a las ferias del domingo, o a celebrar cumplidamente las fiestas patronales.

En el mercado, los vendedores eran indios, aunque los señores casi eran indios también, excepto que chapurraban un poco mejor el castellano y tenían haciendas, caballos, mujeres e hijas más limpias que las indias, pero no más bonitas. Todos éramos indios, si bien los señores no querían admitirlo. Nuestra familia estaba en medio de ambos grupos, y como tal, por desgracia, se apegaba a los de arriba, dejando que los indios andaran descalzos o con ojotas, cargando bultos como acémilas, vestidos sólo para cubrir las carnes, aunque en las fiestas, como en un milagro de la pobreza, esa misma gente invadía las calles bailando con primorosos trajes de colores, bordados, cascabeles, máscaras, sombreros emplumados y látigos, en un desfile que venía desde los tiempos en que quizá habían sido felices.

En esos desfiles, y en las corridas de toros con que ellos acababan, se veían siempre los señores en sus buenos balcones; nosotros, en seguida, como invitados de segunda clase, y abajo, en la plaza, los indios enfrentando al toro, a las heridas y la muerte. Pasadas esas fiestas culpables, yo buscaba a la pareja de indios de la cocina. No sólo iba a probar los platos directamente de la olla, sino a pedirles que me enseñaran el quechua. Fue imposible. O se reían, compasivos, o se avergonzaban, hablando tan bajo que les oía peor que antes. En la escuela, nadie admitía asimismo saber el quechua; y quienes más firmemente lo decían eran los mestizos aindiados, presididos por el maestro de pantalones abolsados y cabellos lacios, que exigía a voces "¡Selencio, selencio!"

En Sihuas vi también el primer desfile de peones muertos en los choques con la policía[5]. Los hacendados llamaban a los guardias cada vez que ardía un entredicho. Los deudos indios, pasada la lucha,

---

5. Ver los cuentos "Discordante", en *Niebla Cerrada* (México D.F., 1970) y "De lejos, con cuidado", en *Un día en muchas partes del mundo* (Madrid 1979).

llevaban a sus muertos al atrio de la iglesia, en medio de una nube de moscas. Tocaban el portón, pero el cura tardaba en abrirles y casi nunca los guiaba al cementerio.

Esa primera matanza trajo al pueblo seis cadáveres. Cinco quedaron mosqueándose en el atrio, y sólo uno, el del guardia, recibió cristiana sepultura. Esa diferencia marcaría el modelo de conducta que empecé a aborrecer, pero ¡ay, solamente en silencio!

Aparte de aquellas escenas, el pueblo era alegre, luminoso casi todo el año, barato en sus precios, y con una avalancha o terremoto de vez en cuando, incapaz de quebrar el optimismo.

Cuando mi padre fue trasladado a Caraz, por el camino visité Corongo, Yupán, Yuramarca, La Pampa y otros pueblos. Unos eran tan fríos que la ropa y el poncho no servían de nada, y otros tan cálidos que ya no sabía qué quitarme. Por ello, lo mejor era mezclarlos, moverse, viajar, y quizá mi padre había hallado el óptimo empleo para mudarse cada dos años.

Caraz y todo el Callejón de Huaylas fueron una bendición para los ojos. El cielo añil, los nevados, y en el fondo de las quebradas, el buen clima, enmarcaban pueblos amables con el forastero. Las excursiones de colegiales[6], en camiones abiertos y junto a los pasajeros indios parecían mezclar los mundos, si bien la mezcla real jamás culminaba. Los mayores eran sordos y olvidaban de cualquier modo su dependencia de los campesinos.

Mi abuela, menuda, fuerte, hecha de alambres, era la excepción; trataba muy bien a los peones. En el patio de lajas les entregaba semillas que sembrar en las tierras de ella, y una vez llegada la cosecha, recibía "al partido" los sacos de granos. Se sabía al dedillo sus nombres, bromeaba con las mujeres y era madrina de muchos niños. Oyendo ella, nadie podía desdeñar a los pobres. Mi padre, en el telégrafo, redactaba los mensajes de la gente analfabeta, o los redactaba yo mismo cuando él se prendía del aparato[7]. Si él estaba ocupado, o yo no volvía de la escuela, los peones seguían sentados en el suelo, esperando a que alguien escribiera sus mensajes.

---

6. Ver el cuento "Eclipse de una muchacha", en *Unas cuantas ilusiones* (Lima, 1986).
7. Ver el cuento "El niño que escribía cartas ajenas", en *La marea del tiempo.*

Puesto que había nacido en un pequeño pueblo de la provincia de Huaylas, cuyo nombre exacto desconocían en la escuela (¡y lo peor, en los pueblos adonde nos mudábamos!), escogí la capital, y desde entonces dije que había nacido en Caraz. Sólo así recordaron el sitio. Tanto, que hasta lo repiten los críticos. Es una costumbre serrana el escoger una ciudad grande para nacer; así se replica a quienes creen conocer el país. Pocos saben la diferencia entre provincia y distrito; y antes, era peor cuando se hablaba de "comprensión", "caserío", "repartimiento" o "lindero".

En vísperas de 1940, salí del Callejón de Huaylas convencido de que Ancash era un predio donde mandaban los señores de Huaraz, hubiera o no elecciones, hubiera o no dictadura en el país. El paisaje era bellísimo, los valles más o menos bien asentados, pero el atraso era lamentable por la explotación del indio, y sobre todo, por la clamorosa falta de ideas progresistas en hacendados y comerciantes. La clase media lo observaba todo con indignación e inacción. En el lado positivo, la generosidad y el talante del ancashino hacían aquella tierra inolvidable. Y encima, la música agridulce, el carnaval y las fiestas patronales conmovían a cualquier muchacho. En la pobreza podía haber también mucha dignidad, equivalía a celebrar la bancarrota de alguien antaño rico y noble.

Pasé a estudiar en Tarma, Junín. Cada departamento tiene su paisaje y quién sabe su alma. Las minas de La Oroya y Cerro de Pasco, el ferrocarril del centro, y la feracidad del valle de Concepción no escondían la pobreza indígena ni la insolente molicie de hacendados y funcionarios del gobierno. Menos mal no era una pobreza semejante a la del sur, como puede verse en las estremecedoras fotografías del cusqueño Martín Chambi: jamás olvido la del indio de pie, solo, con mil remiendos en la ropa vieja, con el poncho y el sombrero agujereados. Hasta en la piel se ven las marcas de la tierra, polvo y sudor, por no decir del tiempo infeliz.

Ese era el símbolo de nuestros compatriotas, mientras uno, lleno de suerte y salud, podía estudiar en el bello colegio fiscal Mariscal Castilla, de Tarma, modelo de limpieza y disciplina. Ningún maestro nos enseñaba que ese indio existía; la historia nos decía que él había construido un imperio y nos había dejado grandes ruinas.

Poca cosa de la vida peruana actual ofrecían los diarios que leíamos mi padre y yo, en torno a las valijas abiertas con los empleados del correo, cada semana. Una treintena de valijas necesitaba de muchas manos.

El público esperaba detrás de la gran ventana de la Estafeta, primero tranquilo, luego impaciente, y por fin empujándose y estirando las manos como si repartiéramos dinero[8]. A las seis, cerrada la oficina, callado el murmullo, ausentes los empleados, mi padre y yo, él en su escritorio y yo en un silloncito, nos intercambiábamos los diarios que traían noticias de la casi eterna guerra en Europa. La guerra era una trágica novela por entregas, pero asimismo llena en detalles pintorescos, románticos y aun cómicos. Más nos importaba esa novela que la de una Lima lejana e insulsa que escondía los problemas de Prado. Los escondía y allá voy como si nada. Y puesto que ni *El Comercio* ni *La Crónica* (para los que no existía medio Perú, incluidos apristas y comunistas) se ocupaban de Junín, pues preferíamos los deportes, así los diarios fueran atrasados. Hasta que mamá golpeaba la pared con el puño. Eran las nueve, hora de la comida.

En Caraz me había enamorado de Olga; ahora le escribía[9]. De mi tamaño, pero más robusta que yo, alegre y de pelo corto (se le venían las puntas sobre la boca y ella las soplaba, aburrida de espantarlas con la mano), tenía una vitalidad casi eléctrica, y yo me la pasaba corriendo tras ella, inclusive subiendo a los árboles de las huertas. No había tiempo para fijarla de los hombros y darle un beso; soñaba con un manotazo en las nalgas, quizá para frenarla, pero supe que con ella sería un desafío, una pelea a puño limpio. Total, luego de muchas carreras, una mañana se aquietó, me miró largo rato y dijo: "¿O sea que te vas pronto? ¿Y has esperado tanto para decirme que me quieres?"."Es que eres una ardilla, te gusta correr y trepar árboles a cuatro manos. Sólo te falta pelar maní crudo y comértelo", dije. Soltó la risa y se estuvo agarrando el estómago. "Buena, me lo merezco. Pero ¿sabes una cosa? Yo sabía que me querías. ¿Por qué crees que estamos juntos todo el tiempo?".

8. Ver el cuento "Yo salvé a Samuel", en *Niebla cerrada.*
9. Ver el cuento "Eclipse de una muchacha", en *Unas cuantas ilusiones.*

Con Olga éramos fanáticos deportistas (a lo lejos). No había partido de fútbol, basket y voleibol que no asistiéramos; asimismo, paseábamos por las orillas del Santa o esperábamos el avión semanal en el campo de San Miguel, donde alguna vez llegaron juntos cincuenta aviones de la FAP, en vuelo de práctica de pilotos.

Una noche, en el nuevo coliseo, ella y otras chicas de Caraz ganaron en voleibol a las de Yungay; el domingo siguiente, el equipo de fútbol de Yungay no sólo nos ganó, sino que el gentío nos persiguió a pedradas hasta nuestros camiones alquilados. Llegamos casi directamente al hospital que dirigía el famoso doctor Nieto, a dejar a los heridos.

Alquilábamos bicicletas en el hotel Leo, donde al llegar al pueblo, había visto el bello patio, con pila en medio, transformado en comedor para viajeros. En pocos meses, tras el cierre del servicio de aviones y la inauguración de nuevos hoteles en Huaraz, el patio sembrado de mesillas y maceteros se vio marchito y despoblado. El vacío y polvo mezclados eran una espina en los ojos, imposible mirar el patio dos veces. Uno pasaba como si tampoco la tienda de alquiler de bicicletas hubiera existido. Una mañana, la familia Leo acabó por marcharse en dos camiones; había vendido hasta las sillas rotas. Yo les compré un macetero pintado para dárselo a Olga en despedida. De día, en plena plaza de armas, quizá nadie nos miraba, pero no sabíamos besarnos como en la pocas películas que habíamos visto en una sala improvisada, adonde debíamos llevar nuestras propias sillas. ¿Qué hacer, sino chocar por un segundo los labios, los dientes, componernos el pelo y bajar los ojos? Sabíamos que así entrábamos en el olvido perfecto, en la muerte blanca, pues jamás volveríamos a vernos.

De quien tampoco me despedí fue de Jorge Barbieri, mi compañero de escuela, hijo del nuevo prefecto nombrado por Lima, un chico reilón que no peleaba con nadie y que invitaba a menudo a su casa. Sin embargo, ya fuera por respeto o miedo a su padre (los prefectos solían mandar presos a muchos), o por desconfianza a que la invitación fuera real, muy pocos aceptamos, entre ellos mi hermano Aníbal y yo. Nos trató tan bien, en medio del té tan suculento, que volvimos a la semana y pronto lo invitamos asimismo a casa. El se divertía en el correo y en el pequeño gimnasio que habíamos colgado

de un árbol del traspatio. Los sábados montábamos bicicleta y aun robábamos fruta en las chacras, en torno al cementerio. Grueso y bajito, su alegría era un motor que nos arrastraba. De súbito, enfermó de verruga (el mal del Callejón de Huaylas)[10], se le paralizó medio cuerpo, y justo cuando el médico dijo que iban a brotarle los granos y que entonces sanaría, Jorge murió un sábado por la noche, como para que la noticia sólo corriera el lunes por la mañana, a destiempo, igual que un olvido o error. Sentí que desaparecía otro hermano. La muerte era el más horrible de los engaños, de las pérdidas, el juego más salvaje y cruel, donde las reglas no se entendían, excepto como una traición, donde el culpable, secreto e invisible, podía dar aún muchos golpes aleves. ¡Y a un niño indefenso!

El aletazo de la muerte había abatido asimismo al héroe Philips (al parecer no tenía otro nombre), a quien habían fusilado hacía años en Huaraz, "por meterse a líder aprista", y cuya viuda vivía cerca a nuestra casa[11]. Y quizá pronto se llevaría al director del colegio Dos de Mayo, Von Ehrlich, cojo y descoyuntado, un herido de guerra alemán felizmente casado con una caracina.

En Tarma, el camión con nuestros trastos se detuvo ante una casa nueva y bien pintada, de marrón en el zócalo y de beige arriba, con los balcones de madera. Jamás un administrador de correos podía haber soñado con el alquiler gratis de esa casona, propiedad de la familia Alvariño, la del valiente piloto, otro hijo de la muerte, que se perdió un día lluvioso en la selva y acabó su historia, igual que Jorge Barbieri y el héroe Philips.

Los dos años en Tarma los pasé mayormente uniformado con pantalones caqui y chompa color guinda, con el cuello de la camisa blanca muy visible[12]. Mi nuevo amigo, Vicente Callirgos, me presentó a la chica que él justamente dejaba en esos días, Maruja, de trenzas castañas, mejillas chupadas y ojos claros, una belleza que daba miedo mirar mucho. Parecía una Virgen al centro de su puerta, sonriendo para ayudarlo a uno en tierra extraña. "Yo me voy, ella

10. Ver el cuento "Caín y Abel", en *Niebla cerrada.*
11. Ver el cuento "La mujer del héroe", en *Un herido de guerra* (Lima, 1985).
12. Ver el cuento "Las dos cocineritas del rey", en *Vestido de luto.*

queda libre; enamórala", había dicho Vicente. La primera noche, en el marco de la puerta, a un metro de distancia, hablamos y dimos pasitos en el sitio. La segunda, una mano tibia me rozó el pelo y el cuello como jamás lo había hecho nadie antes. El mundo cambió. Maruja era en verdad dulce, reilona y cariñosa.

La selva estaba a medio día de carretera. Los empleados públicos tenían facilidades para inscribirse en el reparto de tierras de montaña. Papá compró unas hectáreas y me llevó a conocer Villa Rica. Vimos un monte sin fronteras, pese a las marcas del suelo, el color de un nuevo mar, pero también calvas peladas, caóticas, quizá estériles para siempre en ese mundo enmarañado y sin brújula. En el campamento, una especie de feria de gitanos, con cuentos de tesoros en la cabeza y robos auténticos cuando la gente despertaba, nos ofrecieron de todo, hasta niñas pequeñas en venta. Algunos colegas de papá las compraron de regalo para la cocina de sus mujeres[13].

Era otra injusticia que revelaba, además del bajo precio no sólo de las niñas, sino de la tierra. Los lugareños se reían de los forasteros; baqueanos, sabían que esos "dueños" de última hora no volverían jamás ni menos trabajarían sus parcelas; entonces ellos serían de hecho primero los ocupantes y finalmente los dueños, sin mayores gastos.

Nadie denunciaba los atropellos. Al menos en Caraz habíamos oído la historia de Philips, como secuela de la fallida revolución de Trujillo. Y los nombres del APRA, y de Cucho Haya de la Torre (hermano del *Jefe*), eran a la vez odiados y temidos. De vez en cuando, en medio del silencio, alguien susurraba que el APRA estaba conspirando. Aquí nada, ningún rumor. Solos, leyendo los diarios en las tardes de valija, papá me contaba lo que *no* decían los diarios y por qué sólo de vez en cuando *El Comercio* publicaba unos editoriales que parecían latigazos contra el APRA y contra otro monstruo prohibido, el comunismo. Así se escribe la historia, decía, no son bandidos sino tontos, refiriéndose a la historia que aún no estaba escrita.

---

13. Ver el cuento "Juana la campa te vengará", en *Niebla cerrada.*

Una noche papá me prohibió ver una película en que la estrella Bárbara Stanwick tenía un amante. Confrontada con el marido, ella seguía prefiriendo al amante. Como yo, por lo general desde niño, tenía mucha libertad para moverme en el pueblo y entrar o salir del cine, desobedecí la orden y pasé un buen rato con Bárbara Stanwick. De vuelta, mi madre dijo que papá me esperaba en la sala. Apenas llegué hasta él, algo sucedió en el camino. Su sombra y su brazo se levantaron por encima de mí, pero yo no recibí golpe alguno, sino hubo un tremendo silencio, después él resbaló y cayó al suelo, quejándose de una pierna. Esta vez se había quebrado la pierna buena[14].

Esa noche se alborotó la casa hasta dar con el médico y organizar el viaje de papá en un automóvil directo hacia el Hospital Dos de Mayo, de Lima. En su ausencia de un mes, los ojos de mi madre cambiaron. Cuando él volvió, aprendiendo a manejar las muletas, sus ojos también habían cambiado. Todo eso, incluida la culpa, duró tres meses, pero ¿quién se acuerda, con los años, de los ojos torcidos de nuestros padres, cuando luego vuelven a ser normales para siempre?

A mediados de la segunda guerra mundial, papá hizo cuentas en un papel y decidió que mis dos hermanos mayores estudiarían en Lima. Ellos serían la avanzada de la familia con quienes nos reuniríamos luego. Ambos vivirían en una pensión de la calle Juan Pablo, a un paso de San Marcos, donde uno estudiaría abogacía y el otro medicina. Pensé en que los nueve años de medicina serían muy largos para alguien tan impetuoso como Aníbal; sin embargo, quien cambió de carrera fue el otro, el primogénito, que prefirió una corta carrera militar, con los gastos pagados por el gobierno y el ahorro directo para papá.

El cambio definitivo a Lima, en 1942, fue otra conmoción para la familia. Gran parte de los ahorros (en especial, el producto de la venta parcial de chacras de mamá en Sihuas) se habían devaluado por la galopante inflación. Además, cuando ella pidió a sus parientes que cancelaran sus deudas, nadie le pagó. Tantos años ahorrando a

14. Ver el cuento "La herencia", en *Niebla cerrada.*

pocos, lo que pudiera, y no alcanzó para comprar una casa, ni siquiera un departamento. Los precios de la costa eran incomprensibles para un recién llegado, y las ventas a plazo no existían aún. Los bancos prestaban sólo con garantía de propiedades. Un desastre de pobres, eso éramos finalmente en Lima, luego de tantas comodidades en la sierra.

El cielo sin cielo de Lima, el colegio de Guadalupe, el verano en Agua Dulce o La Herradura, el cine como mayor diversión, y los bailes de carnavales en Pueblo Libre o Barranco: ésa era la vida de un muchacho. Felizmente acabó la rutina y acabó la guerra (las sorpresas habían sido los saqueos a japoneses y las elecciones como rareza democrática), trayendo, ahora sí, cientos de novedades, desde los últimos libros hasta la vuelta de exiliados, las manifestaciones políticas y el nuevo gobierno con los encendidos debates en el parlamento. La prensa proliferó como nunca antes; nacían y morían revistas o periódicos como pájaros. Descubiertos el burdel y el trago, la vida tenía dos caras, la buena con la familia y la enamorada virgen, y la turbia con la patota de amigos, de quienes también había que aislarse por semanas, a fin de prepararse solo, sin ayuda de nadie, para los exámenes de ingreso en San Marcos.

¿Y qué estudiaría en la universidad? Pues medicina, ya que el último año había leído a Freud y Jung (éste me condujo a James Joyce), me sentía atraído por *La náusea* de Sartre y *El extranjero* de Camus, y porque el país necesitaba médicos. La pobreza creaba muchas enfermedades. Yo sería médico y cobraría lo menos posible al paciente (nada a los pobres y a los indios). En el fondo, yo confiaba en que mi hermano Aníbal me ayudaría en la carrera.

Durante los dos años de pre-médicas, por falta de buenos laboratorios de física y química, derivé hacia la psicología. Quizá solamente podría ser psiquiatra, lo que me parecía poco en verdad. No se necesitaban costosos laboratorios para el psicoanálisis. Y los profesores Rotondo y Seguín eran buenos[15].

Casi al mismo tiempo, leía libros médicos y novelas. Honorio Delgado, Ciro Alegría y James Joyce, Somerset Maugham y Axel

15. Ver mi novela *Un joven, una sombra* (1992).

Munthe. El reconocer la sierra que pintaba Ciro Alegría fue algo muy conmovedor para mí; asimismo, me gustó Arguedas, pero no mucho, por su imperfecto manejo de la prosa (yo todavía ignoraba la difícil búsqueda estilística de Arguedas, donde el quechua jugaría un papel esencial). Quizá me dije que yo podría seguir el ejemplo de ambos, pero con visibles variantes. También leí a Diez Canseco, Valdelomar y Palma; entre los españoles, a Quevedo, el del *Buscón*; al Anónimo del *Lazarillo*, y al Cervantes de *Las novelas ejemplares*; y en fin, entre los latinoamericanos, a Gallegos, Rivera y afortunadamente a Borges y Rulfo. ¿Qué más podía esperar? Había que decidirse entre la psiquiatría y la literatura.

Antes de cumplir los veinte años gané un galardón con la novela corta *El cínico*. El premio me lo entregó Luis Alberto Sánchez, en 1947, en el Teatro Municipal. Al otro año publiqué mi primer cuento, "Una figurilla", que, según González Vigil, refleja influencias de Joyce. El mérito va para mis profesores de inglés en los colegios Mariscal Castilla, de Tarma, y Guadalupe, de Lima. Había empezado escribiendo cartas imaginarias que eran corregidas por mi maestro de primaria, Gerardo Lara, y ahora me veía estrenando publicaciones. Mi familia quedó impresionada y yo aproveché la emoción para anunciar mi cambio a la Facultad de Letras. Curiosamente, mi hermano Aníbal, estudiante de medicina, me respaldó contra la opinión mayoritaria. Ganamos la discusión, pero yo me quedé con dos tareas en las manos, estudiar literatura y praticarla, yo no haría una sola cosa. Me había acostumbrado a trabajar fuerte. Así vinieron los primeros cuentos, las primeras revistas (*Centauro* y *Letras Peruanas*) que fundamos con ayuda de Sara María Larrabure, Alejandro Romualdo, Jorge Puccinelli y Alberto Escobar, el primer premio de rango nacional con *Los Ingar,* la primera beca para culminar los ensayos sobre William Faulkner, y todo lo demás, que será poco para algunos, pero que fue entrañablemente difícil y grato para mí.

Sin embargo, de ese esfuerzo quedó un acre sabor por los sufrimientos de la sociedad peruana, y en especial, de su juventud, producidos por los golpes de Estado de Odría (1948 y 1950). Por vez primera, sentí de modo consciente una dictadura: recortes de todo género de libertades, temor y división en las personas, apocamiento

en la ciudad y el país, además de la antigua pobreza y del olvido por la sierra[16]. Respecto a la literatura propiamente dicha, la falta de libertad creó también una respuesta, un reto para salir del túnel. De ahí la febril actividad del grupo que después se llamaría la "generación del 50", por encima de la censura y autocensura de diarios y suplementos dominicales. Había que escoger, y así escogí el cuento y la novela como tarea y tabla de salvación.

Desde el comienzo de esa elección supe que el mundo rural sería esencial para describir el Perú, pero no único, debido a la movilidad social que yo había visto y vivido; lo central era el contraste de culturas y clases, el variopinto retablo mestizo, el contrapunto de personajes y estilos, de esperanzas y decepciones, la pintura entremezclada de vivencias íntimas y de cuadros sociales; en fin, el diverso tamaño del Perú, según se le vea desde dentro o fuera, según se le ame o se observe que otros lo han olvidado casi siempre[17].

Si alguien me preguntase por el tema de mis libros, diría que es quizá la experiencia trágica del hombre común (por lo general pobre y de clase media), que lucha contra todos los obstáculos y que a veces triunfa. No importan las pequeñas derrotas por el camino y tampoco si el triunfo es simbólico o sentimental. El duelo entre el individuo que ama la vida y la sociedad injusta (o la suerte invisible) está echado. No hay escapatoria, aunque sí esperanza, inclusive en la renuncia.

En cuanto al amor, gocé y sufrí, como todos. Como mayor desdicha (me afectó tanto que jamás lo he contado), luego de bregar ante otros galanes para que me aceptara la muchacha de mis insomnios, lo logré, con inmensa felicidad, pero no por mucho tiempo. Casi de inmediato le propuse romper, pues carecía de dinero para las invitaciones mínimas, dentro y fuera de la facultad de medicina. Nunca le dije la razón, por vergüenza; adrede dejé que pensara en que yo era veleidoso. Cuando, desesperado, acudí a un rico profesor que sólo por vanidad intelectual enseñaba en San Marcos y que podía darme un empleo en su boyante periódico, me puso una mano al

16. Ver mi novela *Los Aprendices* (1974).
17. Ver *Retratos turbios* (1982).

hombro y dijo: "Pero usted no necesita trabajo, siempre se le ve bien vestido". ¿En qué siglo vivíamos al comenzar los años cincuentas?

Cuando publiqué mi primer cuento en 1948, quise para mi país una literatura nueva, renacida, con temas profundamente nacionales, pero con técnicas y estilos de validez universal. Por 1950 la escuela indigenista restringía el lenguaje y la arquitectura narrativa, olvidaba la intimidad psicológica, y por ello la evité. Al pasar de medicina a letras, me sentí solo por algún tiempo, pero en seguida encontré a jóvenes escritores que más o menos compartían mis ideas. Pronto supe que nuestro grupo dejaría huella en el cuento, la novela y el ensayo, en una palabra, en la prosa. Así ha sido; juntos abrimos el nuevo camino por el cual avanzaron mucho más fácilmente los sucesivos artistas literarios. De modo especial, a mí siempre me sedujo la experimentación en la prosa. Ojalá se note en la lectura de mis cuentos y novelas.

Lima, diciembre 1992

(*De Niebla cerrada*, "Prólogo" (Lima, Lluvia, 2da. Edición, 1995).

LA EMOCIÓN DEL NUEVO LIBRO

Es innegable que leer algunos libros de grandes maestros nos produce hondas y duraderas emociones, así como también descubrir a autores postergados por el olvido o el retraso en ser publicados. Pero otra, distinta, es la alegría de presentar un libro nuevo y propio, una mezcla de hijo recién nacido y de espejo donde inclusive da pudor mirarse, y entregarlo directamente al público sin que el pobre haya tenido tiempo de madurar afuera, en el mundo, a través de alguna clase de niñez o adolescencia. De pronto, ya es adulto, ya es uno mismo.

El miércoles 13 (número para mi cálido y benigno), sin duda sorprendí a algunos lectores entregándoles, en la Feria del Libro, no un volumen de cuentos, sino de novelas cortas, *Campo de espinas*. Muchas veces lo que sucede en el escritorio, en el taller del artista, es poco sabido por los demás. Así, yo empecé con una novela corta, premiada en 1947 en el Teatro Municipal, en una ceremonia de los Juegos Florales, presidida por Luis Alberto Sánchez, e insólita para mí, pues yo era por entonces un estudiante de medicina enamorado de las letras. No había vivido mucho, pero mi pequeño libro tenía un título mórbido, provocador: *El cínico.*

En 1955, un año después del volumen de cuentos *La batalla,* publiqué, asimismo, otra novela corta, *Los Ingar,* que alcanzó uno de los mayores éxitos de mi vida, merced no sólo al Premio Nacional que recibió, sino al espaldarazo de Luis Jaime Cisneros, en un largo artículo de *El Comercio.* Gracias a él, y a la buena acogida de Juan Mejía Baca, pude confirmar mi acceso a las letras. Mi renovada gratitud hacia ellos.

Luego, volví a los cuentos y fueron publicados varios volúmenes, pero cada vez más entendía yo que ser cuentista equivalía a recibir

un desafío diario de por qué no intentaba la novela larga. Entonces, a partir de 1974, escribí tres novelas seguidas, las cuales constituyeron tal sorpresa para los críticos, acostumbrados a ver en mí a un cuentista, que muy pocos las leyeron. Solamente Ricardo González Vigil, Jorge Cornejo Polar, Manuel Baquerizo y Marco Martos se atrevieron a leerlas sin prejuicios, respetando mi libertad de expresarme en el género que deseara.

Mientras tanto, así encasillado como cuentista, según el rótulo que me impuso la mayoría, continué ampliando mi propio espacio, expandiendo el cuento hacia los relatos, de los cuales he publicado numerosos, esto es, textos que van de las veinticinco a las cuarenta páginas. La tendencia novelística ha sido, pues, notoria por años, y así esta vez puedo presentar textos aún más extensos, y anunciar otro nuevo volumen de novelas cortas, y además una novela mayor, de 600 páginas, que está en manos de un editor que ojalá no la devuelva por voluminosa. Esto le pasa a uno por ser cuentista "nato". Todos le provocan, pidiéndole que se lance a la novela de gran aliento, y cuando lo hace, la respuesta es "oh, no, demasiado larga".

Pasamos, pues, de un extremo a otro, como el agrimensor, midiendo el tamaño de la tierra que se ha de cultivar. Toda tierra es buena, sea pequeña, mediana o grande. Lo importante para el escritor es que el tema dé justamente para la extensión elegida. Cada género, como cada mujer, tiene sus encantos. En el cuento no hay lugar sino para las precisiones; inclusive no hay tiempo para las desviaciones del tema, para los retratos minuciosos, o para las descripciones del paisaje; sin embargo, existen maestros, como Abraham Valdelomar, que nos dan hermosos textos breves y todavía llenos de subdivisiones en capitulillos y de muchas desviaciones del tema central. En la novela corta, donde descuellan Joseph Conrad, Henry James y Franz Kafka, pero también Valdelomar, Vallejo, Martín Adán y Vargas Llosa, el autor se exige a sí mismo a tal punto que concentra los rasgos del protagonista, de la trama y del entorno, como si les colocara un reflector a dos metros de distancia; no hay ademán ni escena que no tengan razón de ser; pero también el autor puede explayarse a su antojo, poniendo la trama como un simple ejemplo, tal como sucede en *Bartleby,* de Herman Melville. Y de la novela

grande y extensa no diré nada, porque las posibilidades son innumerables.

Mi libro se titula *Campo de espinas* (Lima: J. Campodónico, 1995), digo, campo de dolor, de obstáculos y adversidades; una vez más, mis temas son tristes y aún trágicos; he visto pocas cosas en el Perú que me lleven a la felicidad, pero, además, yo creo que la tragedia, al definirse y culminar en la catarsis, nos deja el ánimo sosegado, limpio, para observar mejor que antes las pasiones tumultuosas y los límites del hombre.

De los tres textos, el primero es el lamento por la muerte de un ser querido; pero ese amor leal, fraterno, se desvía erróneamente hacia la venganza, y cuando ésta se consuma, el protagonista queda atrapado por los excesos de sus actos, por una culpa íntima y sin testigos, y en el peor de los encierros, en su propia conciencia. Así los buenos sentimientos acaban fácilmente en un infierno.

Las otras dos narraciones son de ánimo más ligero y llevan el título común de *Los retornos;* pintan el viaje de vuelta de dos empleados públicos, de dos burócratas que trabajan en Torre Tagle, un ministerio que, como todos, es una pequeña república con jefes de turno y con desplazados también de turno, todos esperando los clásicos acontecimientos: el reacomodo en la ciudad, la adaptación al nuevo cargo, el sueldo en soles, ya no más en dólares, el ideal de un ascenso en vísperas de navidad, las fricciones habituales de un bando que manda y otro que obedece a desgana, y la variada suerte de intrigas de palacio menor, de rumores, amoríos y aun nimiedades que obsesionan las voluntades.

Y el tercer texto es el retorno de un burócrata ya viudo y cargado de años. Vuelve de su último puesto en el exterior; y apenas pisa el umbral de Torre Tagle, le dicen que ha pasado al retiro sin indemnizaciones, porque éstos no son tiempos de estabilidad laboral. El antiguo empleado público, gris y sin cualidades, se ve rodeado aquí de la picaresca y de los instintos primarios. Hasta que, en un esfuerzo mayúsculo, renuncia a esos nuevos lazos con los únicos seres que de algún modo se interesan por él, y escoge una vida solitaria y crepuscular, pero sigue vivo, en contraste con lo que pasaría si continuara dejándose chupar la bolsa y la sangre.

Pocos autores se han dedicado a los empleados públicos, quizá por su naturaleza de opacos antihéroes; pero el gran Chejov sí lo hizo, y también Dostoievski y Kafka, y en América Latina, los ha descrito espléndidamente Mario Benedetti. Si creemos en la vida, pintémosla también en aquellos oscuros hombres humillados por la pobreza, pero que conservan aún la dignidad.

(*El Peruano*, Lima, 13 diciembre 1995).

CINCUENTA AÑOS DE ESCRITOR

Al cumplir cincuenta años de escritor, algunos lectores me felicitan al paso, mientras mis alumnos universitarios abren mucho los ojos y exclaman: "¡Son cincuenta, profesor! ¿Y cómo se siente usted?"

No soy el único sobreviviente de mi generación, pero de algún modo cada escritor sobrevive a las mil dificultades y escollos que subsisten en el Perú y que traban la difusión de los libros, el respeto y comprensión por el trabajo intelectual y la necesidad de elevar la vida cultural del país.

Yo nací como escritor en medio de dudas, al abandonar mis estudios de medicina y verme con las manos esperanzadas, pero vacías. El segundo escollo sucedió en octubre de 1948, después de haber esperado un año a que la universidad nacional Mayor de San Marcos publicara mi primera novela premiada, fecha que coincidió con el golpe de estado de Odría, la expulsión de autoridades universitarias y el secuestro del nuevo libro, el cual sólo concluyó años después. Yo lo compré en los ambulantes.

El retraso duró en total seis años, hasta que las dificultades editoriales se agravaron y solamente podíamos publicar textos breves en revistas y suplementos dominicales. Así, al reaparecer, tuve que hacerlo como cuentista, al haber ganado otro premio, esta vez de magnitud nacional, en 1952. Pese a ello, sólo en 1954 pude lanzar mi primer libro de relatos.

Esa es, digamos, la historia oficial. En cuanto a los entretelones, en verdad, desde 1950, Eleodoro Vargas Vicuña y yo buscábamos un nuevo camino para la narrativa rural en boga. Observando nuestras aldeas serranas, envueltas en el abandono, el olvido y la muerte, empezamos escribiendo cuentos parecidos a los que publicaría en

1953 Juan Rulfo, en *Llano en llamas*. Es, pues, hora de reconocer que en el Perú nos anticipamos o bien coincidimos con artistas de la talla de Rulfo.

Por lo demás, el grueso de mi generación estuvo formado por escritores experimentalistas, que perseguían cambios profundos en el tema, la estructura y el estilo del cuento y la novela. En ese grupo están Sebastían Salazar Bondy, Vargas Vicuña, Congrains Martín, Reynoso, Luis Loayza, Alfonso La Torre, Rubén Sueldo Guevara y yo mismo, y nuestra labor de innovación facilitó muchísimo la tarea de Vargas Llosa y Bryce.

Varios de nuestros objetivos pueden verse en mi propia obra. En *La batalla, El Cristo Villenas* y *Los Ingar,* hay todavía un ambiente y personajes épicos, pero también un acercamiento gradual a la vida del hombre común. Las influencias de Joyce y Faulkner son todavía visibles. Sin embargo, a partir de 1961, con el libro *Vestido de luto,* declaré mi independencia artística y busqué la tragedia rutinaria que muchos no ven por nuestras calles y poblaciones; subrayé no sólo la desigualdad y la injusticia, sino la índole de los caracteres, preocupándome especialmente de personajes femeninos, los más difíciles de pintar para un hombre. En *Muchas caras del amor*, de 1966, concentré mis desvelos en torno a la amistad, al amor, a la lujuria o al mero contagio de sentimientos entre personas que viven juntas. En 1970, con *Niebla cerrada,* me propuse un caleidoscopio de temas para ser sutilmente estudiados, merced a una dosificación del argumento y a la revelación de los remates finales. En *Un día en muchas partes del mundo* (1979), prosigue en diversos escenarios, sean peruanos o extranjeros, el desfile de sucesos extraños o cotidianos por igual, adecuando un estilo para cada tema. Desde 1982 me he propuesto dos cosas, reeditar mis libros agotados y ofrecer volúmenes nuevos que han aparecido hasta 1995, con intervalos, pero siempre con la voluntad de renovar formas de contar, no sólo de entretener al lector, sino de hacerlo cruzar el umbral de las cosas visibles y a ratos de estremecerlo con algunas emociones, ya sean lentas o súbitas.

Por fin, repito que me siento muy honrado de pertenecer a ese grupo de autores experimentalistas, de cuyo laboratorio han salido valiosos hallazgos, aprovechados y profundizados por escritores

como Vargas Llosa. Así como acá, en Lima, nos anticipamos o coincidimos en cierto modo con Juan Rulfo, también nos anticipamos y contribuimos con nuestra obra a la inventiva de otros notables autores peruanos de hoy en día.

(*El Peruano*, Lima, 6 febrero 1997).

LOS PUEBLOS JÓVENES Y LAS LETRAS

Históricamente, las barriadas o pueblos jóvenes han cumplido cincuenta años de existencia, desde la primera "invasión" que quizá se disputen el cerro de Comas con algún otro, pero es evidente que brotaron en los últimos años de Bustamante y Rivero y los primeros de Odría.

Un acontecimiento así no se originó sólo con una migración por urgentes razones económicas y sociales. Fue un estallido de toda la sociedad, la eclosión de las márgenes de resistencia de Lima, ya que ésta, dominada por la burguesía insensible a las causas, hubiera preferido no ver el profundo cambio.

Los jóvenes escritores de nuestra generación tuvimos las primeras experiencias de los barrios marginales cuando todavía éramos adolescentes. Algunos de nosotros visitamos esas callejas en formación, dibujadas por el caos de casuchas y esteras, donde se hacinarían cada vez más provincianos, pero también limeños pobres o desempleados, y todos en una comunidad improvisada y obligatoria.

Recuerdo que a fines de los años cincuenta, una conocida periodista de *La Prensa,* Elsa Arana Freire, pasó adrede una semana en un pueblo joven, tomando notas para luego escribir un reportaje con sus vivencias.

Sin embargo, ya desde 1954 la narrativa peruana había tomado al toro por las astas. Enrique Congrains fue el primero en publicar esos temas en su colección de cuentos *Lima, hora cero,* cuyo texto central, curiosamente, culmina con una manifestación de moradores y desempleados de los pueblos jóvenes en plena plaza San Martín, como anuncio y advertencia de lo que vendría después para todo el país.

Un año más tarde, en 1955, Julio Ramón Ribeyro traslada y amplía ese ambiente sórdido y miserable a "una larga calle ornada de casas elegantes que desembocan en el malecón", y asimismo a "un muladar al borde del mar", donde una pareja de niños hurga en los tachos de basura para llevársela al monstruoso cerdo que alimenta su abuelo en "un corralón", cuya ubicación exacta Ribeyro hace bien en no fijar, pues así extiende la barriada hasta los antiguos y burgueses barrios de Lima. Lo importante es señalar la verdad histórica y social, que la pobreza e injusticia iban creciendo a pasos agigantados.

Los narradores sobre este dramático problema social se suceden. En 1957, José Bonilla Amado publica *La calle de las mesas tendidas,* refiriéndose al mercado de El Porvenir y a su vieja costumbre de atraer a los noctámbulos de toda la ciudad. Las deformaciones de ese barrio también atraerán al excelente pintor Víctor Humareda, quien vivía en un hotelito cercano y dibujaba con amor lo que otros juzgaban deshumanizado y grotesco. El mismo año Congrains repite la tarea, con su novela *No una sino muchas muertes,* donde un lavadero de frascos en el sucio Rímac se transforma en el escenario salvaje y cruel de toda una cultura de la pobreza.

Yo estaba ausente por entonces, pero a mi vuelta de Europa me sentí igualmente atraído por ese nuevo ambiente en que se deformaba y empobrecía la vida de costeños y serranos juntos. Así, escribí *El muñeco* (1958), sobre el minucioso entrenamiento de un ladronzuelo para ser tal, y asimismo sobre los mendigos marginales que entran en la ciudad a "trabajar" con hijos ajenos al pecho (*Los hijos de Eugenio,* 1961). Un poco antes, el lado serio de Luis Felipe Angell (Sofocleto) se vertió en la novela *La tierra prometida,* que dicho sea de paso no fue del agrado de algunos antropólogos, quizá porque desbordaba el mundo que ellos no habían previsto.

Después, con variados intervalos, han aparecido aquí y allá cuentos y aun novelas sobre estos personajes cuya vida trágica se ahondó con los desplazados de la sierra por el terrorismo. En ese lapso, los autores han incidido en el minucioso deterioro de la educación, en la formación de pandillas juveniles, en el desorden de instituciones como reformatorios y cárceles. Oswaldo Reynoso en *Los inocentes* (1961) no sólo reveló el nuevo tema de las colleras, sino

hasta cuestionó la benignidad de las procesiones religiosas en su novela *En octubre no hay milagros* (1965).

Con el tiempo, estos temas "duros" y el contrapunto o alternancia de barrios burgueses y marginales se ve en las primeras novelas de Vargas Llosa, en especial en *Conversación en la catedral* (1969), iniciando una larga lista que pasa por *Los hijos del orden* (1973), de Luis Urteaga Cabrera, y llega hasta *Por la puerta falsa* (1991), de Abelardo Sánchez León.

En verdad, es una suerte que ahora, no sólo en cuentos y novelas, sino en la televisión y otros medios, se ventile la vida informal de miles de compatriotas cuyo destino sigue siendo muy incierto.

(*El Peruano*, Lima, 29 octubre 1996).

EN BUSCA DEL JOVEN RIBEYRO

El joven periodista y crítico peruano Jorge Coaguila ha publicado hace poco el libro *Ribeyro. La palabra inmortal. Entrevistas* (Lima: J. Campodónico, 1995), que reúne sus seis reportajes al conocido escritor, además de ofrecernos los seis primeros cuentos del mismo, justamente los no publicados en volumen hasta ahora. Leyendo este pequeño y sabroso tomo, he recordado la serie de ocho entrevistas seguidas que le hiciera Georges Charbonier al inmortal Borges, en 1964, en París. Lo digo como un elogio. Y como se ve, al final de sus páginas, Coaguila nos da una importante bibliografía sobre otras declaraciones y entrevistas. Ya podemos, pues, comparar mejor que antes las intenciones con los logros de Ribeyro, además de subrayar su vasta cultura dentro y fuera de las letras.

Coaguila ha preferido formular una mayoría de preguntas sobre las últimas décadas de la obra de Ribeyro, y sobre ideas, hábitos y aun manías de Julio Ramón. Quizá por ello ha pasado un poco por alto la etapa juvenil de formación literaria de Ribeyro. Todavía quedan preguntas sobre las lecturas y técnicas que sustentan esos primeros cuentos. Inclusive colegas del autor como yo (que hablamos no como críticos, sino como amigos mirando por sobre un hombro lo que escribía), desconocemos, por ejemplo, la real extensión y profundidad de sus lecturas de Kafka y de Edgar Allan Poe, que revelan estos primeros textos. Lo conocimos desde 1952 como "kafkiano" y autor fantástico; aquí están las pruebas. Ese mismo año publicamos "La huella" en nuestra revista *Letras Peruanas*: su tema ya está prefigurado en el siglo XIX, en un boceto del norteamericano Nathaniel Hawthorne, cuyo proyecto de cuento dice así: "El rastro de sangre de un pie desnudo, perseguido por las calles de un pueblo". Curiosa coincidencia. *Realidad,* la otra revista en que aparecen esos

primeros textos, nos era familiar, pero sin duda no se nos ocurrió guardar los recortes porque el mismo Ribeyro parecía no darles importancia. Excepto el cuento "El caudillo", satírico, burlón y ubicado en la sociedad peruana, la mayoría del resto (como "La huella", "El cuarto sin numerar", "La careta" y "La encrucijada") se mece en los aires de la imaginación, y ahí florecen los ejemplos de Kafka y de Poe (inclusive vemos ciudades góticas, amuralladas, y mansiones misteriosas que el protagonista desconoce, pero donde curiosamente sí es conocido), autores a los cuales leyó con gozo Ribeyro, pero sobre quienes no escribió artículos o ensayos, como sí los dedicó a Flaubert, Stendhal, Balzac y con el tiempo a Maupassant. Escribió asimismo sobre García Márquez y Lezama Lima, a quienes admiraba, pero no nos dejó sus opiniones sobre Clemente Palma, Valdelomar, Martín Adán o Julio Cortázar, escritores, sobre todo el primero y el último, de alguna importancia en su estilo y tratamiento de temas. El más personal de los textos es "La vida gris", que él llamaba "el padre de todos mis cuentos", el único al que se refería de esta etapa de prehistoria literaria y donde hay ecos de José Ingenieros y su famosa obra *El hombre mediocre*.

Esa declaración de "el padre de todos mis cuentos" la han tomado muy en serio algunos críticos, que siempre pintan a Ribeyro como autor de personajes apáticos, neutros, abúlicos, inmunes a la emoción, impersonales o escépticos, o como quieran llamarlos. Se equivocan aquí, porque incluso en estos primeros textos hay emoción y tragedia, hay sangre, hombres despellejados y esqueletos esperpénticos en el foso que rodea a "la ciudad encantada", y sobre ese colchón de huesos cae definitivamente el protagonista. Creo que Clemente Palma y Poe son sus guías en este mundo perverso, moralmente tortuoso y aun afecto al satanismo.

¿Por qué, pues, si acá predomina el dramatismo, fueron olvidados estos cuentos al organizar su primer libro, *Los gallinazos sin plumas*, volumen también dramático? Digo, organizar, porque Ribeyro sabía desde joven cómo ordenar un libro, cuyos cuentos tuvieran afinidad de temas, o de personajes, o de ambientes, pero cuyo conjunto diera la impresión de una narración mayor. Así, juntar los seis textos de ahora con los de *Los gallinazos sin plumas,* hubiera sido como poner dos libros distintos en uno solo, y en segundo lugar, hubiera

equivalido a lanzar un volumen disparejo y desnivelado en calidad, porque notoriamente los del libro de 1955 son superiores a aquéllos. Sólo "El caudillo", de un año más tarde, puede cotejarse con los del citado volumen.

Así, repito, llegamos a *Los gallinazos sin plumas,* el cual se organiza y estructura teniendo como ejemplo de fondo, según Ribeyro reconoce, a *Dublineses,* de Joyce, o sea, se reúnen textos afines, más o menos homogéneos y complementarios, que, vistos en conjunto, den la tenue impresión de una novela y subrayen un todo superior a las partes. Es lástima que yo, leyendo a Joyce desde 1947, no haya tenido una buena ocasión de sentarme con Ribeyro a hablar largamente del autor de *Ulises.* En el libro de Coaguila hay una entrevista donde Ribeyro, hablando sobre la llamada novela total, recuerda muy bien a Robert Musil y a *El hombre sin atributos,* pero no a Joyce. Se explica, porque Joyce fue un vasto experimentador de estilos, mientras Ribeyro prefiere (así lo dice) a los escritores de *un solo estilo,* y por ejemplo, refiriéndose a Vargas Llosa, un buen discípulo de Joyce al experimentar diversos estilos, dice que ésa es una "cierta virtud", pero que también convierte a Vargas Llosa en "menos original que otros escritores".

Pasemos de la estructura al contenido de *Los gallinazos sin plumas.* Aquí las historias tienen un escenario realista, están enmarcadas en la sociedad limeña de los años 40 y 50, pero también ellas forman un aguafuerte, una pintura de poderosas fuerzas instintivas; hay miseria, deterioro y destrucción, a veces algunos sueños y esperanzas cumplidas de libertad, como la rebelión de unos niños explotados que se sublevan contra el patrón y provocan indirectamente la muerte salvaje de éste, quien será devorado por un cerdo. En el mismo tomo hay un hombre que pasmosamente se deja acuchillar por un ex compinche; y hay un dueño de tienda que, desesperado por las deudas, corre presuroso a suicidarse en el mar.

¿Dónde está el Ribeyro apático, abúlico o escéptico? En *Los gallinazos* y en los cuentos ahora publicados se le ve como a un autor romántico, emotivo, efectista, donde el "yo" del narrador es una fuerza que no admite competencias.

Es cierto que el joven Ribeyro del que yo hablo y de cuya formación fui testigo, se halla en minoría frente a la gran masa de

cuentos donde el autor es o quiere ser neutro, impersonal, "escéptico optimista", como se llama a sí mismo, quien toma distancia de las cosas y personajes. Pero, eso sí, de vez en cuando, y durante toda su carrera literaria, para sorpresa de muchos, Ribeyro, como en sus tiempos juveniles, toma partido por las emociones y se encrespa de veras contra la injusticia, contra el que manda en un espacio determinado. Así, en cuentos como "El chaco" (1964), surge un rebelde; no importa que lo maten a balazos, queda el gesto del desafío de un indio al patrón; en "Las botellas y los hombres" (1958), el desafío social y generacional se encarna en el hijo que se bate a puñetazos contra su padre, y no se arrepiente, porque el hombre es un tarambana y ha insultado a su madre. En "El próximo mes me nivelo" (1969), el desafío no es personal sino simbólico, a un jefe de banda juvenil lo hacen pelear en nombre de todos, porque es el jefe, aunque ya no esté en buenas condiciones físicas; acepta el reto y vence, pero apenas. De este mundo de impulsos primitivos sólo escapan los cobardes, como en "De color modesto" (1958), donde un joven blanco se avergüenza de que lo vean en el parque Salazar con una muchacha negra, y huye, mientras la policía se comporta como si estuviéramos en el Sur racista de Estados Unidos; o en "Vaquita echada" (1961), cuando la pandilla de jóvenes ebrios se burla de un hombre mayor, dándole una mala noticia por teléfono, en medio de la mofa general. Como vemos, aquí sí existen los héroes y villanos, no los indiferentes.

¿Qué quiero decir con todo esto? Que hay varios Ribeyros y que yo sólo me he referido al primero, al más antiguo.

(*Lundero*, suplemento de "La industria", Chiclayo-Trujillo, 8 noviembre 1995).

RIBEYRO, ARTISTA LITERARIO[1]

Duele mucho hablar sobre un amigo muerto y casi recién enterrado. Y duele más cuando ese amigo era un artista, un escritor, vale decir, el creador de un mundo que vivía en sus libros de modo paralelo a él, jamás como un espejo, sino como un ensayo profundo sobre él mismo y también sobre Lima y toda la sociedad peruana. Entonces, cuando muere el hombre y se despide el amigo, quedan el artista y su obra, algo hermoso que compartir en una fiesta donde el dolor da paso a la alegría, pues ahora que se ha ido, leer su obra es resucitarlo, poner a Ribeyro aquí en la mesa, junto a nosotros, con su desgaire o desaliño ladeando su cuerpo, sin corbata, la nariz cortante, filuda, el infaltable cigarrillo que da la vida, su media sonrisa del tímido que no desea hablar mucho, pero que termina hablando por horas, en varios tomos y ediciones.

Lo primero por decir es que era, efectivamente, un escritor, esto es, un hombre que superaba cualquier dificultad (¡y vaya que pasó grandes penalidades!) con tal de escribir. No le importó ser portero de hotel ni embajador con tal que hubiera algún tiempo libre para escribir. No le importó ser estudiante irregular, sin graduarse nunca, ni cruzar las sombras y muecas de largas noches de bohemia para atesorar en su mente retratos, escenas y emociones que saldrían luego de su pluma. No le importó el desorden aparente de su vida, ni los años vacíos sin publicar, si al fin acabaría siendo un artista eximio, ordenado, meticuloso y tan prolífico que hoy faltan aún varios tomos suyos por aparecer. El tímido y modesto estudiante que callejeaba

1. Conferencia dictada dentro del ciclo-Mes de las letras, en abril de 1995, en el auditorio del Banco Continental.

por Lince, Santa Cruz y Miraflores, y acababa siempre fumando frente al mar, terminó siendo no sólo un buen escritor, sino todo un artista proteico, cuentista, novelista, periodista, dramaturgo y pensador, esto es, una mente lúcida que se dedicó a analizar a su pueblo y a caminar con él por la historia.

El otro punto de referencia en una introducción a su obra, es la conciencia que él tuvo de ser miembro de un grupo de escritores peruanos, llamado la generación de los cincuentas. No lo dicen solamente los críticos, lo reconoce el propio Ribeyro. Cuando publica su primer libro de cuentos, *Los gallinazos sin plumas* (1955), declara en el prólogo que lo hace, en primer lugar, por "una razón que podríamos llamar de solidaridad editorial con mis amigos y compañeros de letras. Pues la mayoría de ellos –Zavaleta, Vargas Vicuña, Congrains, Salazar Bondy– han publicado en el último año su primer libro de cuentos y ello ha sido para mí más que un ejemplo, casi una invitación a compartir los mismos riesgos de la aventura". Así lo dice de claro. En una entrevista divulgada por la *Gaceta de Lima*, en 1960 (número de junio, julio y agosto), cuando no había aparecido aún su primera novela, habla de "mi generación", dentro de la cual vuelve a considerarnos a Vargas Vicuña y a mí, añadiendo esta vez a Luis Loayza y a José Durand. Más explícito aún es al responder otra entrevista, aparecida en *El Peruano* (18 de mayo de 1986), donde cuenta sus inicios literarios, primero en la Universidad Católica, en contacto con sus amigos Leopoldo Chariarse, Carlos Germán Belli y Luis Felipe Angell, y luego en San Marcos. He aquí sus palabras: "Más tarde frecuenté San Marcos y conocí a Zavaleta, Bendezú, Vargas Vicuña, Alberto Escobar, Pablo Macera, Víctor Li. Fue entonces cuando surgió la llamada generación del 50, amparada por la figura tutelar de Jorge Puccinelli, quien lanzó la revista *Letras Peruanas,* que fue el órgano de nuestro grupo. Allí empiezan mis comienzos literarios, pues en 1952 viajé a Europa y entonces empezó la verdadera aventura: la errancia, el estudio, la soledad, nuevas amistades, mis primeros libros".

Justamente ese año de 1952 aparece el que podemos llamar su primer cuento difundido a nivel nacional e internacional, titulado "La huella", pues aunque Ribeyro empezó a publicar en 1949, lo hizo en órganos de escasa divulgación y hay por ahí seis textos anteriores

a 1952 que sólo este año se recogerán en libro[2]. "La huella" se publica por supuesto en *Letras Peruanas*, que yo a mi vez llamo doblemente *nuestra revista*, pues tuve la suerte de fundarla conjuntamente con Puccinelli y Escobar. Por si esto fuera poco, en la entrevista que concede al crítico francés Roland Forgues, en el primer tomo de *Palabra viva* (1988), Ribeyro refiere específicamente a sus compañeros que se dedicaban con él a la narrativa urbana, y entre ellos menciona a Salazar Bondy, Congrains Martín, José Bonilla Amado, Luis Felipe Angell y Oswaldo Reynoso.

El meollo de la narrativa de entonces encerraba a muchos de los nombres citados, pero yo personalmente siempre he creído que la generación de los 50s. fue todo un movimiento cultural, de modernización del Perú, en el cual culminan las promociones surgidas desde el fin de la segunda guerra mundial. El movimiento abarcó la narrativa, la poesía, la crítica literaria, la historia, la filosofía, la sociología, la música y la pintura. En cada campo hay figuras con luz propia. En poesía Sologuren, Romualdo, Bendezú, Delgado, Rose, Salazar Bondy, Belli, Guevara y otros; en crítica literaria, Alberto Escobar, José Miguel Oviedo, Julio Ortega, Luis Hernán Ramírez, Dora Bazán; en historia, Pablo Macera, Carlos Araníbar, José Antonio del Busto, Percy Cayo; en filosofía, Augusto Salazar Bondy, Nelly Festini Illich, Víctor Li Carrillo, Antonio Peña; en sociología, Aníbal Quijano, Julio Cotler, Ismael Frías y otros; en música, Francisco Pulgar Vidal, Edgar Valcárcel, Enrique Iturriaga, Enrique Pinilla, Celso Garrido Lecca, Luis Antonio Meza. Y en pintura, Fernando de Szyszlo, Alberto Dávila, Víctor Humareda y Alfredo Ruiz Rosas.

Esto es, surgía todo un movimiento pletórico de iniciativas y de asimilación de la cultura occidental contemporánea; visto en general, un conjunto así no podía ni puede hoy mismo ser desdeñado. Sin embargo, al valioso grupo literario de este conjunto, al que pertenecemos Ribeyro y los otros nombres ya dados, un famoso escritor peruano –cuyas señas sabemos todos– se permitió la ligereza de

---

2. Ver por Jorge Coaguila-Ribeyro. La palabra inmortal. Seis entrevistas (Lima, J. Campodónico, 1995)

desdeñar con esta sola frase: "El mundo literario limeño de esos días –dijo– era bastante pobre, pero yo lo observaba con codicia y procuraba colarme con él". ¿Y qué pasó cuando quiso colarse en él? Pues se dio con que el nivel artístico y estético de esos días era ya tan alto que él no pudo pasar la primera prueba, esto es, la lectura de un cuento en una tertulia limeña, en el restaurante "El patio", frente al Instituto Riva Agüero, en la calle Lártiga, donde Puccinelli, Araníbar, Julio Macera, Sebastián Salazar Bondy, Alberto Escobar, Eleodoro Vargas Vicuña y yo fuimos testigos del "ominoso silencio" que produjo el texto leído y luego de la dura crítica que recibió de Escobar. Sólo cinco años más tarde, en 1959, ese escritor pudo reunir un puñado de sus cuentos y publicarlos en Madrid.

Tenemos, pues, a Ribeyro como miembro de una generación que es también la mía. Por ello, me complace hablar de él no con frialdad ni neutralidad, sino con el calor con que se trata a un compañero de ilusiones y aventuras. Muchas veces, los jóvenes que serán con el tiempo escritores guardan sus sueños en el corazón, pues todavía están muy confusos, y sólo años más tarde se despabilan al momento de escribir. Quizá por eso, con él hablábamos de lecturas ajenas en vez de temas propios. Cada libro leído por el otro era una invitación a devorarlo también. Pero lo que nos unía era la fiebre común por las letras, esa fiebre que pronto se convirtió en costumbre, en inevitable rutina de clases, charlas, bares, muchachas, películas, conferencias y tertulias. Hubo, sin embargo, fechas especialísimas en esa supuesta rutina: por ejemplo, la publicación de un cuento propio en un suplemento dominical, o su lectura en público, y en fin, como máximo peldaño, la aparición del primer libro. En nuestra revista *Letras Peruanas* publicamos, ya lo dije, uno de sus primeros cuentos. Volviendo de Estados Unidos, en 1954, yo publiqué mi primer libro, *La batalla*; él, ausente en Europa, lo recibió, fue generoso al juzgarlo, y a su vez anunció el suyo, *Los gallinazos sin plumas* (1955), que publicó con gran éxito nuestro nuevo amigo y compañero Enrique Congrains Martín, transformado en editor de un sello fantasma, el Círculo de Novelista Peruanos. A su vez, la editorial Mejía Baca lanzó mi novela corta *Los Ingar*, que me apresuré en enviar por avión a París. Ribeyro me escribió que le había gustado mucho, pero todavía fue más generoso lo que dijo

sobre ella en su diario *Tentación del fracaso* (1992). Cuando él volvió, ya había publicado otro libro, *Cuentos de circunstancias* (1958), editado justamente por otro compañero del grupo, José Bonilla Amado, experto, como Congrains, en el tema de las barriadas.

Así, volvimos a recibirlo gratamente en Lima. Era la misma figura flaca y desgarbada, la sonrisa de costado, los dientes fumadores, menos pelo que antes, y el saludo "¿qué dices, qué cuentas?", que sólo era inicio del diálogo entrecortado y escaso, mientras no se encendiera la chispa de un tema o mientras no hubiéramos llegado a un bar. Contando sus silencios, que marcaban un ritmo cambiante entre la abulia y el entusiasmo, era un gran conversador, alejado de todos los prejuicios y mezclaba rápidamente los temas íntimos o individuales, con los grandes juicios sobre la marcha del país o de Europa, con el recuerdo de antiguos barrios limeños, de viejos amigos, o con los gustos de comidas y vinos. El tema de las mujeres le chispeaba en los ojos: había siempre una juvenil ingenuidad en él. Y a la hora de despedida, uno abrazaba su cuerpo demasiado huesudo, sus costillas casi cadavéricas: siempre hubo, por desgracia, algo de enfermizo y mortal en torno a él, un halo del que felizmente se libró en los últimos años.

En cuanto a las tertulias en que participó de joven, hay la conocida versión de Ribeyro en su novela *Los geniecillos dominicales* (1965), donde se describe una lectura de cuentos en el Ateneo (esto es, en Insula de Miraflores), versión subrayada hace poco por el joven crítico Jorge Conguila, quien al parecer ha creído a pie juntillas lo que dice el novelista, olvidando el tono burlón y el ambiente de farsa que envuelve la escena, mezclada ya por las brumas del recuerdo.

Lo esencial de este texto, por más burlón, deformado y caricaturesco que se vea, es que ofrece tres tendencias de la literatura del momento, la indigenista (encarnada por el personaje "Eleodoro"), la experimental o de vanguardia (encarnada por "Carlos"), y la del propio autor (con su *alter ego* "Ludo"). Las tres son zaheridas y criticadas por Ribeyro, quien se burla de sí mismo cuando su lectura se mezcla con el son de un mambo, que ha de arruinar tanto el texto como el ánimo del autor.

Ribeyro pone en boca de los tres "lectores" unas frases y argumentos de cuentos irreales, actitud que refuerza la caricatura de la situación, que concluye con el tedio del público y el abandono de la sala.

Por supuesto que sí se efectuó una lectura de cuentos en Insula, pero se desarrolló de otro modo. El profesor Jorge Puccinelli y un grupo de sus colaboradores de la revista *Letras Peruanas*, entre los cuales me hallaba yo, habíamos ganado curiosamente la elección del comité directivo de "Insula" (gobernada siempre por gente mayor y seria), y por ello preparamos un recital literario como ceremonia inaugural del nuevo régimen. Llamamos a una media docena de colegas escritores, y colaboramos en repartir las invitaciones y los contactos con la prensa. El resultado fue una sala llena, entusiasta y atenta, detrás de la cual había, lista, una gran mesa con bebidas y canapés. Puccinelli presentó el espectáculo y empezamos a leer Eleodoro Vargas Vicuña, Ribeyro y yo, además de algunos jóvenes, borrosos ya en mi memoria, entre quienes posiblemente estuvieron Carlos Thorne, Tulio Carrasco y Luis León Herrera.

Concluidos los fuertes aplausos, pasamos a la celebración. Entonces distinguí a Julio Macera, a Abelardo Oquendo y a Francisco Bendezú. Más allá, Esperanza Ruiz no podía faltar. La noche, los tragos y la música de un tocadiscos fueron calentando los ánimos, pero estaba visto que ahí se juntaban dos públicos: el habitual y serio de Insula, y el juvenil de la nueva directiva. Pronto se despuntaron el baile y las exclamaciones, y también las fricciones y empujones, que luego aumentaron por la calle al extremo de que tuvimos que cargar por la acera a un ilustre joven letrado, tieso por las circunstancias, mientras otro grupo, con Ribeyro, había enrumbado directamente hacia el bar El Triunfo, de Surquillo.

Como consecuencia mayor de esa noche, la nueva directiva del club se desapegó de sus funciones y pronto olvidamos esa formalidad. Pero el registro de nuestra elección queda en los libros de actas.

Ribeyro se refiere asimismo a la primera lectura del grupo, sin duda la inaugural entre todas. En su diario *La tentación del fracaso*, hay una entrada con fecha 14 de agosto de 1952, dando cuenta de la lectura en el Negro-Negro, la boite de moda por entonces. Esa

reunión también tiene sus bambalinas, por el favor que nos hizo Sebastián Salazar Bondy al presentarnos esa noche. El y José Durand (que disertaba en el mismo local sobre el vals criollo, matizando las ilustraciones de la orquesta) eran los literatos jóvenes más conocidos de la ciudad. Sebastián fue muy gentil y nos dio una especie de "alternativa" a los jovenzuelos. Leímos Tulio Carrasco, Lola Thorne (un texto de Rubén Sueldo Guevara), Ribeyro y yo. Julio Ramón no lo dice, pero esa lectura fue toda una graduación para el grupo. Lima empezaba a aplaudir a la nueva hornada, hecho muy significativo para mí, por ejemplo, que desde la publicación de "El cínico" y "Una figurilla", en 1948, luchaba por algún reconocimiento. Y por otra parte, la fundación en 1951 de *Letras Peruanas*, empezaba asimismo a fructificar.

Hay otras dos lecturas debidamente documentadas. Una, en el antiguo local de la ANEA, en el Jirón Moquegua, durante la segunda quincena de diciembre de 1954, puesto que el Suplemento Dominical de *El Comercio* da cuenta de ella, en su edición del 19 de diciembre de ese año. En dos páginas enteras, aparecen fotografías recortadas de las cabezas de Vargas Vicuña, Enrique Congrains, Porfirio Meneses, Carlos Thorne, Mario Castro, Luis León, Pedro Cateriano y de la mía. Como se ve, los "invitados" esa noche fueron Castro y Cateriano, sin ser narradores habituales, y no se leyó ningún texto de Ribeyro. Recuerdo algunos detalles: Congrains leyó el cuento 'El sótano', anunciado con estas palabras: "Voy a leerles 'El sótano'. Todos nosotros tenemos un sótano", indicando el significado simbólico y psicológico del texto. Por mi parte, leí "El Cristo Villenas", inédito por entonces, y los aplausos fueron tan generosos que ignoro por qué algunos críticos, serios y ausentes de la lectura, escribieron después que algunos "experimentos" de nuestra generación no fueron entendidos por el público. Pues el experimento de "El Cristo Villenas", que adrede contiene dos puntos de vista opuestos sobre el mismo tema, sí gustó, y mucho.

La otra lectura, celebrada en octubre de 1955, fue reseñada por la revista *Cultura Peruana* de ese mes. Aquella noche nos reunimos Luis Loayza, Antonio Maurial, Rubén Sueldo Guevara, Carlos Thorne, Arturo Martorell (leyó "En la altura", de Vargas Vicuña), Melanie Fraysinett (quien dio lectura a "Mientras arde la vela", de

Ribeyro), y yo, que leí un capítulo de *Los Ingar*, novela corta recién publicada.

Una lección recuerdo de esas lecturas. Que al oírnos en voz alta, atentos al mismo tiempo a la reacción del público, notábamos mejor las virtudes y defectos del cuento, y así, incluso podíamos corregir luego el texto.

Hablar de Ribeyro y de su obra lleva también al escenario en que se mueven sus personajes y temas. El escenario, como sabemos, es mayormente Lima, quizá como consecuencia de su juvenil preocupación porque nuestra capital tuviera su propia novela, según él mismo señaló en un temprano ensayo de 1953, titulado justamente "Lima, ciudad sin novela", Decía Ribeyro entonces:

> Es cierto que en Lima no han faltado ciertos intentos de hacer la novela de la ciudad, pero éstos siempre se han circunscrito a determinados sectores de la vida social, y nos han dado una crónica pintoresca en lugar de una pintura integral. Recordemos el caso de *Duque* de Diez Canseco y de *Panorama hacia el alba* de Ferrando. A la primera le faltan las dimensiones y la profundidad suficientes para aspirar a ser la novela de Lima. Diez Canseco, que en el cuento de ambiente costeño alcanzara singular maestría, no consigue en esta novela iguales resultados. El tema es algo frívolo y el desarrollo demasiado esquemático. *Panorama hacia el alba*, en cambio, habiendo sido tratado con mayor intuición, con mejor pulso de novelista, sólo centra parte de la acción en Lima, derramándose el resto en otras regiones del Perú. Es por ello que Lima, aparte de estos dos ensayos y de otros, generalmente femeninos, muy loables por cierto, merece el título de ciudad sin novela[3].

Pasaron los años, e inclusive en 1960 él seguía pensando lo que efectivamente era un hecho:

> Me ratifico –dice en la entrevista con *Gaceta de Lima* a la cual me refería al comienzo– en la tesis que sostuve en el año 1953, a saber, que Lima es una ciudad sin novela. Es cierto que desde aquel año hasta la fecha

3. La caza sutil, por JRR. Lima, Milla Batres, 1976, p. 16

> se han escrito algunos libros sobre Lima –Congrains, Bonilla, Luis Felipe Angell–, pero estos libros se han quedado en la periferia de la capital: la han atacado por las barriadas. Esto revela, por supuesto, que las barriadas aquí y en todo el mundo constituyen un tema interesante, urgente, aún no agotado –pensemos en El Montón, por ejemplo, o en la Ciudad de Dios–, pero no es el único tema de la ciudad. No olvidemos que Lima, en los últimos treinta años, se ha convertido de pequeña ciudad en gran urbe y que esta conversión, con todas sus implicancias, ha pasado inadvertida para los literatos... Así, sobre este fondo de la ciudad transformada, el buen observador podría descubrir multitud de temas o de ambientes –vida de los universitarios, entretelones de la política, servidumbres de la democracia, surgimiento de empresas, proliferación del hampa, etc–. que valen la pena, si se tiene talento, de ser revelados literiamente[4].

Según sabemos, sólo en 1965, Ribeyro publica su novela ambientada en medios juveniles y universitarios limeños, *Los geniecillos dominicales,* premiada por el diario *Expreso.* En *Crónica de San Gabriel* (1960) sólo hay un contraste general entre costa y sierra. Y en 1976 aparece otra novela suya, *Cambio de guardia*, "fallida, pero de la cual algo se puede salvar", tal como él mismo dice, volumen que pinta la atmósfera general de la ciudad y también algunos barrios de Lima. Pero la mayor contribución de Ribeyro a la profunda disección y estudio de la sociedad limeña, especialmente de las clases media y baja, la cumple a través de cuarenta años de publicar cuentos sobre muchos de los temas que él mismo proyectó en su juventud. Cuando, por esta labor, un periodista quiso compararlo con Ricardo Palma, él respondió:

> Comparar los cuentos de *La palabra del mudo* a las Tradiciones de Palma resulta para mí halagüeño, pero obviamente la obra de Palma es mucho más abundante y abarca cuatro siglos de historia peruana. Mis pretensiones han sido más limitadas, pues mis cuentos se suscriben, como usted dice, al hombre peruano de

4. Ver Gaceta de Lima, Lima, junio, julio y agosto, 1960

> mediados del siglo XX, es decir, a una partícula de nuestra historia. Yo he puesto sólo un eslabón en la cadena de nuestra narrativa y el tiempo dirá si este eslabón ha cumplido realmente una función y si será útil más tarde para la comprensión de nuestra sociedad[5].

Ahora, con los ejemplos de Ribeyro, Vargas Llosa, Bryce, y de otros numerosos escritores, ya tenemos una obra selecta y voluminosa sobre la ciudad del cielo blancuzco, mortecino, indeciso, algunos dirán hipócrita, que muchas veces envenena los huesos y el alma[6].

De lo dicho sacamos algo esencial. En medio de su dedicación a la literatura, al periodismo, al teatro y al ensayo, Ribeyro destacó por su esmerado e infalible cultivo del cuento.

Visto de modo superficial, parece un cuentista más o menos uniforme, de prosa fácil y rítmica, que mantiene un tono distante, abúlico, neutro o nostálgico, respecto a sus temas, y donde sus personajes o antihéroes se resignan mayormente a los hechos y tienen la mente alejada de las cosas. Ese es el Ribeyro oficial que pretenden darnos algunos críticos. Por ejemplo, el cuento "Los moribundos", escrito en 1961, trata de la guerra con el Ecuador; pero, en vez de

---

5. IRR, Mis comienzos literarios se remontan a mi adolescencia...". El Peruano, Lima, 18 de mayo de 1986.
   Este último confirma que ya tenemos novela sobre Lima, o sea que se habría cumplido el deseo de Ribeyro expresado en 1953. No obstante, en 1994, cuando el entrevistador Coaguila (ver la página 40 del libro citado en la nota anterior) le pregunta si ha dejado atrás su proyecto de darle a Lima una novela, tal como escribió en 1953. Ribeyro responde que ya le es imposible dar la visión de Lima total en una obra novelesca, porque Lima ha crecido mucho y hay varias Limas en vez de una. He aquí su respuesta: "...Lima es una realidad extremadamente vasta que comprende cantidades de Limas que están superpuestas unas a otras. Superpuestas en el tiempo y además contiguas en el espacio. Hay una Lima histórica, una Lima prehispánica, una Lima republicana, como la Lima del periodo leguiísta o como la Lima que empieza desde la década de 1950 a convertirse en una metrópolis. En consecuencia, para mí era ya más complicado y definitivamente imposible en una obra novelesca, dar una visión de Lima total, desde el punto de vista temporal y especial. Entonces, para mí era fácil circunscribir en mis relatos urbanos a Miraflores, una parte de Lima, porque es un lugar que he conocido perfectamente y en la cual he vivido toda mi infancia y adolescencia, como parte de mi juventud. Era, para mí, por lo tanto, más viable el poder narrar lo que ocurría en ese espacio reducido, en el Miraflores de entorno, de esa época".
6. Las invectivas contra el clima y el ciclo de Lima vienen desde Herman Melville hasta Sebastián Salazar Bondy, y hasta mí mismo.

ocuparse de los aspectos dramáticos o sangrientos de la contienda, el escenario se desplaza al depósito de una casa en Paita, adonde, debido a la gran cantidad de heridos, llegan dos de ellos, a quienes el protagonista, un adolescente, trata de identificar. Le han dicho que los heridos que tienen polainas son ecuatorianos y los que tienen botas son peruanos; al descubrirlos en el depósito, se confunde, pues ambos heridos están descalzos. Luego, al acercarse más, piensa que son peruanos, ya que si fueran ecuatorianos, serían más peludos. Cuando los soldados van recuperándose, al pretender comunicarse con ellos, le es más fácil hablar con el ecuatoriano, porque éste habla castellano, mientras el peruano sólo entiende quechua. Al final, el soldado peruano desea enviar una carta a su familia en Jauja y el único que puede servir de traductor es el ecuatoriano. Y cuando nuestro compatriota muere es como si nada hubiera sucedido, porque no alcanzó a dar la dirección del destinatario de la carta, y porque el dueño de casa, padre del protagonista, se olvida del muerto y ya está celebrando la victoria peruana en el comedor, en una fiesta a la cual han sido cordialmente invitados un militar peruano, el comandante de la zona, y también un conocido ecuatoriano.

He aquí, pues, una presentación singular del tema de la guerra. Es un tratamiento humorístico y muy natural y humano, pero también revela los sentimientos de diversos estratos de nuestra sociedad y los muchos prejuicios, confusiones y similitudes que hay entre dos países vecinos. Ribeyro, en vez de elegir una vena trágica, digna de su maestro Guy de Maupassant, cuando escribía cuentos sobre la guerra franco-prusiana, escoge simplemente un cuadro de costumbres irónico, risueño y mordaz, dentro de una posición pacifista.

Este ejemplo nos indica las muchas sutilezas de los textos del autor, por lo cual podemos inclusive decir que no hay uno sino varios Ribeyros, y que no es tarea fácil clasificarlos. Hay uno, cronológicamente el primero, que es "fantástico", kafkiano, donde la imaginación vive de sí misma y no se confronta con la realidad. Ejemplo de este tipo sería el citado cuento "La huella" (1952). Hay otro que sí subraya las emociones, las cuales muchas veces estallan en torbellinos apasionados dentro de un marco más o menos realista, como sucede en *Los gallinazos sin plumas* (1955). Un tercer grupo de cuentos mezcla muy bien fantasía y realidad ("Scorpio", 1953),

provocando una efervescencia de irrealidad que se contrastará finalmente con los hechos.

En cuarto lugar quedarían numerosos cuentos, ganados por un realismo de disección de cirujano y ofrecido al lector en capas sorprendentes, a fin de desvelar el mundo habitual que está lleno, según Ribeyro, de ambigüedades y "chascos". El personaje o antihéroe es siempre un pequeño pensador asediado por hechos o emociones, cuya vida mental es el mejor espectáculo que nos da Ribeyro, un contrapunto de sensaciones, pensamientos y realidades, dibujando el vaivén de las cosas. En el cuento "El próximo mes me nivelo" (1969) se da esa oscilación pendular de actos, recuerdos y deseos, cuya vibración seguimos, atentos al desenlace.

Una quinta clase de relatos acentúa esa vida mental del personaje, la convierte en una meditación permanente sobre la vida y la muerte, entre cuyos polos vive irónicamente el hombre, sufriendo el minucioso deterioro del mundo, en el cual, de vez en cuando, hay alguna esperanza, como en "Silvio en el rosedal" (1977).

Además de esa variedad de temas, personajes y tratamientos, son notorios en Ribeyro sus remates fulgurantes, o también neutros o pensativos, que culminan el texto laboriosamente pulido. Si bien, por lo general, los remates cierran ajustadamente el texto, otros son una invitación a que el lector escoja variantes o prolongaciones del suceso.

Paralela a este dominio de elementos, se halla la búsqueda del estilo, o mejor, su adecuación al tema. Ribeyro se ha declarado enemigo de la "afectación", del barroquismo, puesto que ya de por sí la literatura es otra afectación. Por ello, ha elegido un lenguaje más o menos "natural", donde las frases armonicen en párrafos que son unidades rítmicas y aun musicales. Ese estilo es resultado de una larga evolución que va desde "La huella" hasta "Silvio en el rosedal", evolución que el autor explica modestamente así: "Yo recojo las enseñanzas de los viejos, las acomodo a mi realidad y creo en los límites de lo que va desapareciendo. Vanguardia o retaguardia no tienen para mí ningún sentido".

Como se ve, aquí hablamos del Ribeyro cuentista. Otra vez nos referiremos en detalle a sus novelas, aunque podemos adelantar un resumen. Ribeyro novelista nació ya cuajado desde el primer libro,

Crónica de San Gabriel (1960), la mejor de sus novelas por el retrato de personajes, la descripción de ambientes y el tono agridulce de esperanzas y desilusiones. *Cambio de guardia* (1975) parece un duro e inexplicable desliz, mientras que a *Geniecillos dominicales* (1965) le falta trabazón del tema (los sugerentes retratos civilizados del principio son contrapuestos por el de un "sauvage" al fin, lo que equivale a una solución intelectual previa, pero que no proviene de la acción).

Hay otra gran virtud por subrayar en este autor que irónicamente muere en momentos en que, por fin, en España y en América Latina, crecía su nombre, después de una larga espera. Esa virtud es su valentía para superar adversidades, rezagos, olvidos y malos tratos de parte de quienes debieron reconocer su obra hace muchos años.

Para concluir, confesaré que, aun siendo amigo y colega del autor, he sentido dos grandes sorpresas respecto a él. Sólo en los últimos años esas sorpresas se han ido explicando y esfumando. La primera es que yo me preguntaba por qué Ribeyro no trataba el tema del amor apasionado y sexual como todos los de nuestra generación; su prosa podía ser todo lo fría e impersonal que quisiera, pero el amor tenía que tocarla. Sólo en ciertas páginas de *Crónica de San Gabriel,* con los personajes de Lola y Leticia, el encantamiento amoroso surgió por ratos. Pero luego de leer *La tentación del fracaso* (1992) veo que él reservaba el amor para algo tan íntimo y privado como una escritura que él mismo ignoraba si se publicaría alguna vez. Su reserva, su timidez, y quizá su respeto por el asunto, hacen que sólo en esas páginas se desplieguen las muchas y fascinantes caras del amor, desde la primera mirada hasta el sufrimiento más hondo, desde la alegría del contacto hasta la somnolencia del olvido. Y todo eso en torno, no diré a personajes, sino a seres humanos como Mimí o esa misteriosa mujer que él nombra con una sola letra, C.

La otra sorpresa fue darse con los libros de ensayos, como *Prosas apátridas* (1975) o *Los dichos de Luder* (1989). No imaginé que, con el tiempo, un muchacho tan informal y al parecer tan desordenado como Ribeyro pudiera, en su madurez, desarrollar una vocación de sabiduría enciclopédica y nos ofreciera un cuerpo de ideas profundas e ingeniosas sobre los hábitos de la especie humana y su comportamiento en la sociedad contemporánea. Esa tarea es

digna de nuestros mejores literatos latinoamericanos, como Alfonso Reyes, Julio Cortázar o Jorge Luis Borges.

Cosa ingrata es despedir a los amigos cuando se sabe que no han de volver. Pero, como pálido consuelo, nos quedan los distintos retratos de Ribeyro: el muchacho tímido y reservado; el joven bohemio y fumador; el escritor inicial y ya maestro; el hombre alegre y juicioso de los últimos años, que se acercaba poco a poco al misticismo oriental.

¡Vaya facetas y modelos de expresarse de quien quería ser llamado "El mudo"!

(Revista *Paideia* N° 2, Lima, Universidad Peruana Unión, 1996).

JULIO RAMÓN RIBEYRO, ESCRITOR ÍNTIMO

A los cuatro años de publicada en Lima *Los geniecillos dominicales*, con que ganara el premio del diario limeño *Expreso*, acaba de aparecer en México la reedición de esta última novela del valioso, pero aún poco conocido escritor peruano, Julio Ramón Ribeyro.

La anterior novela suya de 1960 (ha escrito dos novelas y cuatro volúmenes de cuentos), *Crónica de San Gabriel,* había elegido la técnica del narrador autobiográfico, el orden temporal que va del presente al futuro, y el minucioso añadir de anécdotas, una sobre otra, además de dibujar en cada capítulo diversos estados de ánimo del protagonista, en una espiral necesaria para comprender los hechos y el influjo de éstos sobre la psicología de aquél. Ese viaje a la sierra de un joven limeño, pensativo y sensible, permitió que Ribeyro nos describiera el conformismo y las timideces del personaje, y pintara en detalle sus reacciones más íntimas, menos proclives a la sensualidad que al intelectualismo. Buen lector de Stendhal, Flaubert y Joyce, para Ribeyro era fundamental el examen de la conducta individual donde se reflejasen muy poco las variadas influencias de la sociedad. Lo importante era el ojo tímido y palpitante que observa el curso de las cosas y las sucesivas ligaduras (por lo general son sufrimientos) que atan al hombre con el monstruo colectivo. Eso sí, la abulia del protagonista dominaba el conjunto y con ella Ribeyro parecía postular la idea común, anterior y posterior a Hamlet, de que en los intelectuales faltan la decisión y los actos.

En *Los geniecillos dominicales* el mirador cambia y se aparta del narrador autobiográfico. El novelista describe ahora el grupo formado por Ludo Totem (nombre grotesco y risible) y sus jóvenes amigos limeños, pero que en la práctica desdeñan a las generaciones

mayores, urden insultos contra ellas y contra el medio obsoleto, y entran en el círculo vicioso de una abulia que es la misma de la *Crónica de San Gabriel.*

Este grupo de geniecillos sólo esporádicos ("domingueros" o "de chiripa", como se dice en el Perú, y en el resto de la semana muy "tontillos", como diría el poeta César Vallejo) constituye para Ribeyro algo así como una réplica a la galería de semblanzas y retratos, que apareció casi un siglo atrás, en un folleto firmado por el viejo e inolvidable Ricardo Palma, guardando las distancias y temperamentos de ambos autores: la "bohemia de mi tiempo" llamó Palma a su banda vocinglera de amigos entre los cuales había poetas, escritores y simples aficionados al buen vivir o las malas artes. ¿Quiénes integran la "bohemia" de Ribeyro? Estudiantes universitarios, otros jóvenes que voluntariamente han renunciado a la universidad, y frente a ellos, la fauna de los bares, a ratos ingenua y a ratos delincuente, las casas de cita, y las calles, siempre las calles, donde estos ociosos y sensitivos hijos de familia se sienten huérfanos. Algunos de ellos como Ludo, son futuros novelistas; otros, futuros poetas, ensayistas o meros fabricantes de frases ingeniosas y procaces; y también hay especímenes que son unos completos fracasos vitales o artísticos. Todo el grupo se reúne en el bar "Palermo", en la esquina de la Colmena y el Parque Universitario de Lima, o asiste aburrido a las lecturas de cuentos en el "Ateneo", nombre disfrazado del antiguo local de "Insula" de Miraflores, en la avenida Alfredo Benavides. El sustento espiritual de la falange de jóvenes no es la universidad de San Marcos, famosa pero apagada y mortecina en su renombre, ni sus lecturas atrasadas, ni el pisco barato que beben en cuanto bar encuentren, sino el humor negro y la dichosa melancolía que los vuelve precozmente viejos.

Ludo Totem, además de aquel medio, frecuenta el de sus familiares, personas de abolengo venidas a menos, y pasea por Miraflores, barrio que ama profundamente y cuya combinación de alamedas, quietud y vecindad al mar le brinda un cuadro decadentista y romántico, en contraste con el Miraflores violento, duro y obsceno de las páginas de Mario Vargas Llosa.

El único conflicto en esta novela mayormente descriptiva sucede cuando el pacífico Ludo choca con la brutalidad del "Loco

Camioneta" –un rufián– por ponerse a perseguir a una mujerzuela. Previamente había cotejado su personalidad con la de su amigo Segismundo, quien una vez visita San Marcos sólo para burlarse con ingenio e incipiente locura de los estudiantes y pretende desnudarse en el patio de Letras. Así, abonado el terreno para que los lectores nos digamos que en Lima y Miraflores no hay salvación para los sueños sentimentales y artísticos de Ludo, éste mata impunemente al "Loco Camioneta", y vuelve, sin arrepentimiento alguno, con un cinismo pueril e inconsciente, a la rutina habitual.

He aquí una novela de cuadros grotescos y agridulces como le gustaría a Sherwood Anderson. Algunos lectores peruanos acaso celebran el hecho de que los personajes sean copia fiel de personas reales, conocidas, que ahora mismo están en "Palermo" o en algún bar de Surquillo, o lo que es más penoso, en un manicomio auténtico de Lima.

Dicho aspecto es menos importante que los medios expresivos empleados por Ribeyro. La incorporación del diálogo en la narración, las mezclas de descripciones con evocaciones, la acumulación de detalles descriptivos, el empleo de elementos irracionales y telegráficos en una prosa discursiva, muestran que Ribeyro se decide por experimentos nuevos en cada uno de sus libros. En los cuentos de *Tres historias sublevantes* (1960) había mucho de clisé social, inaparente en él, afecto a las sensaciones delicadas y tortuosas y al detallismo psicológico. En los otros relatos de *Las botellas y los hombres* quizá faltó la rotundidad de los temas, el vaivén del tiempo y el espacio más o menos puro y tejiendo de veras la vida de los hombres, costumbre maestra que habíamos aplaudido en *Los gallinazos sin plumas* (1955), el gran libro de Ribeyro. Aquí en *Los geniecillos dominicales* hay excelentes caracterizaciones, como las de Segismundo y Pirulo, y hay siempre dos planos narrativos, el de las cosas aparentemente rígidas, y el otro en que brota la comedia risible, llena de significados psicológicos y sociales, donde hasta los fantoches fingen ser intelectuales. Y esta curiosa comedia de "intelectuales" sin obras ni brillos serios acaba bruscamente en el asesinato efectista y truculento del "Loco Camioneta", cerrando así la farsa risible y macabra, insuficiente para tanto afán literario.

Valioso escritor como es en cada paso que da, Ribeyro busca y halla nuevas facetas del mundo de la clase media peruana, cuya pobreza material se compensa, para el arte, por su riqueza de sentimientos contradictorios y su casi infinita variedad de indecisiones.

(Suplemento de la Revista *UNAM*, N° 7-8, México, D.F., marzo-abril, 1970).

ASEDIOS A JULIO RAMÓN RIBEYRO

Aunque todavía no hay claras reseñas en revistas y diarios, hace ya algunos meses que circula *Asedios a Julio Ramón Ribeyro* (Lima: Universidad Católica, 1996), la primera antología de estudios críticos sobre la obra literaria de Ribeyro, agrupados con algunos textos suyos, autobiográficos o no, cuyo conjunto forma un abanico de juicios sobre temas puntuales respecto a su dedicación al cuento, a la novela, al teatro, al ensayo, a las notas autobiográficas y a sus diarios íntimos.

Ya era hora de que se publicase este volumen donde la variedad de los enfoques es fruto de las múltiples actividades de Ribeyro. En otra parte, hace justamente un año, dije en público que, pese a conocer a mi colega desde nuestros comienzos literarios, él me sorprendió con los resultados de su carrera. ¿Por qué? Pues porque, en su juventud, Ribeyro parecía muy informal, indisciplinado y bohemio como para suponer en él, con los años, un enorme enriquecimiento cultural y una disciplina literaria que inclusive lo llevarían a un modo enciclopédico de ver las cosas, pues su actitud escéptica, agnóstica y satírica tiene ahora un largo sustento en una metódica (aunque no académica) formación humanista. En verdad, fue casi un autodidacta (pasó muy pocos años en la universidad), quien leyó y cultivó las artes literarias y el ensayo con verdadera delectación y dominio.

Sin embargo, al reflejarse esas facetas en las páginas de esta antología crítica, descubro varias ausencias. Los editores Ismael P. Márquez y César Ferreira han desechado artículos sobre los primeros cuentos de Ribeyro, los recogidos por Jorge Coaguila. Si se desconocen esos textos, los juicios críticos posteriores se hacen menos válidos. El primer Ribeyro, influido por José Ingenieros y *El hombre*

mediocre (ver *La vida gris*), o por Poe y Kafka, no está estudiado, ni tampoco el permanente vaivén entre dos clases de cuentos, los emotivos y violentos (*Scorpio* o *Los gallinazos sin plumas*), frente a los evocativos como *Los eucaliptos;* este vaivén no concluye, como supone la mayoría de críticos, con el triunfo del Ribeyro abúlico, impersonal o neutro, sino que de modo periódico hay una sublevación de esos textos violentos frente a los apáticos. En resumen, por un lado están relatos como *El próximo mes me nivelo,* y por otro los semejantes a *Silvio en el rosedal,* este último con el brillo de un personaje-pensador (tampoco estudiado), en quien la interrelación entre ideas y actos hilvana el texto. No olvidemos, pues, que frente al tema del "poder" y la "subordinación", gozado por los críticos, hay otro que la insubordinación y la violencia, encarnado, por ejemplo, en *Las botellas y los hombres.*

Otros olvidos son los de no reunir artículos de Julio Ortega y James Higgins sobre los cuentos. No hay razón para esas ausencias. Y tampoco merece silenciarse el artículo de Marco Aurelio Denegri sobre *La caza sutil;* si bien es duro y a veces lapidario sobre ciertos defectos del estilo de Ribeyro, hubiera compensado los elogios de Adolfo Javier Cisneros.

La segunda sorpresa que me produjo la obra de Ribeyro y que también confesé en público, fue su extremado pudor, sus sonrojos al evitar el tema del amor carnal y sexual, al revés de lo hecho por todos los demás miembros de la generación del '50. En *Crónica de San Gabriel* hay un atisbo erótico, nunca plenamente sexual; al contrario, el protagonista Lucho huye ante los avances de Leticia. ¿Por qué? Porque reservó el amor y sexo plenos para sus diarios íntimos; sólo en ellos trata a Mimí y a la llamada C. como personas reales (como son, en efecto) y no como personajes literarios.

En fin, éstas son breves reflexiones, obligadas por el estricto espacio aquí disponible, que luego serán ampliadas sobre un libro tan interesante y necesario como es el que comentamos.

(*El Peruano*, Lima, 12 diciembre 1996).

RÉQUIEM CON "CAJÓN" POR PEPE DURAND

Mientras en Lima no se acordaban debidamente de él, hace pocos días concluyeron un importante simposio internacional y un homenaje al historiador José Durand, en la universidad de Notre Dame, Indiana, Estados Unidos. Como es claro, el cónclave tenía un fin académico indudable. El erudito título lo explica: *Entre las Américas y el Renacimiento europeo. La misión cultural de dos mundos. Homenaje a José Durand.*

El título es sesudo y grande, como la cabeza solemne e inteligente de Pepe, como su irónica sonrisa para todo el mundo. En Durand bullían menudos datos históricos, asociaciones repentinas, hallazgos lentamente elaborados, y un lenguaje punzante y refinado tanto en la pluma como en la voz calmada. El hombre corpulento andaba como debe andar un pensador: con lentitud, pero asimismo con certeza. Decían que bajo esa solemnidad se solazaba una enorme picardía (y yo mismo iba a comprobarlo, como diré después). Así, por su personalidad y sabiduría, fue haciéndose conocido desde el colegio de La Inmaculada hasta los claustros de la Católica y San MArcos, antes de viajar al Colegio de México, perfeccionando sus estudios de historia, literatura, lingüística y otras disciplinas, sin perder el ingenio propio del limeño ni su apego a la música popular.

Cuando volvió, su aureola había crecido por sus vínculos con escritores famosos como Alfonso Reyes, Juan José Arreola o Augusto Monterroso. Tenía una columna cultural en *La Prensa* y solía pasear por el jirón de la Unión con sus colegas Sebastián Salazar Bondy, Juan Zegarra Russo, Augusto Salazar Larraín y otros. En verdad, éramos casi coetáneos; y él, asimismo, practicaba las bellas letras en los ácidos comentarios de su página especial. Pero tenía su círculo de gentes mayores, no se daba mucho a los jóvenes.

Cuando en 1953 publiqué mi primera traducción de los poemas de Joyce, el editor Mejía Baca, en mi ausencia, había puesto mi nombre como Carlos E. Zavaleta; Durand escribió que el traductor era también conocido por C. E. Zavaleta, y nada más. Ni una línea de crítica. Fue alguna clase de juego, pero, ¿qué hacer? Luego, a mi vuelta de Estados Unidos, publiqué *La batalla* (que sucede en Caraz) y *Los Ingar* (ambientado en Corongo, otro pueblo de Ancash). Durand, en vez de comentar el segundo libro (pues el primero había sido visto con buenos ojos por Sebastián Salazar), me llamó en pleno 1955 "el escritor coronguino". ¿Qué significaba eso? ¿Era una broma que imitaba, después de la segunda guerra mundial, las burlas de Ricardo Palma sobre los coronguinos de otras épocas en Lima? Yo había nacido en Caraz, y no podía sentirme aludido, pero aun así me pareció extraño y discriminador, y por demás carente de juicio crítico. Sin embargo, no dije nada, hasta que él trató de modo todavía peor a otro escritor provinciano. Entonces sí tuvimos un intercambio de cartas y artículos, y yo envié copias a *El Comercio*; o sea que aparecieron en ambos diarios, incluyendo *La Prensa,* debo reconocerlo.

Con el tiempo, y recordando otras cosas ya amables y muy cultas de él, le he quitado importancia al asunto, pero deseo abandonar aquí en público cualquier cosilla menuda, al subrayar un homenaje tan limpio, justo y merecido como el de los claustros de Notre Dame, que ojalá encuentre eco en nuestras universidades peruanas. Según llegan noticias, se trató de una asamblea de expertos de primera línea en los temas de *Perspectivas europeas e indígenas, Los incas y Roma, Perspectivas históricas, religiosas y literarias*, y *Lenguaje, texto y recepción de las obras del Inca Garcilaso*. Esto es, un coloquio sobre el renacimiento y la obra de nuestro Inca Garcilaso, tema que cubrió de afanes, azares, deleites y recompensas la vida entera de Durand.

Pero lo más hermoso y personal sucedió al final del simposio. En recuerdo de Pepe, en el Salón de Libros Raros de la Biblioteca Hesburgh, se exhibió la llamada Colección Durand, la cual incluye como joya preciada la Biblioteca del siglo XVI, seguramente usada por el Inca Garcilaso, ya que Durand la fue reconstruyendo tomo por tomo con los años e innumerables viajes. He aquí una nueva

muestra no sólo de profunda erudición y tenacidad, sino una ofrenda para los futuros garcilacistas.

En resumen, los honores concedidos en Notre Dame, Indiana, constituyeron casi un festival, a cuyo fin se pasó una película: *Poesía y danza negra en el Perú*, dirigida por el mismo autor, y que al empezar a leer el folleto informativo me recordó las noches de los años cincuentas, especialmente algunos jueves artísticos, en que Pepe dictaba en la boite Negro Negro unas aplaudidas conferencias sobre música afro, y también sobre el vals peruano, sobre su léxico, sus temas y variedades, sus bellezas y huachaferías, seguidas ya en vivo por el conjunto Ricardo Palma, con el "Negro Cañerías" a la cabeza, ilustrando los conceptos de Pepe a golpes de un espléndido cajón. ¡Vaya modo tan alegre y generoso de mezclar sus amplísimos conocimientos con la vida bohemia! ¡Y vaya la suerte de habernos reconciliado a tiempo, años atrás, con un cordial intercambio de saludos y de libros!

(*El Peruano*, Lima, 18 abril 1996).

EL RÍO DE LA VIDA DE ESCOBAR

Acaba de salir el texto completo del ensayo que consagró Alberto Escobar a la primera novela de Ciro Alegría. En 1965 apareció sólo una parte del ensayo, dentro del volumen *Patio de Letras*, y ahora felizmente nos llega todo el estudio, titulado *La serpiente de oro* o el *río de la vida* (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1993).

Nacido en Lima, en 1929. Escobar gozó de un merecido, sucesivo y meteórico ascenso como poeta y ensayista, desde 1950, fecha que lleva el nombre de toda una generación literaria dentro de la cual Escobar irradió, por igual, seriedad y certeza, constancia y entusiasmo. Justamente a fines de ese año, yo, un recién llegado al patio de Letras de San Marcos (venía de la facultad de Medicina, imagínense), lo busqué porque nadie sino él, entre los jóvenes, podía ayudarme en publicar una revista que necesitábamos todos, pero que tardaba en nacer. Ambos unimos nuestras fuerzas y esperanzas y allá fuimos a ganar para la causa al profesor Jorge Puccinelli, quien felizmente aceptó encabezar la tarea común. Así nació la revista *Letras Peruanas* (1951-1964), donde publicamos antologías de jóvenes poetas y cuentistas, además de ensayos y reseñas de libros y espectáculos. Así pudimos compartir el río de la vida, mientras Escobar publicaba sus primeros poemarios, viajaba becado al extranjero y se enrolaba por fin a enseñar en la vieja casona de San Marcos.

Demasiado exigente consigo mismo, pronto abandonó la creación y eligió el duro camino de la enseñanza y la crítica. El mismo ha explicado ese cambio de rumbo: "De joven cultivé la creación. Pero cuando me vi armado de teorías e instrumentos de trabajo, sentí que había oposición entre el creador y el crítico. Otros pueden hacer las dos cosas. Yo me di cuenta que más podía hacer en la crítica

que en la creación. La función crítica sigue a la creación y es natural que, en el proceso de constitución de una literatura, siempre aparezca primero el creador, y después, como su sombra, el crítico".

Al tomar esa decisión, dejó atrás cuatro libros de poemas (el más aplaudido de ellos, *Cartones del cielo y de la tierra*), y hacia 1958, año en que se incorporó a la docencia en la facultad de Letras, ya estaba sólidamente preparado para dictar sus cátedras y ya se había doctorado en Munich, justamente con la tesis sobre *La serpiente de oro* que ahora regustamos. Sin embargo, en sucesivas pruebas de honestidad y ansias de superación, siguió investigando, mientras fungía como profesor visitante por muchas universidades europeas y americanas. También Escobar ha descrito su satisfacción por iniciar los estudios lingüísticos y de interpretación de textos en nuestro país: "Siento el orgullo de haber iniciado en 1958, cuando vine de Alemania, los cursos de Interpretación de Textos. Fui el primero en este país que enseñó la técnica de la crítica literaria a través del análisis de textos. También conmigo entró en San Marcos la Lingüística Descriptiva. Algunos extranjeros habían dado clases, pero yo fui el primer peruano. Más tarde, inicié la Etnolingística y Sociolingüística sobre el quehacer del quechua y el español, en el Perú".

Menuda tarea la suya. Seguía siendo el más joven de los críticos, y ya ponía orden y dictaba maneras de investigación en el cotarro literario, asombrado por la profundidad de sus primeros ensayos sobre *La narración en el Perú* (1956) y *Salaverry. Poesía* (1958). Casi todos los críticos de entonces se subieron al carro de Escobar, buscando modernizarse.

Pero su irrupción en la vida intelectual no sólo dio frutos eruditos. El supo dar la mano en el necesitado estudio del bilingüismo en nuestro país y realizó trabajos de campo, como coordinador de un grupo de trabajo que redactó y publicó seis gramáticas y seis diccionarios de las principales variedades del quechua, subrayando la importancia de la sierra, injustamente olvidada. Pocas veces he visto a un limeño de nacimiento interesarse tanto por la sierra como a Alberto Escobar.

En esta cadena de tareas, *La serpiente de oro o el río de la vida* es, por un lado, prueba de fidelidad al Perú profundo, y por

otro, continuación de la línea mayor de sus ensayos sobre grandes escritores peruanos, porque luego se dedicaría a Ricardo Palma, el Inca Garcilaso, César Vallejo y José María Arguedas, enseñándonos a cómo leerlos de verdad.

Importa fijarse en que, dedicándose a *La serpiente de oro,* él rescataba la obra menos popular de Alegría. En su ensayo, se ocupa tanto de la interpretación literaria como de la investigación lingüística, y en cada una de esas mitades sigue un método riguroso para ahondar y enriquecer la lectura, hasta hacer brotar de ella los símbolos y la particularidad del habla. Con sapiencia, entra en el mundo del río Marañón por el camino de los colores, por la voz del sonido y del silencio, ve la tierra, el aire y el fuego, siente por dentro al Hombre que es igual al río, "profundo y con sus reveses, pero voluntarioso siempre", se sumerge en la vastedad que lleva a la leyenda, oye tradiciones orales, y a través del lenguaje, llega hasta la sensualidad y la libertad, a la fiesta de una fraternidad que acabará a medias con la muerte, porque el río continuará su curso.

Lo que más importa es el lenguaje, el coloquio, y asimismo la estructura conversacional de la novela. Escobar revela la índole no sólo del diálogo (de extracción rural, campesina), sino la voz del narrador, "teñida por distintos matices que incluyen en el español corriente un acento particular, de sabor local". El tono y el vocabulario pertenecen al coloquio que permite las palabras arcaicas, la "abusiva" creación de verbos y también los rezagos del quechua. En resumen, la naturaleza oral del relato está por doquiera, sea en el "yo" individual o en el "nosotros" del grupo.

Además, Escobar todavía emprende la investigación propiamente lingüística, sin más referencias peruanas por entonces que la obra de Benvenutto Murrieta. Otro punto alto a su favor.

(*El Peruano*, Lima, 14 julio 1993).

LOS MÉRITOS DE ALBERTO ESCOBAR

Si las letras peruanas fueran una persona, esa persona se sentiría sonriente y feliz. Ha vuelto, así sea por pocos días, Alberto Escobar, uno de los principales animadores de nuestras letras en las últimas décadas. Y la alegría es doble, pues sabemos que, para llegar a este instante, él ha remontado grandes dificultades propias y ajenas, llamémosla editoriales, a fin de ofrecernos una bella y tercera edición de *Patio de letras*. Sólo este hecho es otro símbolo de la paciencia, tenacidad y certeza en sus actos. Así ha sido Escobar desde joven, todo un luchador, a quien no le arredran las vallas del camino; desde entonces, venció al tiempo, aunque parezca increíble, y se instaló en el mecanismo del tiempo, si hay alguno, para prolongarlo y seguir trabajando sin interrupciones, como un peón silencioso y eficaz.

Me parece verlo allá por 1951, cuando reunía en un libro sus primeras poesías, que luego serían premiadas, y también cuando trabajamos gratis, por supuesto, como trabajan todavía en el Perú los auténticos amigos del arte, ordenando para su impresión las páginas de nuestra revista *Letras Peruanas*, donde empezaron a publicarse pequeñas antologías de cuentos y poemas peruanos contemporáneos, que sin duda le sirvieron en sus conocidas recopilaciones.

Nadie como él aprovechó en su juventud los viajes de perfeccionamiento a Italia, España y Alemania, país este último del que volvió graduado, para reingresar, ya como catedrático, a San Marcos, en 1958, y empezar su notable carrera de crítico literario con ensayos sobre el poeta Carlos Augusto Salaverry y el novelista Ciro Alegría. Desde entonces, ha marcado huellas, señales en el camino, para que aprendamos el gozo de releer al Inca Garcilaso, a Ricardo Palma,

a Vallejo, a Alegría, a Arguedas, y a los nuevos escritores de las generaciones de los 50s y 60s.

Así como él fue exigente consigo mismo, al extremo de cortar voluntariamente su carrera de poeta, a fin de entregarse a la crítica, así es de exigente en sus formas de aproximación a los textos. Nada de concesiones. Por ello, no sólo ha dejado libros generosos que enseñan de verdad a leer otros libros, sino que ha dejado discípulos, alumnos que siguen fraternalmente sus pasos y, sobre todo, su seriedad y modestia.

Pienso en que ninguno de sus numerosos libros es tan preciado para él como *Patio de letras,* volumen que, en verdad, ha crecido y caminado con él, es el hermano gemelo de toda una vida. Ahí están su juventud, su hombría, y también la oscura sombra de los últimos años, que ya nos envuelve a todos sin excepción, porque así es el destino humano.

El *Patio de letras*, que empezó como espacio de saludos, burlas y risas juveniles, en torno a una fuente caprichosa, con o sin agua, según el humor de alguien invisible, es ahora el balance, el honrado botín, la alforja que se ha llenado en el camino para volver satisfecho a casa.

Este libro tiene, asimismo, otras cualidades; quizá es la columna vertebral de donde parten y adonde llegan sus inquietudes desde los años 50s hasta hoy. De modo paralelo a la sucesiva y gradual formación del volumen, surgen las otras actividades de Escobar: su labor pionera de profesor de interpretación de textos, luego de lingüística descriptiva, en seguida de etnolingüística y sociolingüística, tareas que rebasan el marco universitario y lo llevan a organizar un grupo de expertos para estudiar y publicar gramáticas y vocabularios de las variedades del quechua. Así, el erudito se ha convertido en un explorador de campo, lejos de los peligrosos techos de salones, para comprender mejor al pueblo, y sobre todo al antiguo y todavía desdeñado pueblo quechua.

Como amigo y colega de generación de Escobar, me placen sus triunfos y los elogios que recibe, pero en ninguna ocasión he sentido mayor mezcla de justicia en el elogio, que cuando, en 1976, hace casi veinte años, el gran patricio José Jiménez Borja le entregó algo así como la posta, y reconoció en Escobar al "abanderado de la crítica

literaria, de la instalación de técnicas antes desconocidas, de los estudios científicos del lenguaje, del empeño de selector y suscitador de obras ajenas, y de la cátedra universitaria en que ha dejado escuela". Recuerdo la voz de ese nuestro maestro común, para que así se junten las voces de varias generaciones que le deben respeto y admiración a Escobar.

(*El Peruano*, Lima, 31 octubre 1995).

CONGRESO DE ESCRITORES EN AREQUIPA

Aquí en Arequipa, nos hemos reunido por primera vez los cuentistas y novelistas peruanos, en un Congreso de amistad y estudio, que revela el cambio de la vieja actitud fría o paternalista hacia los intelectuales, por otra de respeto y consideración a su obra.

Hace varios años, conversando con Julio Ramón Ribeyro por una estrecha y sucia calleja de Lima, convinimos en que los novelistas del país, a pesar de una profunda amistad entre sí, casi nunca nos visitábamos o reuníamos para hablar del arte de escribir, ni mucho menos para discutir la ideología o las proyecciones de nuestros libros actuales o futuros. A lo más, mencionábamos novelas de autores distintos de nosotros, y nos ocupaban los temas de la política nacional o mundial. Quizá dicha actitud era una confesión de que nos disgustaban los hábitos del intelectual (los diálogos privados y públicos, la polémica, el artículo periodístico, la mesa redonda y la conferencia), o que no estábamos preparados para la discusión teórica; pero quizá también deseábamos solamente reforzar una amistad que nos compensara de la indiferencia y desdén del país por la vida artística.

Los escritores concurrentes al Congreso pertenecen, en líneas generales, a tres promociones: la de Alegría y Arguedas; la de Ribeyro, Vargas Vicuña, Salazar Bondy y la mía; y la tercera, de Loayza y Vargas Llosa. Las dos últimas promociones son muy afines entre sí, como productos de un mismo ambiente cultural; en cambio, se diferencian mucho de la primera. Todas ellas abarcan un lapso de treinta años, desde 1935 (cuando se publicó *La serpiente de oro*) hasta la fecha.

Como hechos notables de esta novelística nacional, debe señalarse su apego al realismo y a la interpretación más o menos crítica de la sociedad peruana. La esfera "real" de cuentos y novelas, sin

embargo, sólo parece ofrecer un cuadro de hechos, circunstancias y personajes, "a partir del cual" el autor busca la creación de una nueva situación que sea "posible" y "casi segura" en aquella sociedad. Por tanto, es menos importante estudiar la esfera real auténtica, capaz de comprobarse con datos (por ejemplo, la pintura fiel de un barrio limeño, el nombre exacto de sus calles y la descripción de los hábitos de un hombre conocido realmente en ese barrio), que la esfera "posible" e "intencional", la cual es un resultado de la creación artística. Así, según las intenciones de la mayoría de novelistas peruanos, ellos desean que el lector, por sí mismo, extraiga con libertad sus conclusiones sobre una sociedad injusta, casi primitiva y caótica, cuya estructura debe remediarse por esencia. En una palabra, buscan ser objetivos y que las "cosas hablen por sí mismas".

Como resultado, el lector llama "verídicos" a esa sociedad y esos personajes, aunque siempre puede descubrir que ambos han sido deformados por las exageraciones del autor realista. Casi todos trabajamos valiéndonos de deformaciones y exageraciones de la realidad. Nos mueve, creo yo, la tendencia a pintar una sociedad y unos personajes algo monstruosos. He aquí un método simple y curiosamente sentimental, empleado por su fácil comprensión por el lector. En nuestra ingenuidad, suponemos que los lectores peruanos –en ellos pensamos, sobre todo, al escribir– son menos perspicaces de lo que son. Tal vez deseemos que hasta los analfabetos nos lean y entiendan.

Luego, así como los médicos peruanos aplican los principios de la medicina mundial en el país, así también nosotros aplicamos la técnica narrativa extranjera. ¿Quiénes nos han enseñado a escribir narraciones, descripciones y retratos? ¿A quiénes imitamos, ya sea poco o mucho? Si en Alegría y Arguedas se ha visto el influjo de Rivera, Steinbeck, Lewis, Gorki, Andreiev, Dostoievski, en los nuevos escritores influyen Joyce (sobre Reynoso, Zavaleta, Vargas Llosa), Stendhal y Chejov (sobre Ribeyro), Caldwell, Steinbeck, quizá Huxley (sobre Congrains). En mi novela *Los Ingar*, creo yo, uno de mis maestros más importantes ha sido Hemingway, y en la colección de cuentos *Vestido de luto*, Maupassant.

En medio de estas influencias, es valioso subrayar que hay algo "personal" en las obras de nuestros mejores novelistas, y que ese

"algo" se ensancha y repite conforme aparecen nuevos títulos de un mismo autor. Tomadas en conjunto, esas contribuciones personales formarían, teóricamente, los rasgos peculiares de la novela peruana. Pero, ¿hay una novela "peruana"? Más fácil y prudente es diferenciar individuos que nacionalidades en formación.

Hoy, en el Perú, escribir cuentos y novelas es un menester serio y difícil, que ya empieza a ser recompensado en forma comercial. Cuando la condición del intelectual deje de ser una novedad, entonces, en la normalidad donde suceden los hechos permanentes, seguiremos construyendo mundos artísticos que ojalá hagan meditar al lector sobre la grandiosa geografía del país, sobre nuestra sociedad todavía primitiva y cambiante, y sobre sus hombres inmaduros, donde el instinto y el espíritu vencen cada cual por su lado, con un ritmo todavía azaroso.

(*Expreso*, Lima, 15 junio 1965).

LA OBRA INICIAL DE VARGAS LLOSA

No hay un momento exacto en que un joven se transforma en escritor; el paso de uno a otro es progresivo aunque asimismo minucioso. Pero sí hay una época más o menos clara dentro de la cual podemos decir que se produjo la gran transformación.

En el caso de Mario Vargas Llosa ese cambio sucedió entre 1953 y 1957, no sólo según él mismo lo confiesa, sino según recordamos quienes lo antecedimos en la pasión por la literatura, en un medio tan reacio a las manifestaciones artísticas, pero en cierto modo tan fértil, como el peruano –así son los contrasentidos–, allá por la época de los dos golpes de estado del general Manuel A. Odría.

Los libros sólo nos hablan de uno, el de 1948, cuando Vargas Llosa tenía doce años y tras de vivir en Cochabamba (1937-1945) y en Piura (1946), estudiaba ya en el colegio limeño de La Salle. El primer golpe de Odría fue un zarpazo a la fugaz legalidad democrática y un corte brutal de cirujano que eliminó la pugna entre el Presidente Bustamante y Rivero (elegido por el APRA, pero deseoso de actuar con independencia y aun de forjar un nuevo partido desde el poder) y el APRA misma, ganosa de recordarle al Presidente su dependencia al partido mayoritario del país. Luego de varias fintas y roces entre ellos, vino la insurrección abortada del 3 de octubre de 1948, utilizada espléndidamente como pretexto por la derecha, para incitar al Ejército a alzarse de veras el 27 del mismo mes y año.

El segundo golpe ocurrió en 1950, cuando Vargas Llosa, todavía, sin la edad requerida, fracasó en su intento de ingresar en la Escuela Naval, institución que justamente participó en debelar la asonada aprista. Entonces, Odría "baja al llano", esto es, deja que su amigo

el general Noriega le cuide el sillón presidencial y presenta su candidatura en unas elecciones amañadas en que el Gobierno persigue y encarcela al candidato rival.

Así, desde muy joven, Vargas Llosa presenció el circo de nuestra inmadura vida política, detrás de cuya bufonería había una tragedia de presos, exiliados y muertos, mientras él leía vorazmente lo que cayera en sus manos, y mientras escribía sus primeros cuentos, género por donde entró en la novela, y por donde han entrado también en ella la mayoría de novelistas peruanos. En un valioso e informativo artículo de ABC, él mismo nos ha contado sus pasos literarios iniciales:

> Los seis cuentos de *Los jefes* son un puñado de sobrevivientes de los muchos que escribí y rompí cuando era estudiante, en Lima, entre 1953 y 1957. No valen gran cosa, pero les tengo cariño porque me recuerdan esos años difíciles en los que, pese a que la literatura era lo que más me importaba en el mundo, no me pasaba por la cabeza que algún día sería, de veras, escritor. Me había casado muy joven y mi vida estaba asfixiada de trabajos alimenticios, además de las clases universitarias. Pero, más que los cuentos que escribí a salto de mata, lo que guardo en la memoria de esos años son los autores que descubrí, los libros queridos que leí con esa voracidad con que uno se envicia de literatura a los dieciocho años. ¿Cómo me las arreglaba para leer con los trabajos que tenía? Haciéndolos a medias o muy mal. Leía en los ómnibus y en las aulas, en las oficinas y en la calle, en medio del ruido y de la gente, parado o caminando, con tal de que hubiera un mínimo de luz. Mi capacidad de concentración era tal que nada ni nadie podía distraerme de un libro (he perdido esa aptitud). Recuerdo algunas hazañas: *Los hermanos Karamazov* leído en un domingo; la noche en blanco con la versión francesa de los *Trópicos*, de Henry Miller, que un amigo me prestó por unas horas; el deslumbramiento con las primeras novelas de Faulkner que cayeron en mis manos –*Las palmeras salvajes*, *Mientras yo agonizo*, *Luz de agosto*–, que leí y releí con papel y lápiz, como libros de texto.

> Esas lecturas impregnan mi primer libro. Para mí es fácil reconocerlas ahora, pero no lo era cuando escribía los cuentos[1].

En estos apretados recuerdos se condensan cinco años de aprendizaje; los frutos sólo se verán desde 1956, cuando publique su primer cuento ("El abuelo"). Frente a ese humilde comienzo no podemos olvidar quién es ahora, alguien más que un escritor polifacético, un hombre público, un periodista deseoso de formar opinión entre sus lectores, un político de cierta tendencia, muy amante de los medios de comunicación. A la vez, lo hemos visto también como corresponsal invitado a observar las elecciones de El Salvador o la realidad política de Nicaragua; y sabemos, por otra parte, que es un crítico con ideas propias y con ensayos literarios sugerentes y anticonvencionales, y en fin, que es un autor teatral incipiente, pero que ya consiguió llamar la atención del público internacional.

Parece existir un abismo entre aquellos comienzos y el presente. ¿Cómo se produjo este fenómeno en las letras peruanas, donde, si uno mira bien, cada ciertas décadas o a más largos plazos, surge un escritor de talla universal, el Inca Garcilaso de la Vega, las dos Poetisas Anónimas, El Lunarejo, Ricardo Palma, Manuel González Prada, Abraham Valdelomar, César Vallejo, Ciro Alegría, Martín Adán o José María Arguedas?

Su vertiginosa carrera ha provocado entusiasmos notables. Para José María Valverde, miembro del jurado que premió *La ciudad y los perros,* ésta "es la mejor novela de lengua española desde *Don Segundo Sombra*"[2]. Algunos críticos peruanos han añadido en diversos tonos que Vargas Llosa nació a las letras de su país como en un desierto, en un yermo donde sería una planta solitaria, sin nada (o nadie) importante en torno. Otro de la misma nacionalidad, más entusiasta aún, dijo que sus novelas, por la modernidad y los experimentos estilísticos que traducían, habían lanzado al siglo XIX a todas las demás novelas peruanas[3].

---

1. "Autocrítica", por *M.V.Ll.*, en ABC 1 de abril de 1979.
2. "Un juicio del *Dr. José M. Valverde*" (a modo de prólogo), en La ciudad y los perros, por *M.V.Ll.* (Barcelona. Seix Barral. 1963).
3. "Con una breve vuelta a los años 50". s/n en Variedades, suplemento de *La Crónica* (Lima, 9 de marzo de 1975).

Entre 1953 y 1957, la narrativa del Perú ofrecía un panorama heterogéneo de figuras que iban en ascenso y otras que o bien parecían haber callado para siempre, o bien sólo de modo temporal, mientras capeaban malos vientos. Fechas importantes en política y literatura, como 1945 y 1948, enmarcan a unas y otras. En la hora democrática de 1945, con la vuelta de exiliados, rescate de la cultura y entrada al país de libros y corrientes prohibidos por la dictadura, se iluminaron de pronto los nombres de Enrique López Albújar, José Diez Canseco y Arturo D. Hernández: el primero, discreto, irregular defensor de oprimidos, de indios y negros a la vez; el segundo, diestro en elegir temas simbólicos de una sociedad mestiza, "criolla", en pulir las vulgaridades del costumbrismo, y aun en desnudar las veleidades y vicios de la burguesía limeña, tanto que sería bueno cotejar a fondo *El Duque* con *Un mundo para Julius;* y el tercero, Hernández, de menor vuelo intelectual, pero amigo de escenarios exóticos y de contar menudas aventuras, virtudes plausibles en algunos novelistas. La figura central en ascenso era Ciro Alegría, quien cuatro años antes, en 1941, había ganado un concurso internacional con *El mundo es ancho y ajeno* y había pasado por El Callao rumbo a Nueva York, sin que la dictadura le permitiera descender en el puerto. Junto a él, había un escritor enigmático aún, que luego de dos libros iniciales y prometedores, tardaba en darnos una obra notable: José María Arguedas. Cuando llegó la fecha histórica de 1948, casi no se vislumbraba el cambio de este panorama, pero ya el silencio de Alegría y Arguedas empezaba a preocupar, y por otro lado, un año después, en 1949, moría Diez Canseco, dejando una obra inconclusa.

Así empieza la década de los cincuenta. Para todo aprendiz de escritor, sean cuales fuesen sus lecturas foráneas, había narradores peruanos que no debían soslayarse: Valdelomar, Alegría, Arguedas y Diez Canseco. Cuando en 1948 se publicó el primer cuento de la nueva generación ("Una figurilla") y yo me mudé con armas y bagajes de la facultad de Medicina a la de Letras, de San Marcos, Vargas Llosa no podía aparecer aún en sus arbolados y conventuales patios. Era un muchacho de doce años. En las escasas fotografías del patio de Derecho, en torno a la pila, de los narradores sólo estamos Eleodoro Vargas Vicuña, Julio Ramón Ribeyro, Enrique

Congrains Martín, yo, y quizá Carlos Thorne y Luis León Herrera. En las calles del centro, en el Crem Rica o el bar Zela, hallaríamos al mayor de todos nosotros, alguien ya con fama pública, a Sebastián Salazar Bondy; y por Miraflores, cuando íbamos a la casona de Insula, con ganas de derrocar a su directiva y de volverla más despierta, nos dábamos con Luis Loayza. Pronto, en 1952, sucedió el primer viaje a Europa de los miembros de esta generación; desde entonces, de algún modo Ribeyro se quedó allá para siempre, volviendo esporádicamente al país, para retornar luego a París. Sebastián Salazar había empezado a peregrinar por América Latina desde antes de 1950, mientras se convertía en el intelectual más enterado en literatura latinoamericana. Las lecturas públicas y tertulias literarias se sucedían en San Marcos, en la Asociación Nacional de Escritores y Artistas (ANEA), en un boite que todavía existe, el Negro- Negro, y en Insula de Miraflores. En algunas de ellas, Sebastián nos presentaba al auditorio y cuando acabábamos de leer, José Durand –otro buen escritor de la generación, que viajaba por libre– dictaba amenas conferencias sobre el vals criollo, con ilustraciones musicales por la orquesta "Ricardo Palma", donde tocaba el famoso negro Cañerías. Tampoco Mario asistía aún, o quizá sí, como oyente.

Entre 1953 y 1954 estuve becado en Estados Unidos y sólo a mi vuelta lo conocí, cuando ya era un juvenil reportero de Radio Panamericana, grabadora en mano y con un cronograma de tareas que parecía el muchacho más ocupado de Lima. Era su época de los "siete puestos" simultáneos. Coincidimos en uno de ellos, en la casa del historiador Raúl Porras Barrenechea, donde trabajábamos para el Instituto de Historia de San Marcos, si bien a horas tan distintas, como lo hacían Pablo Macera y Carlos Araníbar, que en verdad nos veíamos y charlábamos muy poco.

En 1955, Vargas Llosa se lanza por fin al ruedo literario. Lo hace con discreción y modestia, pero con una regularidad y firmeza impresionantes. ¿Qué publica primero? Nada sobre sus voraces lecturas extranjeras, que pudiera revelar su poca ilustración, sino, como estudiante serio y comprometido con su país, entrega artículos semanales al suplemento dominical de *El Comercio* y mensuales a la revista *Cultura Peruana*. Cumplidamente, y por orden minucioso, va presentando, luego de una entrevista personal, a los principales

escritores peruanos del momento, empezando –cosa sintomática– por los narradores. En cada artículo da una pequeña biografía y bibliografía, una breve reseña sobre toda la obra, y una transcripción de los juicios del autor. Este modelo se repite en casi todos los artículos que, juntos, formarían una especie de antología de semblanzas de autores peruanos, facilitando inclusive a dibujantes tan buenos como Francisco Espinoza Dueñas o Alejandro Romualdo, ilustrar los artículos con sus apuntes.

En un segundo momento, tras ocuparse aún de novelistas olvidados como Manuel Aguirre Morales, Eudocio Carrera Vergara y César Falcón, se dedica a los principales poetas, siguiendo el mismo modelo de una entrevista, un juicio global de la obra y una breve biografía. Así, va pasando revista a la literatura contemporánea del Perú.

Mientras tanto, en *Cultura Peruana*, publicaba otra clase de artículos, unos breves ensayos sobre una galería de pensadores, asimismo nacionales: José Carlos Mariátegui, Francisco García Calderón, José Faustino Sánchez Carrión, Bartolomé Herrera, Francisco De Paula G. Vigil, Hildebrando Castro Pozo, Manuel González Prada, José de la Riva-Agüero, Juan Pablo Vizcardo Guzmán. Esta serie de artículos apareció entre 1956, en que había publicado ya su primer cuento, y 1959, cuando ganara su primer galardón literario en España, con *Los jefes*. En resumen, en ambas series, un joven que ha proyectado de modo consciente y decidido ser escritor, ofrece a sus lectores –y más aún, a sí mismo– un panorama metódico de la literatura y del pensamiento contemporáneo del Perú, visto por un observador todavía respetuoso de la tradición y de los nombres consagrados[4].

¿De qué enseñanza provienen estos frutos? ¿Qué aprendizaje siguió el joven Vargas Llosa respecto a gustos, estilos y pensamientos? Si él no cultiva una amistad estrecha con los principales miembros de la generación del 50, ni asiste a sus tertulias habituales, ¿con

4. Ver "Bibliografía", en *Mario Vargas Llosa, La invención de una realidad*, por José Miguel Oviedo. pp. 251-272. Hay varias ediciones de este libro. Yo cito por la de Barcelona: Barral Editores, 1970.

quiénes se reúne y a qué se dedica, aparte de desempeñar sus "siete puestos"? ¿Y cuál es el ambiente social, político y literario de entonces?

Entre 1953 y 1957, citados como años de su aprendizaje (o mejor quizá entre 1952 y 1957, lapso de sus dieciséis a sus veintiún años, definitivo en un joven tan precoz como él), corre ante sus ojos un marco nacional e intelectual que ha de provocar en él reacciones actuales y futuras, palpables luego en su obra. Son los años primeros de afianzamiento de la dictadura de Odría y luego de su ocaso. Sólo por un accidente físico se precipita la salida del dictador; le sucede un Manuel Prado distinto del de su primer período, oligárquico y de mano firme, con guante de seda; ahora, en 1956, se inicia la "convivencia" abierta del APRA con la derecha, miope y sorda ante las urgencias del país, alianza que dura, con algunos matices, hasta 1968, y produce una inmensa decepción en los jóvenes, quienes observan no sólo la claudicación de un auténtico movimiento popular, sino el cielo ya cerrado para cualquier cambio real en la sociedad peruana, primitiva, injusta y cruel con los reclamos de las masas pobres y hambrientas. Sin duda, de toda esta larga decepción, el desencanto mayor se sintió al comienzo mismo, en 1956, cuando el APRA pareció olvidar su herencia histórica de luchas reivindicatorias. Vargas Llosa fue, pues, también testigo de una alianza política antinatural.

En el marco exterior, entre 1952 y 1956 los acontecimientos más notorios son las intervenciones norteamericanas en la guerra de Corea y en la torturada América Central, esta vez con el derrocamiento de Arbenz en Guatemala. El antinorteamericanismo envolvía a casi toda la juventud de América Latina, y por ello no puede extrañar a nadie que Vargas Llosa se sintiera, por breve tiempo, ligado a la extrema izquierda.

En este cuadro general, ¿con quiénes habla y comenta de temas literarios? ¿Quiénes saben en verdad lo que piensa, lee y aprende? Como se ha dicho, se reunía poco con el grueso de la generación del 50; es natural, era mucho más joven que todos ellos y estaba demasiado ocupado en sus "trabajos alimenticios", para perder el tiempo en pláticas de San Marcos, con muchachos y muchachas sentados por largas horas en viejas bancas y protegidos por un

ambiente que creaba otra historia falsamente paralela a la del país. Sin embargo, no se desligó por completo de esa generación. Trabó muy estrecha amistad con tres de sus miembros, Sebastián Salazar Bondy, Luis Loayza y Abelardo Oquendo; por ello, quizá deba considerársele como integrante de un subgrupo de la generación del 50, o partícipe, en un segundo momento, de esa generación, como opina Rosa Boldori[5]. En muchos aspectos su vida y su formación literaria coincidieron con las de aquéllos. Si él leía a Dostoievski, Henry Miller, Faulkner, Malraux o Hemingway, los demás habíamos hecho antes lo mismo, además de desconfiar de los autores españoles contemporáneos, línea que también siguió él. Y no sólo eso, sino que la amplitud de nuestras lecturas de autores foráneos fue de veras muy vasta. Habíamos crecido con el existencialismo; las obras de Sartre y de la Beauvoir se transcribían hasta añadidas de dibujos en folletines de *El Comercio;* Francisco Miró Quesada llenaba al tope los auditorios con sus conferencias sobre la nueva escuela francesa. Dostoievski no sólo impresionaba a los jóvenes narradores, sino a los jóvenes psicólogos, psiquiatras y criminólogos, al punto de que podría reunirse una buena bibliografía de entonces, en la cual sin duda destacaría la obra de Raúl Peña. Malraux era nuestro gran ejemplo para reunir política y literatura en el mismo puño, actitud muy común en todos los miembros de la generación, casi sin ninguna excepción. Hemingway era aplaudido e imitado; sobre todo desde 1952, cuando se publicó *El viejo y el mar*, tanto en libro como en las páginas de *Life*. Desde comienzos de 1954 empezamos a publicar artículos sobre Hemingway[6]. Luis Loayza, a su turno, fue otro primerizo en descubrir y aplaudir a Hemingway y a Borges. Julio Ramón Ribeyro había asimilado a novelistas franceses clásicos como Stendhal, Flaubert y Balzac, a los que sumó a Kafka y Chejov. La

5. Citado por mí en el opúsculo *Narradores peruanos: la generación de los cincuenta. Un testimonio.* Separata *de Cuadernos Hispanoamericanos* n° 302 (Madrid, agosto 1975), por C.E.Z.

6. "'A' de Autores", por Edgardo Najá (seud. de C.E.Z.), suplemento dominical de El Comercio, artículo fechado en Nueva York, 3 de febrero de 1954 (Lima, ? febrero de 1954); "Semblanzas. Ernest Hemingway", por C.E.Z., en *ICPNA* n° 26 (Lima, septiembre-diciembre 1954); y "Ernest Heminguay", por C.E.Z., y en El Comercio (Lima, 10 de enero de 1955), suplemento de Año Nuevo.

admiración por Maupassant era compartida por Sebastián Salazar, Congrains y por mí. Congrains, un excepcional caso de autodidactismo, prefería también a críticos de la sociedad como Erskine Caldwell y William Saroyan. Con Vargas Vicuña entró en el río de influjos un segundo latinoamericano: Juan Rulfo. El primero, Borges, fue especialmente apreciado desde muy temprano por Loayza, Oquendo y Sebastián Salazar, justamente los escritores amigos de Vargas Llosa. Y otras influencias dignas de mención fueron las de Aldous Huxley[7], de Marcel Proust y algunos representantes de la novelística italiana como Alberto Moravia, Cesare Pavese y Vasco Pratolini.

He dejado para el final, en este campo de "demonios culturales", a dos de los astros mayores en nuestro cielo de escritores ideales: James Joyce, cuyos versos leímos en público en Lima, desde 1952, y cuya poesía completa empecé a traducir desde antes de ese año[8]. En nuestro país la prosa de Joyce no se limitó a ser leída y aplaudida, sino que fue tomada como ejemplo desde 1948, según juicio repetido de González Vigil[9]. La técnica del monólogo interior y el tema del retrato del artista adolescente (o del desarrollo biológico y espiritual del adolescente a secas) se hallan muy presentes en la obra de la generación del 50, en especial en la de Ribeyro, Salazar Bondy y mía. La biografía o la autobiografía juveniles (según el narrador esté en tercera o primera persona) gustó tanto que Wolfgang Luchting publicó un artículo preguntándose por qué los personajes de la última narrativa peruana eran todos adolescentes[10]. La costumbre joyceana

---

7. "La ruta Huxley", por C.E.Z., en *Idea* Núms. 6 y 7 (Lima, 1950); y "Una entrevista con Aldous Huxdey", en El Comercio (Lima, 26 de junio de 1954).
8. La primera lectura en público de los poemas de Música de Cámara, de James Joyce, ocurrió el 21 de octubre de 1952 en el local del Instituto Cultural Peruano Norteamericano. Al día siguiente apareció un suelto en El Comercio: "La conferencia de anoche en el ICPNA" (Lima, 22 de octubre de 1952); y "Una biblioteca James Joyce", por Edgardo Najá, en el suplemento dominical de El Comercio (Lima, *22 de agosto de 1953).*
9. El crítico Ricardo González Vigil, en numerosos artículos, prólogos a sus antologías del cuento peruano, y en conferencias, ha sostenido que "Una figurilla", publicado en 1948, es el primer cuento que revela influjo joyceano en nuestro país.
10. A ese artículo respondí con otro "Personajes adolescentes en la novela peruana", *en* Expreso *(Lima, 1 de mayo de 1966). El de Luchting se tituló "Retratos de un país adolescente. ¿Por qué?",* y apareció en abril del mismo año, en su semanario limeño cuyo nombre y fecha no puedo, por desgracia, precisar.

de entremezclar diversos temas y estilos en la maraña de un mismo libro se aprendió desde entonces, si bien los mejores logros los obtuvo luego Vargas Llosa. Y también el gusto joyceano de componer un libro de cuentos donde todos éstos estuvieran dedicados a una entidad mayor (a una sociedad, a una ciudad, a una época) fue admirado y seguido desde *La batalla o Los gallinazos sin plumas*. En fin, el juzgar al cuento y a la novela en el pináculo del altar literario, que reina todas las artes, fue también otro ideal joyceano fácilmente comprendido acá.

El otro astro es William Faulkner, sobre quien los primeros artículos datan de 1952 en la prensa peruana[11]. Inclusive se analizó muy temprano la posibilidad de que autores peruanos aprovecharan las conquistas (la tragedia del mulato, por ejemplo, del mestizo en general) y estilísticas del gran sureño[12]. Recuerdo aún entusiasmado la beca que obtuve para dedicarme exclusivamente, en las universidades de Duke, Durham, N.C., y de Columbia, Nueva York, durante los años 1953 y 1954, a estudiar la obra de uno de los fundadores de la novela contemporánea. A mi vuelta, y antes de viajar a España, publiqué tres largos artículos en *Cultura Peruana*[13]. De nuevo como en el caso de Joyce, la maestría de Faulkner no sólo fue elogiada en el Perú (luego de una etapa de desconfianza, como veremos), desde el punto de vista estético, sino, de hecho, se llevaron a la práctica sus conquistas, sobre todo la atmósfera trágica y su entonación lírica, en *Los Ingar* (1955), novela que años después fue saludada por Washington Delgado como "un nuevo tipo de narración en el Perú"[14].

---

11. Ver "El nocturno William Faulkner", en *Letras Peruanas* n° 6 (Lima, abril de 1952) pp. 50-52. por C.E.Z.
12. "Faulkner y el Perú", por C.E.Z., en *Vértice*, suplemento de Tradición (Cuzco, 1953); "Faulkner y el Perú", por el mismo autor, en suplemento dominical de *El Comercio* (Lima, 4 de octubre de 1953); y "El primer libro de Faulkner", por Telémaco, en el suplemento dominical de El Comercio (Lima, 7 de agosto de 1955).
13. "Faulkner", en Cultura Peruana, núms. 91, 92 y 93 (Lima, enero, febrero y marzo de 1956), por C.E.Z.
14. "Gran lector de Faulkner y de Joyce, Zavaleta introdujo las nuevas técnicas del relato en nuestro medio, principalmente el monólogo interior. Con este nuevo instrumental se dedicó a renovar la novela agraria y provinciana, introduciendo en ella aparte de los conflictos sociales, el análisis psicológico profundo de los personajes. Sobre todo en su

De otro lado, en dos tesis universitarias, de 1952 y 1958 (ésta publicada en libro al año siguiente), están la nutrida documentación y bibliografía que pude obtener sobre el maestro. A partir de 1954, una vez publicados mis primeros libros de cuentos, fue una costumbre de algunos críticos tildarme de "faulkneriano", con cierto retintín. El primero, con muy buena intención, Luis Alberto Sánchez, en el artículo "La nueva literatura. Cuentistas peruanos"[15], en un diario de Caracas; pero, poco a poco, los muchos elogios a Faulkner lanzados por autores latinoamericanos y españoles, y más tarde, las declaraciones precisas de Onetti, García Márquez, Carlos Fuentes y Vargas Llosa certificaron que nosotros, en el Perú de los años 50, habíamos escogido bien. Entonces se acabó la desconfianza lugareña. Eso no importa ahora, treinta años después. A fines de 1985, en un diálogo privado, Vargas Llosa, también fulkeriano desde sus años mozos, celebró que desde muy temprano hubiera yo tenido acceso a una completa bibliografía sobre el maestro y hubiera volcado mi entusiasmo en el libro *William Faulkner, novelista trágico* (Lima. Universidad de San Marcos, 1959). Con el tiempo, también Alfredo Bryce había señalado que ese libro fue el inicio de un cambio en su propia generación de los años 60[16]. No he podido aspirar a mayor recompensa que estos juicios.

Volvamos al tema central, el desarrollo artístico e intelectual del joven Vargas Llosa. Alguna vez tendrá que ahondarse el estudio del cuarteto de afines que formaron Sebastián, Loayza, Oquendo y

---

novela corta Los Ingar, Zavaleta mostró las posibilidades de un nuevo tipo de narración en el Perú, lo mismo que en sus cuentos dramáticos y alucinantes, 'La batalla' 'El Cristo Villenas', en *Historia de la literatura republicana* (Lima, Rikcchay, 1980), p. 159.

15. Sánchez me envió el recorte de su artículo en septiembre de 1954, en una época en que a él se le escribía con nombre supuesto, para burlar a la policía. Sin duda ese modo clandestino hizo que él no pusiera las señas precisas en el recorte periodístico que guardo en mi archivo personal.

16. En un párrafo de su artículo "La generación del 50", en Oiga (Lima, 10 de enero de 1983), Bryce dice así: "Pues bien, justamente en 1950, de esa clase media empiezan a surgir abogados, profesores, médicos y también un grupo de escritores que trató de renovar la literatura peruana. Carlos Eduardo Zavaleta presenta entonces su tesis *Faulkner*, novelista trágico (1958), y se inicia en el Perú una tentativa de renovar los modelos literarios decimonónicos y naturalistas".

Vargas Llosa. Juntos provocaban un intercambio de juicios e informaciones literarias tan brillante como pocas veces se habrá visto en Lima. Conocían al dedillo las novedades y zaherían profundamente, con enorme bisturí, las flaquezas y pequeñeces del arte de escribir en el Perú. Tenían un inagotable espíritu crítico y burlón de la sociedad peruana, un verbo ácido, inconforme, una prosa elegante que buscaba ritmos y sonoridades distintas. Si bien Sebastián parecía el líder, por su notoriedad en la ciudad, por repartir elogios y varazos desde sus columnas de *La Prensa*, la verdad es que viajaba a menudo al extranjero y así la amistad se hizo más estrecha en el triunvirato de pares, Loayza, Oquendo y Mario, el benjamín. Este, en efecto, se sintió muy ligado a ellos. No olvidemos la escueta dedicatoria de *Los cachorros* a Sebastián ("A la memoria de Sebastián Salazar Bondy") ni tampoco la explícita de *Conversación en la catedral* a sus compañeros de arte: "A Luis Loayza, el borgiano de Petit Thouars y a Abelardo Oquendo, el Delfín, con todo el cariño del sartrecillo valiente, su hermano de entonces y de todavía". He aquí, reunidos, el lenguaje de la amistad, la admiración por Borges y Sartre, y el anhelo de repartirse el mundo de las letras, que hasta ya tenía un Rey (¿quién lo sería?) y un Delfín.

Primero Sebastián, y luego Loayza y Oquendo, ejercieron una notable influencia sobre el joven Mario; fueron los maestros que no tuvo a falta de los debidos, fueron para él los doctores del buen gusto, brillantes aunque todavía sin obra (excepto Sebastián). Constituyen de veras el subgrupo formado en un segundo momento de la generación del 50. Sebastián perteneció a ambos grupos y Oquendo, en efecto, era Delfín del segundo.

Digamos más sobre Oquendo. Buen lector de la buena literatura contemporánea, su perfil de crítico se dibujó muy temprano, no sólo en las letras sino al recusar la injusta sociedad peruana. Hacia 1956, cuando se fundaron nuevos partidos, él abrazó la causa del Movimiento Social Progresista, un pequeño grupo del que se decía tener más dirigentes que militantes, pero cuya honestidad, influjo intelectual y voluntad ordenadora del socialismo peruano fueron saludables. Conocedor de estilos, joven gramático, experto en redacción y ortografía (publicó un folleto sobre el tema), Oquendo derivó más tarde, quizá por ejemplo de Sebastián, hacia el ancho

campo de la promoción cultural, en un país tan necesitado de ella como el nuestro, convirtiéndose en uno de los principales editores. En todo caso, fue siempre juez de la corrección formal, pero también de la honestidad del intelectual comprometido, estricto y severo, cualidades que debieron influir sobre Vargas Llosa, por su rigor, por su honestidad con el país y por la búsqueda constante de una prosa precisa y efectiva.

A su turno, Loayza, desde muy joven, fue un elegante prosista. Tal vez ningún otro escritor peruano, a sus veinte años, excepto Sebastián, consiguió una prosa tan limpia y bien escrita como él. Precoz amigo de lenguas y literaturas extranjeras, traductor, exhibió en sus cuentos y en su única novela, a pesar de una producción tan escasa, algún influjo de la economía verbal y del arte de sugerir de Hemingway.

Loayza se dedicó asimismo a analizar sutilmente la obra de escritores como el Inca Garcilaso de la Vega, José de la Riva-Agüero, Abraham Valdelomar y Julio Ramón Ribeyro.

Por fin, Sebastián Salazar en persona, fue un líder de este subgrupo, lo que no sucedió en sus relaciones con el grueso de la generación del 50, donde él no tuvo una posición preeminente, debido a que lo juzgábamos como narrador, y en este campo no sobresalía mucho (juicio que modificaríamos luego de su muerte en 1965). Así, no influyó sino indirectamente en nosotros, si bien fue muy apreciado por su condición de promotor cultural, de crítico y de escritor polifacético. En verdad fue el primero, después de la apertura democrática de 1945, en ganar prestigio en los círculos intelectuales limeños. Sólo al principio, en algunos poemas y piezas teatrales, se mostró elitista, autor de "torre de marfil"; luego gozó de un saludable cambio y abrazó a la vez las carreras del escritor comprometido y del crítico social, inconforme con la situación de las mayorías del país. Lector voraz, infatigable escritor elegante, crítico incisivo, polemista agresivo y cáustico, con todas estas virtudes tenía que influir en el joven Mario. Además, desde muy temprano, Sebastián fue un intelectual cosmopolita, de los que no había en Lima por esa época. Colaboraba en *Sur* y otras buenas revistas argentinas; en *Letras Peruanas* publicaba unas deliciosas "Cartas de Buenos Aires"; pronto fue colaborador de *Marcha,* en Uruguay, y de la revista

de la UNAM, en México D.F., abrazando así a toda América Latina con su entusiasmo creador y crítico. De vez en cuando nos llegaban de la Argentina o México los libros que iba publicando en editoriales de nota. Su inquietud desbordó aun la variedad misma de sus ocupaciones; hasta llegó a enrolarse en la compañía teatral de Pedro López Lagar como jefe de relaciones públicas, con el abierto afán de conocer aún más el teatro por dentro, actitud que le ayudaría en sus últimas piezas, tan maduras y diestras para la representación escénica. En suma, hombre y artista, inteligente, versátil, cuyos logros equivalían a una conquista para toda la nueva generación de escritores. No en vano Vargas Llosa, en su ensayo "Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú", lo juzga como "un porfiado y sobresaliente luchador" por el arte y la espiritualidad. Ese texto es el homenaje a "un resistente superior contra la rutina y el desdén que sufren los creadores en el Perú". En fin, Vargas Llosa lo llama acertadamente "un creador de poemas, dramas y relatos y un creador de lectores y espectadores y, como consecuencia, un creador de creadores de literatura".

En el fondo de este apego por las letras hay quizá la entrega a una especie de religión, el valor más alto de la vida intelectual y espiritual. En la amistad con Sebastián, en la admiración temprana por el existencialismo, y en su primer viaje a Francia, cuando conoció a Camus, debe hallarse el fundamento teórico de la *actitud del escritor*, tema que siempre ha apasionado a Vargas Llosa. El escritor, según él, ha de ser un hombre muy ligado a su arte, un aspirante a la más alta calidad estética, pero también ha de estar comprometido con su sociedad y con su época, y por fin, ha de ser capaz de ofrecer todas las facetas de su personalidad en los distintos géneros posibles: poesía, teatro, novela, cuento, artículo, ensayo, y aun el periodismo, la conferencia y el cine. Sus únicas medidas han de ser la honestidad y la capacidad, manteniendo una actitud crítica frente a todo y a todos. Es natural que Sartre y Camus hayan sido sus ideales de juventud, y que, ya maduro, haya dudado y censurado a sus maestros y a su propia militancia política juvenil, de izquierda. Una conducta difícil no sólo de conservar sino de mantener, pero que idealmente significa la lucha continua del escritor contra su medio, a fin de abrir las puertas de la posibilidad de expresión, según Vargas Llosa

sostiene tanto en su ensayo sobre Sebastián, como en el discurso de Caracas, al recibir el Premio Rómulo Gallegos, cuando se refirió al ingrato destino del poeta Carlos Oquendo de Amat, quien curiosamente reunía también las condiciones de político militante.

Toda esta evolución artística e intelectual, larga en otros escritores y muy breve en Vargas Llosa, puede medirse señalando cuáles eran sus metas en 1955 y 1959, en dos textos importantes publicados por él; uno al comentar el primer número de la revista *Cuaderno de composición* (en *El Comercio*, Lima, 21 de agosto de 1955) y otro al juzgar la trayectoria de Alejandro Romualdo ("¿Es útil el sacrificio de la poesía?", en la revista *Literatura* nº 3, Lima, agosto 1959), el joven poeta de mayor figuración por entonces y a la vez mentor de la "poesía revolucionaria", tendencia que nunca había sido bien vista, como suponemos, por el grupo de Sebastián, Loayza, Oquendo y Vargas Llosa, justamente quienes editaron ambas revistas, *Cuaderno de composición* (1955-1957) y *Literatura* (1958-1959).

En el primero, Vargas Llosa elogia con vivo entusiasmo todas las composiciones sobre el tema de la estatua (en cada número de la revista se proponía un determinado tema), escritas por sus compañeros de grupo, elogiando más que nada las virtudes de la prosa, aunque el tema fuera muy teórico, libresco, e inclusive tales elogios envuelvan al mismo Romualdo; pero en el segundo, en un artículo duro y polémico, juzga como una decepción el que Romualdo haya abrazado en sus últimos libros el realismo social, en contraste con el buen poeta de sus primeros tiempos.

Pasemos a otro punto. Preguntémonos cuál era el panorama literario peruano en la década de los 50, a fin de descubrir si Vargas Llosa nació en un "yermo" o si aprovechó hábilmente los hallazgos de escritores que le antecedieron.

Como se ha dicho, coexistían por esa época figuras del indigenismo y las nuevas, con obra muy reciente. Respecto a la novela indigenista, años más tarde, Vargas Llosa la juzgó en general dentro de la por él llamada "novela primitiva", esto es, carente de los recursos técnicos y estilísticos del "boom", y dominada por el paisaje o por la "tierra". Sin embargo, en una segunda reflexión, reconoció a Ciro Alegría como a un "clásico" y destacó en adelante, de modo singular, la obra de José María Arguedas, valiosa por su autenticidad,

por su apego al personaje mestizo, por traducir, sobre todo, la parte no occidental y difícilmente expresada del poblador andino. En ese sentido, Arguedas sería un ejemplo de honestidad, de amor a lo suyo y de conocimiento del indio y de sus manifestaciones culturales y artísticas. Con el tiempo, Arguedas le serviría para analizar también él la sociedad peruana, por encima de "defectos" como la carga ideológica excesiva en *El sexto* y en *Todas las sangres* y la escasez de recursos técnicos. Para él, como para muchos, lo mejor de Arguedas está en *Los ríos profundos* y en varios de sus cuentos[17].

La nueva generación empieza a publicar relatos en 1949 (excepcionalmente "Una figurilla" aparece en 1948), en las revistas *San Marcos, Mercurio Peruano, Centauro, Letras Peruanas, Cultura Peruana,* y en los suplementos dominicales de *El Comercio y La Crónica*. El primer libro se lanza en 1949 (la novela *Ríoancho*, de Sara María Larrabure); en seguida los cuentos, desde 1953 (*Ñahuin*, de Vargas Vicuña), y luego viene el año muy fértil de 1954, cuando aparecen *Lima, hora cero*, de Congrains; *Náufragos y sobrevivientes*, de Sebastián Salazar, y *La batalla,* de Zavaleta, títulos a los cuales acompañan *Diamantes y perdernales,* de Arguedas, y *El hombrecillo oscuro,* de Porfirio Meneses, autor que ya no publicaría hasta 1975, con *Sólo un camino tiene el río.* A su turno, el libro de Arguedas simbolizó el reencuentro del escritor con su público, luego de trece años del silencio editorial, una vez superada la gran crisis psicológica, admitida por él mismo. Un año después, en 1955, aparecen la segunda edición de *Náufragos y sobrevivientes*, de Salazar; *Los gallinazos sin plumas,* de Ribeyro; *Kikuyo,* de Congrains; y la novela corta *Los Ingar* y el cuento *El Cristo Villenas,* ambos por Zavaleta. En 1956 se publica en México, en la colección de Los Presentes, que dirige Juan José Arreola, la segunda edición de *El Cristo Villenas,* convertido ya en libro. Viene en seguida un año de intervalo, y por fin 1958 vuelve a ser fructífero: es la fecha de *Pobre gente de París,* de Salazar; *Cuentos de circunstancias,*

17. Como se sabe, Vargas Llosa ha escrito sendos prólogos a estas dos novelas: "El Sexto", de José María Arguedas: *La condición marginal*", prólogo a *El Sexto* (Barcelona: Laia, 1974), y "Aguedas, entre la ideología y la Arcadia", prólogo a Todas las sangres (Madrid: Alianza/Losada, 1982).

de Ribeyro; *No una sino muchas muertes,* primera y única novela de Congrains y *Unas manos violentas,* de Zavaleta. En 1960, Ribeyro publica también una novela, *Crónica de San Gabriel;* y finalmente en 1961 aparecen a la vez *Vestido de luto,* de Zavaleta; *Los inocentes,* de Reynoso; y *El avaro,* primer libro de Loayza.

He aquí la producción común del grupo, cuya mayoría de títulos antecede, como vemos, a 1959, fecha del primer libro de Vargas Llosa, *Los jefes.*

Las intenciones, influencias y frutos de los narradores del 50 son temas de un opúsculo ya publicado en Madrid[18], en 1975. Pasados más de treinta años de los hechos, podemos quizá sintetizar sus principales objetivos:

1. Cambiar el foco de la narración, del campo a la ciudad, y dedicarse más bien al Perú integral, mestizo (en vez del país escindido de la escuela indigenista), actitud que se revela, por ejemplo, en la elección del tema de las barriadas por Congrains (1954), José Bonilla Amado y Luis Felipe Angell, a los que seguimos Ribeyro con *Los gallinazos sin plumas* y yo con "El muñeco". El influjo de este tema llegará a desbordarse en *La casa verde,* donde todo el Perú parece una inmensa barriada; en *Conversación en la catedral* los personajes más vigorosos y auténticos son los de abajo, los de vida marginal, ilegal o clandestina, y todos ellos se apartan de la "decencia" formal; y en *La guerra del fin del mundo,* la sociedad informal, los grupos nómadas, las tribus modernas unidas por el fanatismo han reemplazado ya a la sociedad establecida.

Otro tema de este mismo objetivo es el del mundo juvenil, que ofrece dos variantes: a) la descripción de las sensaciones y aventuras del adolescente, y b) la presencia de la *collera* o pandilla juvenil. Los personajes juveniles y aún infantiles de *La batalla* (1954), *Los gallinazos sin plumas* (1955), *El Cristo Villenas* (1955), *Los Ingar* (1955), *Cuentos de circunstancias* (1958) son similares a sus homólogos de *Los jefes* y *La ciudad y los perros,* con la diferencia de que en Vargas Llosa hay una intensificación de la agresividad adolescente; pero es una diferencia de grado, no esencial. Cada niño

18. Zavaleta, op cit., ver nota 5.

o adolescente es un luchador descubriendo la vida. Los narradores del 50, lo mismo que Vargas Llosa, se hallan fascinados por el misterio inicial y simbólico de las primeras experiencias del personaje, por las pruebas que debe superar a fin de ser un hombre. Son pequeños héroes moldeados a golpes, como esculturas talladas en roca viva. Por último, no olvidemos que la *collera* aparece desnuda, obscena y feroz en *Los inocentes,* de Reynoso, dos años antes que en *La ciudad y los perros.*

2. El segundo objetivo es el asedio y revelación de la clase media, a la que hasta ahora no se habían dedicado sistemáticamente los escritores peruanos. Bryce afirma incluso que de ella provenían todos los nuevos escritores, y tiene razón. Al cambiar el escenario del campo a la ciudad, los narradores se dedican mayormente a pintar su propia clase: hogares angustiados por el dinero o por el afán de imitar a la burguesía; estudiantes que, por ser tales, facilitan un poder de observación interno y externo; empleados sin futuro; mujeres dominadas por el machismo; marginados, irónicamente puestos ante la ley o viviendo su tragedia de hambruna y penuria. Son numerosos los temas y personajes semejantes en la obra de Congrains, Sebastián y Ribeyro, por no citar la mía. La única excepción es la de Vargas Vicuña, dedicada casi exclusivamente a campesinos o a personajes marginales. Y por si ello fuera poco, aun Arguedas quedó fascinado por los personajes infantiles o juveniles, reiterando en *Diamantes y pedernales* (1954) los de sus primeros libros. He aquí en conjunto un antecedente natural para *Los jefes* y *La ciudad y los perros.*

3. Como tercer objetivo se da la elección del psicologismo en la descripción de la vida interior del personaje. El indigenismo, que nosotros hallamos en el pináculo del prestigio literario, exhibió una gran desventaja, la pobreza psicológica del personaje, el manierismo peligroso que a ratos se confundía plenamente con el costumbrismo. Y entonces los nuevos cuentistas y novelistas buscamos un enriquecimiento del personaje, una revelación de las varias capas de la personalidad. Pienso que ésta fue una de las mayores conquistas de la generación. Pero el psicologismo también traduce una profunda capacidad de observación de paisajes y hombres, al mismo tiempo que un cuidado especial por construir la atmósfera o "tono" general, y asimismo por manejar diestramente el diálogo. Hasta 1958, fecha

en que cabe pensar en una influencia más o menos directa de la narrativa peruana sobre Vargas Llosa, esto es, hasta su segundo viaje a Europa, hay cuentos y novelas tanto de la nueva como de previas generaciones literarias peruanas, además de recientes y aplaudidas antologías como *La narración en el Perú* (1956) y *Cuentos peruanos contemporáneos* (1958), de Alberto Escobar, aparte de las publicadas por Luis Jaime Cisneros y Estuardo Núñez[19], que forman un considerable bagaje del que no puede dudarse que abonó realmente el terreno, amplió el estrecho mirador indigenista, preparó el enriquecimiento del personaje, integró al paisaje en una comunión con el hombre (sin separarlos como antes) y facilitó el uso de un diálogo efectivo y preciso. Con estos antecedentes tenían que brotar en el nuevo terreno *La ciudad y los perros* y *Los cachorros.*

4. El cuarto objetivo, simultáneo con los demás, está claro, es el culto por la forma, por la minuciosa composición, por el estilo. A partir del 50, muchas técnicas ausentes de la narrativa peruana fueron asimiladas una a una: el monólogo interior, el narrador "ausente", los narradores sucesivos de una misma historia, la prosa poética, las rupturas temporales, el dato escondido, el comienzo en cualquier momento de la historia, el flash back. Por supuesto que cada cual las usó o dejó de usar (como en el caso de Ribeyro, heredero de técnicas tradicionales). Técnicas luego mejoradas y enriquecidas por Vargas Llosa y Bryce. Este culto por la forma nació del convencimiento de que el cuento y la novela eran verdaderas obras de arte, y el altar literario, el más alto de todos.

5. Otra meta es la búsqueda de un lenguaje peruano, propio, dentro del gran caudal de la lengua española. Justo es decir que, si bien se pasó del formalismo del lenguaje escrito al coloquial, incluso al regional, no se avanzó mucho, por nuestro apego a las formas

19. En el apogeo de la generación del 50, en Lima se publicaron varias antologías del cuento, género en boga. Entre ellas, las ya citadas de Escobar y estas otras: *Cuentos peruanos*, dos tomos (Lima: Círculo de Novelistas Peruanos, 1955). Si bien no se dice, el compilador fue el propio Enrique Congrains Martín, el inventor del Círculo; *Cuentistas modernos y contemporáneos*, selección y prólogo de Luis Jaime Cisneros (Lima: Patronato del libro Peruano, 1957); y *Los mejores cuentos peruanos* (tomo II), por Estuardo Núñez (Lima: Patronato del Libro Peruano, 1958).

cultas. Congrains y Reynoso avanzaron algo en esto, se hicieron "plebeyos", pero no crearon mundos lingüísticos atractivos. Esta fue una deficiencia, que Vargas Llosa y otros, especialmente Bryce, superaron con largueza.

6. Se cultivó asimismo el pensamiento teórico, cosa muy rara en la anterior escuela indigenista. Los escritores del 50 asumen la idea central de que los artistas literarios son hombres de pensamiento y por ello pueden dedicarse a la crítica, al ensayo, al teatro, al artículo periodístico y aún a la traducción, actitud que antecede y concuerda plenamente con la idea del escritor asumida por Vargas Llosa. Ahí están, por ejemplo, las traducciones de Loayza, Salazar Bondy y mías; los numerosos artículos críticos del mismo Loayza sobre el Inca Garcilaso de la Vega, Valdelomar, Riva-Agüero y Ribeyro; el variado libro de Ribeyro, *La caza sutil*, sobre sus preferencias literarias; la intensa labor de promoción cultural realizada por Oquendo, dirigiendo la revista *Hueso Húmero* y la editorial *Mosca Azul;* el famoso ensayo de Sebastián Salazar, *Lima la horrible,* además de numerosos artículos sobre literatura y arte; las piezas teatrales de los tantas veces citados Sebastián y Ribeyro; y mis traducciones de Joyce y mis ensayos y artículos sobre Faulkner, Huxley, Lawrence, Eliot y otros autores.

7. Por fin, se cultivó la novela de interpretación sociopolítica. A estas alturas, ya parece ocioso repetir sus títulos: *Los Ingar* (1955), *No una sino muchas muertes* (1958), *Crónica de San Gabriel* (1960), *Una piel de serpiente* (1964), *En octubre no hay milagros* (1965), *Alférez Arce, Teniente Arce...* (1969), para sólo mencionar las primeras.

Pues bien, resumiendo, no cabe decir que Vargas Llosa hubiera nacido en medio de un desierto, ni que sus temas, personajes, atmósfera, estructura del cuento y novela, y aun ciertos experimentos de técnicas y estilos, fueran algo que no se esperaba ya en las letras peruanas. Sus dos primeros libros, sin duda, están ligados y trabados con la obra de la generación del 50, si bien ellos exhiben otras cualidades que los diferencian y a la vez representan el inicio de una poderosa originalidad.

Los cuentos de *Los jefes* todavía no se distinguen mucho de los inmediatamente anteriores en la literatura del Perú. Sus personajes

son en su mayoría adolescentes, la atmósfera más o menos violenta, el tema de una afirmación personal mediante la lucha, la pelea franca o el conflicto interior que por fin se resuelve; hay en sus páginas bandas o pandillas escolares, choques de personalidad, deseos, frustraciones y sorpresas consumadas; y el estilo es toda una aspiración a escribir sin muchos adjetivos, sobriamente, ciñéndose a los hechos, como lo manda una combinación ideal entre Camus, Malraux y Hemingway, aún no lograda, por supuesto.

"Arreglo de cuentas" tiene algún parecido con "Mar afuera" de Ribeyro, o con "La batalla". La tensión, el choque de temperamentos, son el punto dramático donde la vida y la muerte se tocan. En "Los jefes" vemos la lucha de un grupo juvenil por reparar una injusticia de los mayores –simbólicamente los poderosos– durante una huelga estudiantil; tiene algunas semejanzas con *Lima, hora cero,* de Congrains, cuando ya los pobladores de barriadas no pueden más y se reúnen y parecen sublevarse, pero son incapaces de cambiar radicalmente las cosas y obtener lo que desean. "Día domingo" pinta a dos adolescentes en su primer enamoramiento de la misma muchacha; el que parece más débil desafía a nadar al que se supone más fuerte, pero, en plena competencia, el primero ayuda generosamente al segundo y sacrifica su victoria, perdiendo a la muchacha voluntariamente. He aquí un cuento muy parecido en tono e intención a "Soy sentimental", de Sebastián Salazar, en que un joven lleva a una amiga (a quien parece amar en silencio) adonde una comadrona, a fin de que aborte el hijo de otro, del rival. Pero esa generosidad espiritual, como en "Día domingo", no compensa la agridulce desventaja en el amor. En cambio, la ceremonia espiritista de "El abuelo" emparenta la narración no con las de escritores del 50, sino con los cuentos fantásticos al modo de Clemente Palma, Valdelomar o César Vallejo. Finalmente, "Hermanos" repite la diversidad de personalidades como principio dinámico de la narración, además de ciertos "datos escondidos" al comienzo y de alguna sorpresa en el remate; y todo eso en las manos todavía inexpertas de Vargas Llosa.

Con excepción de "Día domingo", bastante aceptable, los cuentos están menos logrados que los de autores de la generación del 50. Y esto debió entenderlo Vargas Llosa, tan precoz en todo. Desde muy temprano, reconociendo sus limitaciones en el cuento, eligió de

modo definitivo la novela, y tanto que han pasado casi treinta años de ese libro y Vargas Llosa no ha vuelto jamás a publicar un cuento. Por algo será. Además, al elegir la novela, escribió *La ciudad y los perros,* vinculada aún a modelos precedentes (personajes juveniles, el individuo en pugna contra la sociedad o contra una institución, la búsqueda de liberación, un afán de identidad personal, las diversas ceremonias para alcanzar la hombría, el buceo psicológico en la ambigua intimidad juvenil). Por estas circunstancias hay semejanzas con las tres novelas peruanas mejor juzgadas por la crítica de la época en que apareció *La ciudad y los perros.* En efecto, *Los ríos profundos, Crónica de San Gabriel* y *Los Ingar* exhiben también personajes juveniles, registran el paso de una edad biológica y espiritual a otra, hay pruebas por las que pasan los protagonistas a fin de madurar, y el premio final es alguna clase de lucidez, de camino que se aclara o se nubla del todo. Pero ahí acaban las similitudes. El contrapunto de capítulos e historias de *La ciudad y los perros*, el estilo dinámico, preciso y acezante, el caleidoscopio de sensaciones, el culto a la violencia y al sexo, la interacción de personajes, son las buenas marcas de la independencia del joven escritor que ya no se va pareciendo a nadie. Desde su primera novela, hay en él una mayor preocupación por técnicas narrativas, un mejor contrapunto de escenas y personajes, y aún de miradores distintos, de estilos cambiantes para describir facetas ocultas de la intimidad; hay un diálogo certero, eléctrico, eficaz, y hay una paulatina incorporación de este diálogo a la narración. He aquí, en suma, experimentos y hallazgos del genio del nuevo artista, cualidades que se harán aún más visibles, desde el punto de vista estilístico, en *Los cachorros,* pequeño y logradísimo libro con el que Vargas Llosa confirma su independencia literaria y su marcha por un camino enteramente propio y muy suyo.

(*Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 444, Madrid, junio 1987).

FUENTES PERUANAS DE VARGAS LLOSA

Poco a poco, pese a la mezquindad de gruesos volúmenes críticos, dedicados a los cuentos y novelas de Vargas Llosa, se va abriendo camino el tema real de sus lazos con la generación de los 50s.

Vargas Llosa forma parte de un segundo momento de dicha generación, según lo ha demostrado fehacientemente Rosa Boldori. En esa trayectoria tampoco se halla solo, sino acompañado por tres de nuestros colegas, e íntimos amigos suyos: Sebastián Salazar Bondy, Luis Loayza y Abelardo Oquendo, quienes le aconsejaron y participaron de sus lecturas y aficiones, y hasta publicaron todos juntos dos revistas: *Cuadernos de Composición* (1955-1957) y *Literatura* (1958-1959).

Entre 1953 y 1959 (fecha esta última en que publica su primer libro de cuentos), o sea entre sus 17 y 23 años, Vargas Llosa es testigo de excepción de la gran actividad que desarrolla nuestro grupo. Es cierto, como lo ha confesado, que le doliera mucho no poder ingresar oficialmente en él, al no pasar la prueba de la lectura de un cuento en la tertulia literaria de El Patio. Pero esas cosas las olvida pronto un joven precoz e impetuoso como él. La época activa de la generación se extiende, en verdad, desde 1951 hasta 1961; pues bien, durante buena parte de ese lapso Vargas Llosa es un periodista literario que publica reseñas de libros y también bocetos biográficos, o semblanzas de "todo el que hubiera escrito una novela (o cuentos) en el país". En ese lapso, nuestro grupo, que contaba con dos revistas, *Centauro* y *Letras Peruanas*, publicó trece libros de cuentos (y tres novelas), pero sólo uno, *Lima, hora cero,* mereció un comentario del precoz reseñador. ¿Por qué, si hay entre ellos volúmenes hasta hoy elogiados como: *Los gallinazos sin plumas, Ñahuín, Náufragos y*

sobrevivientes, Cuentos de circunstancias, No una sino muchas muertes, Los Ingar, La batalla, El Cristo Villenas, Pobre gente de París, Crónica de San Gabriel? ¿Ya había empezado aquí su distanciamiento del grupo?

Y preguntémonos algo más, ¿marcharía solo en el futuro? Todavía no. Los cuentos de *Los jefes* son parecidos a los de nuestra época, pero no están logrados; quizá por ello el autor abandonó definitivamente ese género y se lanzó a la novela con *La ciudad y los perros,* libro de veras singular y donde hay una marcada preocupación social. ¿De dónde proviene, de sus variadas lecturas o de su experiencia personal en el colegio Leoncio Prado? La estructura es un logro nuevo, pero el afán de pintar la ciudad o la sociedad ya están en el empeño de Arguedas o de Ribeyro.

Hay también otras vivencias del grupo que influyeron en Vargas Llosa: el modelo de escritor, periodista, dramaturgo y promotor cultural de Salazar Bondy; el de Loayza, su gran amigo y joven estilista, todo un filtro de buenas lecturas; de Congrains Martín, descubridor del tema de las barriadas (usado en *La casa verde*); y de Reynoso, cuyo tema de la pandilla juvenil enriqueció *La ciudad y los perros.*

Años después, al tratar el mundo andino, nuevo para él, en *Lituma en los Andes,* sin duda recordó a Alegría, a Arguedas y aun a Manuel Scorza. Y en fin, de mí sé decir que me hallo feliz por haberle invitado a que leyera a los maestros Joyce y Faulkner; así, él entró en un fascinante mundo creativo, al que sumó luego sus propios y valiosísimos hallazgos.

(*El Peruano*, Lima, 6 setiembre 1995).

EL JOVEN CRÍTICO VARGAS LLOSA

Bienvenida sea la reciente tesis universitaria de Miguel Angel Rodríguez Rea, publicada con el nuevo título de *Tras las huellas de un crítico,* donde comenta una parte de los artículos periodísticos y literarios de Vargas Llosa, aparecidos entre 1954 y 1959, aunque sin referirse a los valiosos ensayos que también publicó en *Cultura Peruana* en el mismo lapso, entre los que figuran, por ejemplo, uno titulado *Cartas inéditas de Chocano a Rubén Darío,* el cual hubiera aumentado las pruebas del interés de Vargas Llosa por la poesía, además de otros dos textos que estudian *La casa de cartón* y, por fin, del titulado *Crónica de un viaje a la selva,* texto interesantísimo de 1958, donde empieza su curiosidad por la Amazonía, cuyo tema ha de florecer luego en novelas como *La casa verde, Pantaleón y las visitadoras* y *El hablador.*

Si hablamos de un joven escritor y crítico precoz, ¿por qué no exhibir las pruebas completas hasta 1959, límite fijado por el propio estudio? Y tampoco se nos dice que en la serie de autores entrevistados por el minucioso periodista literario, éste realmente olvidó, ignoramos por qué, a escritores de la talla de Ciro Alegría, Martín Adán y Julio Ramón Ribeyro.

Luego, hay que explicar otras ausencias entre las contadas reseñas sobre libros de la época. Si Vargas Llosa fue testigo, entre 1953 y 1959, de casi toda la producción narrativa de la generación de los 50, ¿por qué sólo reseñó un libro, *Lima, hora cero,* de Congrains? Sin duda, porque estaba marcando las distancias y porque ellas se verán más en sus *Memorias,* donde continúan las ausencias. En 1955, año de *Los gallinazos sin plumas* y de otros tomos plausibles, él se limita a comentar un cuento suelto de Ribeyro tomado de una antología.

Pero, por encima de breves detalles, la aparición del libro de Rodríguez Rea es muy saludable, pues confirma la existencia de fuentes y raíces peruanas en la obra del gran novelista, algo que los autores de gruesos libros sobre Vargas Llosa olvidaron, al suponer, que él era una especie de flor nacida en un desierto, cuando en verdad sus hallazgos temáticos y estilísticos son una culminación de la tarea empeñada contra todos los obstáculos editoriales, por la generación de los 50s, en cuyo seno hubo varios experimentadores de los géneros del cuento y la novela, tendencia que seguiría él.

Hace algún tiempo que tratamos de fomentar el estudio de los lazos entre Vargas Llosa y los escritores peruanos; él formaba parte, en efecto, de un subgrupo compuesto por Salazar Bondy, Abelardo Oquendo y Luis Loayza. Reconocer la influencia de éstos y también las de Congrains, Reynoso, Ribeyro y Scorza sobre Vargas Llosa, no limita en modo alguno la genialidad y grandeza del famoso autor.

El ensayo de Rodríguez Rea cae como anillo al dedo, pues ahí se ve a Vargas Llosa luchando por abrirse un camino propio entre los jóvenes escritores. Antes que la novela, a él le gustaron el teatro, la poesía, el ensayo y el cuento. Los textos ahora comentados prueban su interés por nuestras letras y su afán de lograr una prosa efectiva que le sirviera primero en el ensayo y luego en la narración. Sin duda, los mejores textos son los dedicados a los poetas Belli, César Moro y Chocano y a la polémica en torno a un libro de Alejandro Romualdo. Ojalá Rodríguez Rea siga investigando en el resto de artículos periodísticos y críticos que aún faltan.

(*El Peruano*, Lima, 19 setiembre 1996).

IV

OTROS NOMBRES

"¡ESTE BRYCE, ESTE BRYCE, ESTE BRYCE!"

Con esta frase lo saludaba allá en México el gran Juan Rulfo. Yo quise repetirla, pero al comienzo no tuve suerte, cogido en medio de una eléctrica multitud que lo rodeaba, entre empujones y remolinos, como si cientos de lectores, convertidos en cazadores de autógrafos, quisieran probar la resistencia de Bryce contra la pared. Empezando por la mañana en San Marcos y por la tarde en el Country Club, ruedos y anillos de gente lo zarandearon hasta robarle una mirada, una firma. Jamás había ocurrido eso en Lima, excepto con Ribeyro.

Por fin, dio una milagrosa vuelta sobre sí mismo, y entonces lo abracé después de treinta y un años sin verlo. La última vez habíamos trabajado juntos en su tesis universitaria (yo como asesor), *El diálogo en Hemingway,* que significó en verdad su primer arraigo en literatura, por encima de la abogacía, pues aquélla lo decidió y encauzó su futuro.

¿Cómo no alegrarme al recordar el nacimiento exacto y visible de un nuevo escritor peruano?, y ¿cómo no celebrar aquí su larga y brillante carrera? Nos dimos tres abrazos y medio, uno por cada década de ausencia, y el medio, más abierto, para dar cabida a mi mujer, y a Maggie, su antigua esposa.

En la presentación de *No me esperen en abril,* Bryce defendió su estilo "fluvial" ante quienes dicen que sus novelas tienen demasiadas páginas. Paré las orejas. Yo había escrito algo semejante respecto a su primera novela. Según Bryce, Cervantes, Proust y otros también hacen lo mismo, les sobran páginas. Pues bien, yo me había guiado por algunos ejemplos de prosa ceñida, pulida, económica en palabras, y además poética, como nos dan Conrad, Kafka, Camus, Joyce, Virginia Woolf, Cortázar, Rulfo y nuestro Martín Adán, y el

mismo Cervantes en *Novelas ejemplares.* Pero, habiendo un extremo como éste, se supone, en términos físicos de simetría, y asimismo, por la experiencia literaria, que hay muchas y valiosas obras extensas. Es verdad, porque en el justo medio casi nadie escribe. Y por tanto, si hemos aplaudido a Dostoievski, Tolstoi, Mann, Lezama Lima, o al mismo Cortázar en *Rayuela,* ¿por qué no aceptar las exageradas páginas de Bryce? ¿Acaso queremos que siempre haya una edición abreviada del libro, así como Burgess abrevió *Finnegans Wake*? El editor mutiló *Sartoris,* una caricatura del original *Banderas en el polvo.* En el arte hay campo para todas las voces.

Heredero de la picaresca española, de Laurence Sterne, de Swift, Rabelais y Fitzgerald, nuestro autor ha elegido un estilo cuya maestría consiste en parecer espontáneo, en mezclar la conversación con la meditación, en la libre asociación de ideas, en el contrapunto de lo culto y lo popular, de lo solemne y lo risible, de lo permanente y lo efímero, y todo en una marea verbal, irónica o satírica, revelando por capas nuestra sociedad huachafa. ¿Es posible mezclar a Beethoven con Lucho Gatica? Pues sí, Bryce lo ha conseguido diestramente en *No me esperen en abril.*

(*El Peruano*, Lima, 23 agosto 1995).

TODOS LOS CUENTOS DE ALFREDO BRYCE

El voluminoso y bello libro de los *Cuentos completos,* de Alfredo Bryce (Lima: Alfaguara-Santillana, 1995), de por sí un máximo esfuerzo de la industria editorial, constituye una necesidad bibliográfica, y asimismo, un homenaje al autor por su largo dominio del género.

Soy de los que, desde hace mucho tiempo (desde los primeros cuentos recogidos luego en *Huerto cerrado,* 1968), sostienen que Bryce es un gran cuentista, y que cuando sobrevino su meteórica reputación como novelista (a partir de 1970), me dije pues, muy bien, sumaremos los títulos a medida que pase el tiempo, y veremos a qué lado se inclina la balanza.

Han pasado poco menos de treinta años. Han aparecido *Muerte de Sevilla en Madrid* (1972), *La felicidad ja ja* (1974), *Magdalena peruana* (1986), y ahora, en el libro mayor, cuatro textos inéditos y con todos los altibajos del conjunto, y pese a que los tomos de cuentos son pocos, todavía se defienden ante sus fluviales novelas. Y si uno decidiera elegir un par de sus mejores novelas, digamos la primera y la última, *Un mundo para Julius* y *No me esperen en abril,* donde los universos expresivos y los temas son riquísimos, entonces les añadiríamos los cuentos, y ese nuevo conjunto de lo más personal de Bryce satisfaría a los más exigentes. Sería una obra aparte construida por un lector de Bryce. Hasta a él le divertiría la selección.

Bryce ha escrito y sobre todo ha hablado mucho (él "colecciona conversaciones") en las últimas décadas, primero porque tiene el ángel de ser ameno y luego porque las bromas le salen por la piel, como efectos de comparaciones, metáforas, contrastes, asociaciones de ideas o simples vivezas criollas que a veces repite ante sus oyentes,

como un actor que ensaya su papel en las tertulias y luego sale a estrenarlo en una conferencia de Madrid, Barcelona o Lima. Una eléctrica y multitudinaria simpatía ganada así con el lector sólo la tuvo Ribeyro antes que él. Gracias a ambos por llevar la literatura a las masas.

Volvamos a los cuentos. De *Huerto cerrado* en adelante hay un trabajo muy serio con los temas y con el punto de vista del narrador, a veces con el sacrificio de su "yo" indesmayable. En "Jimmy en Paracas" hay una simbólica denuncia de separación de generaciones y una crítica feroz y sutil contra la burguesía, a la cual, por desgracia, ama y respeta el padre del protagonista. En "Yo soy el rey", vemos quizá un regodeo excesivo en la prostitución y la crudeza. Bryce empezó como un pintor de aguafuertes y luego pasó a los dibujos de dos planos, la descripción alegre y saltarina por encima, y por dentro el palpitar incesante de la verdad, el monólogo de ilusiones o derrotas del personaje, y la mentira que no desaparece. Esos dos planos, con la riqueza de puntos de vista y de situaciones, se mantienen en sus demás libros de cuentos, con excepción, a mi juicio, de *Magdalena peruana,* que pudo salir mejor. Esta doble vida que vemos supone que el hombre quizá es sólo provisional, y que a lo largo del cuento descubrimos su esencia y sus contradicciones. La broma, la burla, es así el lazo entre los dos mundos.

Así como en una variedad de cuentos, digamos, en "Un poco a la limeña", descubrimos su desnudo apego al estilo conversacional y caudaloso del autor; también en "Una carta a Martín Romaña", nos damos con la desmesura del humor (si la hay), con una diversión y una risotada conjuntas en que autor y lector gozan interminables y muy amigos, sellando aún más la simpatía de que hablaba yo; así, en otros cuentos más sombreados, más irónicos, más salobres, surgen valiosas narraciones en espiral sobre la lucha torva (social y racial) entre el ascenso del "cholo emergente" y las dificultades impuestas a él por un blanquiñoso limeño. En "Anorexia y tijerita", en fin, se pinta la corrupción y los vaivenes y frustraciones del poder.

En cuanto al estilo, es inevitable, uniforme y ubicua la caudalosa profusión de anécdotas, ideas, suposiciones, malos entendidos, bromas y nostalgias que salen por boca del narrador o del mismo autor, cuya oralidad, dicho sea en justicia, se ha ido depurando con los años

hasta alcanzar notables logros en los cuentos aquí citados y especialmente en los cuatro textos inéditos que aparecen por primera vez.

Esa oralidad vivaz e interminable, que permite vueltas y revueltas en el tiempo y el espacio, con la espontaneidad de quien habla entre amigos (el lector es un amigo de Bryce) y que se permite errores y repeticiones en el texto, es su forma definitiva de escribir. ¿Qué hacer con repeticiones como éstas?: "Contigo no hay pasado, contigo sólo hay presente, y contigo no hay futuro, porque yo no quiero que haya futuro contigo. Y por eso, claro es por eso que sólo hay este interminable presente". Aprovechar su melodía, supongo.

Ese estilo, que aparece tan desmañado, es, sin embargo, eficaz, irreemplazable en sus mejores cuentos; en "Apples", es emblema del lirismo en el lenguaje coloquial, si bien esconde cierta malignidad contemporánea; y sobre todo es espléndido en el hasta hoy inédito "Tiempo y contratiempo", uno de los mejores de todo el volumen, donde, siguiendo el ejemplo de Julio Cortázar, se juega sutilmente con el tiempo, en especial con las "deshoras" o "desencuentros", y así la fantasía y la realidad se tocan y se iluminan mutuamente.

En el fondo, por supuesto, de toda la obra, está siempre la sociedad peruana desde los años cincuenta; eso significa, para unos, la decadencia ante los tiempos de antaño; para otros, la huachafería con toda la picaresca a que da origen; para los terceros, la clase media avasalladora; y para el resto, el escaso confort de un pequeño grupo en un país mayormente primitivo.

(*El Peruano*, Lima, 22 febrero 1996).

HA VUELTO LA BOHEMIA

Quienes aplaudimos hace meses, en agosto, la multitudinaria, cálida, ruidosa y musical "fiesta de la amistad" con que se presentó el último libro de Alfredo Bryce en el Country Club, hemos gozado con la segunda parte del jolgorio, esta vez en el Cesar's Hotel, donde el jueves 21 de diciembre se presentó *Una mujer no hace un verano,* libro de cuentos de Guillermo (Willy) Niño de Guzmán, después de diez años de provechoso silencio, según vemos ahora.

Por supuesto que, como la vez anterior, no sólo se presentaron el libro y su autor. Envuelta por las canciones de Frank Sinatra, luego por un solo de saxo vivo, la ceremonia la urdieron los presentadores mismos (Fernando Ampuero, Toño Cisneros, Balo Sánchez León y un señor Eduardo Ghezzi), cuya condición de escritores pasó a segundo plano, pues aquí lo importante era celebrar la amistad y los detalles de cómo *el* Niño de Guzmán había burlado los escollos de diez años de silencio y cómo se habían gestado algunos de sus cuentos, pues inclusive había testigos del argumento o de los personajes. Eso sí, nadie dijo conocer a la "limeña calatita", que, transformada en maja desnuda de Goya, ilustraba la carátula. Muy atrevidos, sí, pero hasta cierto límite, digamos hasta los cuatro o cinco tragos, nada más. El desbocado fue el público, que rió con las bromas ingeniosas y también con las dudas y vacilaciones de los improvisadores, excepto el caso de Ampuero, quien siempre lleva un buen texto con el cual improvisar.

En verdad, sólo Ampuero y el señor Ghezzi (dueño del perro que le dejó a Willy, a fin de que éste tuviera el can que no tuvo de niño y así lo convirtiera en personaje de un cuento) tocaron aspectos propiamente literarios. Niño de Guzmán, voraz lector y conocedor de escuelas y movimientos artísticos (nadie sabrá de

Hemingway como él), además de propulsor y aficionado al jazz, ha ordenado sus cuentos intercalando entre ellos "viñetas", que pintan la violencia de los años ochenta, en cuyo entretejido resaltan las narraciones. El mismo contó que, por esa época, después de un viaje al convulso Ayacucho, había escrito unas crónicas, que ninguna revista se atrevió a publicar, porque suponían que favorecía a la subversión, cuando justamente él se había dedicado a humanizar la tragedia, esto es, a desentrañar su real significado. Esas crónicas aparecen aquí salpicadas en viñetas. Dijo, además, que se consideraba un autor triste y melancólico, y por ello sin duda en sus escritos (añadimos nosotros) sabe aquilatar el impulso de otras emociones duraderas. En todo caso, cotejando este volumen con el previo, se ve que sigue traduciendo el apasionado vaivén de su aprendizaje por la vida, como hombre peruano y como habitante de este siglo que concluye.

Hijo de su tiempo, se dedica también a la importante tarea de asesor de una de las principales casas editoras de la ciudad, la de Jaime Campodónico. Ambos dirigen la Colección del Sol Blanco, punto de enlace de un significativo desfile de poetas, cuentistas, críticos, novelistas y traductores cuya valía es innegable, sobre todo en las últimas décadas. Merced al espíritu persuasivo de Niño de Guzmán, el poeta Eielson aceptó publicar *Noche oscura del cuerpo;* merced a él, Vargas Llosa entregó su traducción de *Un corazón bajo la sotana*, de Rimbaud; merced a él, Ribeyro aceptó el lanzamiento de los numerosos tomos de su *Diario personal;* merced a él y a Campodónico, una legión de autores jóvenes y de otros que, asimismo, usan anteojos, están divulgando sus obras en la seguridad de que se guían por un sello responsable.

Perdón por haberme desviado del espectáculo de los presentadores y de las cualidades de *showmen* que exhibieron todos en la mesa directiva, inclusive Niño de Guzmán, a quien por fin le oí improvisar, con impetuoso desorden, un discurso de su otro yo, más cálido y amigable que el intelectual seriote y nostálgico de días menos felices que éste. Con la camisa cerrada y sin cuello ni corbata, con la barba de Salman Rushdie, sonreía previendo la felicidad completa.

Como se ve, la bohemia que ha vuelto es otra. Ya no más las noches del "Negro-Negro", boite pequeñita y colmada de artistas,

donde Sebastián Salazar Bondy nos presentaba a los jóvenes poetas y narradores al público, luego José Durand disertaba sobre el vals criollo, valiéndose de ejemplos de la orquesta, y el broche de oro venía en forma doble: música a la Juliette Greco, importada por Odile Marley, y un concurso de marineras, una verdadera revolución de piernas, faldas, pañuelos, gritos y aplausos, con el público trepado en sillas, donde casi siempre triunfaba un cierto joven aindiado y de histórico apellido, Sánchez Cerro. Por algo sería. Tampoco es ya la bohemia del actual Barranco, con el trago medido y los espacios aún más cerrados. Ahora sucede en amplios y lujosos hoteles, con enormes amplificadores, con el intercambio de bromas y abrazos de los showmen, y con el nítido y profundo bar lleno de libros por la mesa, y cada cual llevándose diez cuentos en silencio.

(*El Peruano*, Lima, 28 octubre 1995).

LOS CUENTOS MARINOS DE NIÑO DE GUZMAN

He retrasado adrede esta reseña del último libro de cuentos de Niño de Guzmán porque así, lejos del revuelo de los primeros aplausos y del extraño silencio de algunos especialistas, uno puede abrir más libremente los ojos y opinar sin las prisas de la novedad, sobre todo ahora que acaba de salir la segunda edición.

Una mujer no hace un verano (Campodónico/Editor, Colección del Sol Blanco, 1995 y 1996) aparece luego de diez años de silencio editorial, en que sin duda un escritor tan despierto como Niño de Guzmán ha revisado mucho sus originales y depurado tanto sus textos que, al fin, cansado pero feliz, nos da el fruto actual: diez cuentos muy corregidos, y en los breves intervalos de todos ellos, diez viñetas sobre el mismo tema general, la dura época de los ochentas en el país, dibujando el marco colectivo, el aura global del terror, insulto a la vida, muecas macabras y groseras a granel, salpicadas por nuestra reciente guerra civil.

Así, con esa estructura heredada de Hemingway, de dos mundos paralelos, ha separado los temas individuales de los colectivos, hasta donde ello es posible, pues el texto que da título al volumen es justamente el mejor porque junta los dos mundos, la intimidad y la historia social, y mezcla el amor y cierta felicidad fugaz con la desdicha final, con la convicción inmoral de que los testigos del crimen no lo denuncian porque hacerlo es demasiado peligroso.

Quizá con esa dicotomía el autor postule la idea de que algunos peruanos (especialmente burgueses) se sintieron por un rato felices, ajenos, mientras el cáncer social avanzaba hasta ser conjurado por fin.

Los otros nueve textos ofrecen temas cambiantes y unitarios a la vez. Una misma mano los pule a todos. Los ambientes repetidos

y más comunes son bares fogosos o fríos, duelos sexuales con pistola al cinto, ansiosas o tranquilas contemplaciones del mar, palabras finales de suicidas, o juegos más o menos peligrosos con niños, viejos o animales.

El libro empieza con "Noche para solitarios": cualquier bar de Miraflores reúne a dos solitarios, y uno invita al otro a su casa con el pretexto de ver ediciones especiales de libros amados por ambos, y ahí, en una casona escondida y vecina al mar (detalle principal, vecina a los ruidos mágicos del mar), el dueño le invita esta vez un buen trago, le enseña su prodigiosa y también escondida biblioteca donde hallan tomos de Joyce, Hemingway y Faulkner (autores mágicos en el Perú desde mi propia generación, la de los cincuentas), y como final de extraña fiesta, le enseña el lecho intocado de su esposa muerta hace siete años, dentro de una urna de vidrio digna de Poe, y de la cual está seguro de que ella despertará alguna vez. Tamaña necrofilia, en una escena pacífica y cortés, ahora ya lejos de Poe, pudo acabar con esta "civilizada" y maniática sorpresa, sin que el autor añada los comentarios de las páginas 31 y 32.

Respecto a "Desayuno con delfines" posee una arquitectura tan robusta como la del relato que da título al volumen, y por tanto mezcla bien los recuerdos dichosos con la herida física actual, aunque sea sentida por un lobo marino, y así, en dos momentos dramáticos, mientras recuerda cómo dispararon a su amante una bala destinada a él, así él mata piadosamente al lobo, acompañado siempre de los eternos ladridos de Murdoch, su fiel perro con quien habla para evitar los continuos monólogos del solitario que también es él.

"La vuelta al mundo" es, sin decirlo, un tributo a Hemingway con un personaje salido de "Papa", un bebedor empedernido y sin rumbo, pero que busca en vano cualquier compañía femenina para demorar un poco más el suicidio inevitable. ¿Llegó a tanto la sociedad peruana de los ochentas como para tirar la vida a los tachos de basura?

"¡Thalassa, Thalassa!" (significa mar en griego) es ya el tercer cuento apegado al mar, y tanto, que Caterina, una esposa salida del sanatorio y huyendo del alcohol, no acepta en su profunda intimidad la lejanía del mar, así esté viviendo en un pueblo con su marido, a quien ama. En unas breves escenas entrecruzadas que reducen la

intimidad poética de la mujer (pues la atención se desvía al mundo de los hombres, de su marido y de un amigo policía), en un momento en que el esposo empieza a descuidarla porque la cree sana, ella no sólo sueña con el mar lejano sino oye su eterno llamado, y sin ser sonámbula, sale en busca de ese amor extraño, con el previsible final de que morirá en lo alto de una colina, contemplando lo que sólo puede ser un dios. Lástima que ese viaje poético sea cortado por la rutina de la investigación policial.

"Mi pistola es larga y a veces humea de noche" es una súbita y lograda incursión en el cuento policial, explicable por la era de brutalidades que rodea la ciudad y, asimismo, porque al autor le encantan la novela negra y sus derivaciones.

"La mar que es el morir" es otra confesión sobre ciertas fuerzas irracionales (representadas aquí de nuevo por el mar) que desvían al hombre no sólo de la vida, sino de la felicidad gregaria y animal que a veces no soporta. Para este personaje, como pasó con Caterina, es más importante el llamado de la muerte en una especie de cita exacta, a las tres de la mañana, presidida por un epígrafe de Fitzgerald. ¿Acaso Niño de Guzmán se ha tomado muy en serio a la "generación perdida"? ¿Y dónde están el placer inmenso que ellos produjeron con su arte, y la vida y el trabajo que exaltaron Gertrude Stein, Dos Passos, Faulkner, Steinbeck, Caldwell, James T. Farrel, E.E. Cummings y Wiliam Carlos Williams?

"El hombre que incendió Alaska" y "Duelo al sol" son títulos deliberadamente exagerados para temas más modestos. Pero, entre los diálogos muy urdidos (en verdad, son el mejor arma de Niño de Guzmán), prosigue el imán de la autodestrucción, y en el segundo cuento, nace de pronto, como algo opuesto, un deseo natural de gozo y juego.

En medio de ambos textos finales, creemos que como una concesión a la violencia mayoritaria del libro, "Decir adiós es morir un poco" es una elegía a otro muerto más de la década infeliz, si bien se nos da en un ambiente campesino que todavía no es habitual en el autor.

¿Qué decir, en fin, de las diez viñetas violentas que matizan los cuentos? El autor ha confesado que son fragmentos de unas notas periodísticas, tomadas durante un viaje a Ayacucho, al paso de la

guerra fratricida. El haber intercalado esas crónicas "bélicas" entre escenas de la vida "común" es un nítido contraste entre la verdad y las apariencias, dilema que muchos peruanos tardaron en aceptar.

En resumen, estamos ante un libro artístico, valioso y serio tanto en la evolución del autor como en el curso del relato peruano de estos últimos años. Bienvenido, Guillermo Niño de Guzmán, de vuelta a casa, después de años de silencio editorial (*Caballos de Medianoche,* Seix Barral, 1984; F.C.E., 1996), pero no de años vacíos, de ningún modo, según vemos ahora los frutos maduros del viaje, las alforjas llenas del peregrino y caminante.

(*Lundero*, Suplemento de "La Industria", Chiclayo-Trujilo, 26 enero 1997).

LA CLARA OSADIA DE AREVALO

He aquí la segunda entrega de Javier Arévalo, *Instrucciones para atrapar a un ángel,* mezcla de novela policial y de libro estetizante, cuya historia principal gira en torno a dos artistas: David, ex escritor y actual fotógrafo, y Cristina, escultora de "ángeles perversos". El simbolismo viene desde el antiguo mundo religioso limeño hasta la "maldad" dosificada de los chicos buenos de hoy, quienes juegan con los peligros y acuden también a las pistolas para combatir a gánsters, que se alquilan por celos y razones muy amorosas. Y todo en medio de una cierta bohemia limeña de los noventas, donde, como siempre, el escándalo es más importante que el pecado.

El libro ofrece las cualidades de una estructura fragmentada, de un diálogo crudo, y de personalidades secretas que van saliendo a la media luz de una moral temida y al principio rechazada. Y el estilo es eficaz, sin adornos, inclusive, de frases hechas.

Por esas cualidades de formas y retratos, satisface animar a Arévalo en su carrera. El centro de la historia es ciertamente David y su condición de *esfinge,* atrayendo sobre todo a homosexuales, incluidos dos observadores-narradores de su vida, Adrián y el "Gato" Alberto, el primero de quienes quedará muerto por el camino y el segundo nos contará el final más o menos romántico de David y Cristina juntos, por encima de los balazos. Por su parte, ambos narradores pintan nuevos personajes y escenas, con detalles incluso de sí mismos y de los supuestos sospechosos de disparar sobre David; y como estamos en una novela corta, el espacio los obliga a ser esquemáticos, sentenciosos y fugaces en sus numerosos cuadros, recortando la imaginación del autor y el curso principal de la novela.

Otro aspecto interesante son las ideas estéticas que postula el libro, con una libertad desbocada y un ansia de expresión de la vida

real, sin hipocresías ni tapujos. Siempre en la literatura peruana nos han hecho falta novelas de ideas.

A su turno, los retratos parten del influjo de Freud y de los traumas sufridos en épocas de la infancia; así, los personajes presentan un lado blanco y otro negro, un ahora y un ayer, cuando justamente se necesitaban los matices para describir algo tan ambiguo y turbio como es el medio en que se mueven. Sólo Cristina sabe rescatar provechosamente su pasado y es ella quien atrapa al "ángel". Arévalo ha hecho bien al transcribir unos supuestos reportajes periodísticos a ella y a David, y también el "cuento" de éste.

La atmósfera general es la distorsión de la regla, la presencia de lo extraño y prohibido, el pecado que estalla en un escándalo (en la vida real y en las artes de la fotografía y escultura practicadas por la pareja); pero todo, hasta el crimen, se supera saludablemente al final. En resumen, la novela corta le ha resultado chica a Arévalo para sus experimentos, cuadros de costumbres e ideas, además de la intención de sus narradores de desplazar al supuesto protagonista. Ignoro si se lanzará a la novela de largo aliento; como él bien lo sabe, cada género tiene su encanto propio y el de la novela corta es, asimismo, seductor.

(*El Peruano*, Lima, 12 julio 1995).

¿QUIÉN PERTURBA A ROCÍO SILVA-SANTISTEBAN?

Perdón por la tardanza con que me referiré al interesante libro de cuentos *Me perturbas,* de Rocío Silva-Santisteban (Lima: Ediciones el Santo Oficio, 1995). A veces, la tardanza no es tal, sino el deseo de que nuestra opinión no siga el coro inmediato y fácil de la publicidad con que ahora se presentan toda clase de libros en Lima. Pero en algunas tardanzas siempre se postergan o se prestan títulos difíciles de recuperar. Menos mal que en este caso las cosas pueden componerse, pero sólo a medias, lo reconozco.

Se trata de uno de los libros de narraciones breves más importantes de la nueva hornada de escritoras. La autora no sólo está al día con sus lecturas novelísticas, sino que sabe estudiar las estructuras, los despliegues paulatinos o súbitos del tema, el perfil de un personaje, y el remate fulgurante o lento y razonado.

Junto a esa preparación teórica, está su valerosa obsesión por mostrar la sexualidad femenina sin los pudores de tantos escritores varones. Aquí los encuentros carnales destilan en verdad sudores, jadeos, sexos trabados, y hasta orines y flujos vaginales. Pocas jóvenes se han atrevido a divulgar esas descripciones. Y, asimismo, hay un incesante vaivén entre el lenguaje culto y el popular, usándolos en un vivo contrapunto.

Por supuesto que, tratándose de ficciones, hay a veces demasiada exhibición del artificio, como cuando quiere "rehacer" o inspirarse en el cuento *El campeón de la muerte,* de López Albújar, en el otro ambiente sórdido de las barriadas, cuando le basta su propia imaginación.

Respecto a los cuentos breves, "Aura" parece incompleto. "Me perturbas", el texto central, describe la extraña obsesión de una "dama que ya no es dama" por un joven con quien juega

simbólicamente al desinterés, y luego al sadismo, para acabar con un coito de brazos mordidos y sangrantes, como explorando algo más allá del sexo natural y saludable. "Esas cosas que piensan las mujeres" es otra sesión de sexo rápido, pero luego recordado con hastío y obsesión a la vez, hasta que por fin la rutina y la soledad (la reina de este mundo), la llevan a oír casi feliz la promesa telefónica de otra noche de amor, de antemano hastiada y anónima. Y en "Dulce amor mío" viene el paroxismo, el sexo y la muerte juntos, quizá porque el varón sólo sea tratado como un esclavo sexual al cual se conduce con extraños desafíos al suicidio por la ventana, para satisfacción de la poderosa mujer amante. "Vete de mí" repite la oposición hombre-mujer, pero hay también una increíble búsqueda de uno en otra.

Por contraste, en "La sustituta" vemos la historia de una niña entre adultos, donde hasta el paisaje de Lima lluviosa colabora en el plausible y extraño argumento. Y por fin, en "Rara avis", de gran valor simbólico, un hombre lucha con un ave intrusa en su departamento, pero sin poder matarla, pues quizá ella signifique un valor mayor.

Imposible en una nota dar los matices de un libro atractivo, de una torturada psicología juvenil de época (la actual), y de una soledad del bien perdido, que Rocío recobra mediante el arte. ¿Quién o quiénes perturban a Rocío? Pues la desigualdad de clases, la libertad sin moral, la psicología como mejor arma contra la oscuridad. Libro logrado, que sólo escandalizará a los gazmoños, a quienes les disgustará inclusive la carátula grotesca, pero valiente, por mostrar los extravíos y búsquedas de nuestra juventud, que derrocha el tiempo y todavía no sabe dominarse a sí misma.

(*El Peruano*, Lima, 1° mayo 1997).

V

TEMAS PARA ENSAYOS

a) RAÚL PORRAS

PORRAS Y LOS ESCRITORES JÓVENES

Hoy día, 27 de setiembre, se cumplen cuatro años de la muerte de Raúl Porras Barrenechea, acaecida en Miraflores. Conmemorar el aniversario de un fallecimiento que nos desgarró es repetir, de algún modo, escena tras escena, aquel fallecimiento. Lejos como estoy del Perú, sé, sin embargo, que este día sus alumnos y justicieros amigos marcharán, como en 1960, desde San Marcos hasta el cementerio, y volverán de nuevo sin él a sus hogares, y otra vez se reunirán por la tarde o la noche en torno a su nombre, pues también este segundo entierro, ya simbólico, será largo, ritualista y demasiado penoso.

Recuerdo bien que, desde el 28 de setiembre de 1960 por la mañana, se había preparado el salón de actos de la Facultad de Letras de San Marcos para recibir y velar su cuerpo. Ese día no lo llevaron quienes debían haber respetado al maestro y la Universidad. Esperamos hasta el otro día, 29, y se nos dijo que muy temprano el cuerpo de Porras llegaría frente a San Marcos, se detendría y luego entraría al menos para ser visto por sus colegas y discípulos. Lo que sucedió fue un escarnio. Apenas nos aproximamos a la carroza fúnebre, huyeron con ella quienes podían tener solamente el cadáver de Porras. Y luego, mientras profesores y alumnos tendíamos un cordón sanitario entre la carroza y el cortejo, Porras fue llevado solo y a velocidad –increíble, para los civilizados–, como si nuestras manos fueran a mancharlo. Sin embargo, ya en el cementerio, todos, absolutamente todos, entraron en una competencia de elogios y despedidas al difunto. Nadie dejó de estirar las manos hacia él, pues

al fin quedó entendido que su nombre, como un río lustral, bañaba a todos de entereza y dignidad.

Evocarlo, pues, en público, y donde sea, equivale a un honor y con el tiempo lo será todavía más, no sólo dentro sino fuera del país, ya que ciertamente una de sus virtudes fue la de rebasar los límites de sus actividades. El dijo de sí mismo que "únicamente había enseñado historia", pero en verdad nos dio un vasto ejemplo de adhesión a la cultura universal, en cuyo centro estaba el Perú de sus desvelos. Unos lo llamaban a secas Porras el diplomático e internacionalista, cuando fue un maestro, historiador y patriota en la diplomacia. Otros lo llamaban el brillante ministro de Relaciones Exteriores de un gobierno, cuando, al morir, supimos que antes bien había sido el ministro de quienes no estaban del todo con ese gobierno. Otros, sin duda por regatearle validez científica, lo aplaudían menos como historiador que como escritor y crítico, cuando nosotros, los escritores jóvenes, vale decir, los más cáusticos (testigos de su delectación por la palabra), oíamos en sus conferencias una equilibrada fusión de historia y literatura, fusión enaltecida en el país por el señorío del Inca Garcilaso, Ricardo Palma y José de la Riva-Agüero. En fin, otros, o quizá el mismo Porras, en su modestia creían que simplemente era un catedrático, cuando su silenciosa obra de investigador, primero, y su intervención en la vida de la Universidad y el país, más tarde, lo convirtieron en algo así como el emisario de San Marcos en la discusión de los problemas nacionales. Y porque este hombre eminente parecía ser múltiple y variado, cada uno de nosotros tiene su propia imagen de él, y quizá no debiera perderla ni mezclarla con las ajenas.

Para la promoción de escritores a que yo pertenezco, Porras no fue un maestro directo, o lo fue tan sólo fugazmente. Los antiguos alumnos de Letras nos pintaban interesadamente el retrato de un historiador hispanista y de un político errado y puesto en primera fila de la candidatura del entonces general Ureta. Conforme pasaba el tiempo y conforme yo abandonaba los estudios de Medicina, aquel retrato más o menos hostil, agravado por su marcha a España como embajador, se hizo, al contrario, deseable y querido, pues la dictadura que luego sobrevino nos privó de excelentes maestros, arrojados al exilio, y tendió sobre el Perú un velo de medianía y violencia. Cuando

él renunció a su cargo en Madrid y volvió, después de pelear a su modo contra la autoridad, ya unos habíamos terminado la carrera de doctores en letras y melancolías, y otros habían echado al olvido los estudios universitarios, sin remedio y sin arrepentimiento. Así, conocimos a Porras en su casa, o en la calle, o en algunas modestas instituciones culturales, donde él, hablando siempre sobre el Perú sensato, rasgaba la oscuridad de esos días y escuchaba nuestros proyectos de editar libros y revistas, a fin de no sentirnos definitivamente muertos. Lo veíamos en pie, en la tribuna que levantaba su pequeña figura, de busto regordete, manos blancas, tez rubicunda y cabellos todavía un algo castaños. Vestido con gran desaliño, de azul o negro, a ratos se cogía las manos por detrás, al nivel de la cintura, y entre sus brazos aprisionaba los faldones del saco; así, su ademán deportivo y saludable indicaba que él iba a improvisar, que no leería sus famosas cuartillas. Entonces, metía como una proa su mentón en el aire y su voz metálica y fogosa parecía comunicar no ideas sino emociones; velozmente pasaba por sobre datos y hechos, para luego resumir lo expuesto en una frase llena de brío y sonoridad, frase que equivalía a una invocación, si hablaba de un egregio peruano desaparecido, o un homenaje y una arenga, si se refería al alma secreta del Perú, que tiene, según él, poesía y misterio. O si no, cuando leía sus cuartillas y casi las pegaba a un lado de su cara donde un ojo se apasionaba más que el otro, todo su cuerpo y su voz se hundían en un mismo oleaje, que se amenguaba en la narración de los hechos, se disolvía en la sátira, y de nuevo se encrespaba en un arrebato de triunfo, melancolía o ternura.

¿Cuál era el lenguaje de Porras? En gran parte, como Riva-Agüero, modificó el viejo sentido de la oratoria ramplona, vacía y muy sonora, y en su intento de seguir las huellas de Riva-Agüero, se apartó de él y acabó forjando un discurso emotivo de principio a fin. Sus párrafos ascendían desde una breve serenidad, recibían sucesivas cargas de emoción (sean de angustia, alegría, euforia, temor, respeto, invocación, tristeza, o ternura), hasta llegar a una declamación vibrante que era en sí una invitación al público a entrar como personaje en la historia de un héroe, en la fundación de una ciudad, en el oscuro pasado de la leyenda y el mito. Una declamación efectiva por el gran aliento, la gran respiración de Porras, quien,

paradójicamente, agonizó incapaz de respirar por sus débiles pulmones. Así era al oír su voz. Más tarde, leyendo el texto de la conferencia, pensábamos que, si bien la emoción se había enfriado y la supuesta corrección de frases y de puntuación no se veía en el papel, aquellos instantes de melancolía o eufórica declamación, examinados objetivamente –esto es, como él no hubiera querido–, quedaban indemnes, sólidos y bellos, y fundaban una hermosa corriente de simpatía entre sus lectores y él. Escribir así, y con el mínimo de correcciones como acostumbraba, es en verdad encomiable. "¡No corrijan tanto!", nos decía a quienes revisábamos las pruebas de imprenta de sus libros. "¡Pobres linotipistas! No les den mucho trabajo"..

Con su diálogo rico y humano, con la informalidad de sus actos, con su noble pobreza de maestro fustigado por sus propios colegas, plagiado por mediocres y enaltecido por figuras de prestigio mundial, con sus vivaces y efervescentes cambios de ánimo, en que ora odiaba a un supuesto enemigo y ora se reconciliaba con él, Porras se ganó el aplauso de esta penúltima generación, mientras encanecía y sentía, sin duda, que su cuerpo y sus vísceras se transformaban por el agobio de su enfermedad intermitente, a la que debió olvidar antes y después de su fulgurante candidatura al rectorado de San Marcos. En ese tiempo, a unos cuantos escritores que amamos la sierra y los indios, por haber nacido entre ellos, y que, satisfechos, le habíamos oído decir que el alma indígena era raíz, esencia y decoro de nuestra nacionalidad, nos enseñó el amor a España, un amor difícil en medio de nuestra tempestad política, pero un amor ancho e inextinguible cuando se viaja a aquel país y se sabe repartir el corazón únicamente entre los que merecen recibirlo.

Tenía honda sensibilidad de artista literario. Sabía muy bien aquilatar la obra de los hombres de letras, a quienes exhibía ante vastos auditores como paradigmas de ciudadanos que habían moldeado el corazón espiritual del Perú. Sin ser un crítico profesional, recomponía a plenitud el carácter de un escritor y explicaba sus libros como desprendimientos de ese carácter. Y quizá por ser más historiador que crítico, guardaba en la mano, como trofeos, datos curiosos, exactos e increíbles sobre nuestros escritores, con los cuales sorprendía y deslumbraba a los críticos profesionales.

Los últimos años de su vida jalonan la historia de un explicable contacto entre ese hombre llamado un amigo tradicional de los viejos, y casi toda la juventud, de cuyos deseos, algunas veces, fue intérprete cabal. Y ese contacto, después de efectuarse entre los alumnos y el candidato a rector, se efectuó entre todo el pueblo de Lima y el senador de la república, y por fin entre todo el país y el ministro de relaciones exteriores. Pero cuando sobrevino el doble colapso de su salud y de sus cargos públicos, y cuando cesó el discreto ademán de las autoridades, de estirar las manos al féretro y confesar abatimiento, se supo, como se sabe claramente hoy, que tan sólo en los pequeños círculos universitarios e intelectuales puede rendírsele, año tras año, un homenaje libre y fiel.

(*Expreso*, Lima, 27 setiembre 1964).

DISCÍPULOS DE RAÚL PORRAS

Quizá nunca se sepa cuántos discípulos tuvo Porras, no sólo en las aulas de San Marcos o la Católica, o antes, en los colegios Anglo-Peruano y Raimondi, sino en la relación que, fuera de las aulas, estableció él en su casona de Colina 398, Miraflores, convertida durante décadas en auténtica Casa de Cultura, y a la cual acudía parte de sus alumnos, en busca de libros o de alguna ilustración verbal sobre temas humanistas.

Quienes tocaban su puerta podían gradualmente conocer a sus amigos, o inclusive ver pasar la sombra de su madre por los pasadizos del inmueble, transformado en una incontenible biblioteca que crecía como las hiedras, y algunas tardes los aposentos se volvían saloncillos de tertulia, por donde uno, temeroso o vanidoso, zigzagueaba entre personajes (algunos ya ilustres) de la cultura o la política.

Un tercer grupo de jóvenes universitarios tuvo la suerte de acceder hasta él por razones directas de trabajo. Si él era generoso ofreciendo sus "fuentes", sus libros y aun sus ensayos inéditos para orientar a los futuros graduandos, también era gentil para buscarles trabajo a muchos jóvenes necesitados de algún salario.

Entre ellos me contaba yo en 1951, recién fugado como de una prisión, digo, de la facultad de medicina de San Fernando, después de recibir un galardón literario en San Marcos, que significó mi traslado a la facultad de letras. Supe que Porras, director del Instituto de Historia, había convocado a un primer congreso internacional de peruanistas para celebrar el IV centenario de la fundación de San Marcos. Vendrían especialistas de todo el mundo. Luis Jaime Cisneros fue designado secretario general del cónclave. Por él obtuve uno de los puestos de secretario que servirían a las órdenes de

Cisneros y luego del propio Porras. Así conocí también a discípulos suyos de la talla de Pablo Macera y Carlos Araníbar.

Una de mis tareas consistió en servir de mecanógrafo para algunos importantes ensayos que redactaba Porras: los prólogos a la *Gramática* y *Lexicón* de Fray Domingo de Santo Tomás, y el del *Vocabulario* del Padre Diego González Holguín. Aunque la obra que de veras me fascinó fue *Mito, tradición e historia del Perú,* texto de su conferencia en mayo de 1951, cuya impresión también revisé en agosto del mismo año.

El cargo efímero acabó demasiado pronto. Convertido ya en bachiller con una primera tesis sobre William Faulkner, entre 1953 y 1954 estudié becado en Estados Unidos, y de regreso volví a trabajar con Porras entre 1955 y 1956. De esa época lo que más recuerdo es su brillante "Estudio preliminar" a los *Paisajes peruanos,* de Riva-Agüero, bello libro donde el prólogo es tan extenso y valioso como el texto que se supone principal.

Yo no puedo llamarme discípulo de Porras, pues jamás asistí a sus clases (sólo a sus conferencias) ni investigué en temas históricos, pero él, con su entusiasmo y dedicación al estilo, me enseñó a escribir y a amar la literatura.

Porras fue tan generoso que no sólo me recomendó en 1956 para obtener la beca Javier Prado, sino aceptó ser testigo de mi boda; en vísperas de viajar con mi mujer a Madrid, él nos visitó en la calle Ocharán, de Miraflores, y nos deseó suerte, dándonos de regalo un sobrecito con unos dólares que no hubiéramos supuesto.

Al salir, mi mujer y yo despedimos al hombre bajo, de traje azul y gran cabeza, de tez sanguínea, sonriente, que se alejó llevando en el asiento posterior de su viejo automóvil a dos jóvenes que asimismo trabajaban para él. Eran Araníbar y Vargas Llosa. Así de cortés y gentil era Porras con sus secretarios y discípulos.

(*El Peruano*, Lima, 20 marzo 1997).

RAÚL PORRAS, ESCRITOR

En las últimas décadas, en esta Lima donde dicen que sólo hay lloviznas y garúas, ha llovido mucho sobre la tumba de Raúl Porras. Por fuerza de los hechos, la mayoría han sido elogios, por encima del olvido intencional o de la indiferencia, aunque todavía falta mucho promover y difundir el conocimiento de su obra y de su vida austera y honesta. Lo extraño es que inclusive algunos elogios traducen una visión deformada e incompleta de tales hechos.

En los últimos años, por ejemplo, ha corrido la especie de que este gran hombre sufrió un destino trágico, pues no llegó a publicar "el" libro sobre el descubrimiento y conquista del Perú, para el que estaba mejor preparado que nadie. En resumen, que su obra se frustró por circunstancias suyas o del medio intelectual, más que por su enfermedad y muerte inesperadas.

No hay testimonio convincente de que su mayor o único deseo fuera dedicarse a ese tema. El siempre fue un intelectual polifacético, de obra rica y germinal. Jorge Basadre, colega suyo y hombre en verdad de su talla, afirmó que "a diferencia de los eruditos que se instalan en un área, o dentro de un período, la vocación peruanista de Porras irradió sobre todas las épocas de la historia nacional. Ello no fue fruto de vacilaciones frívolas o de versatilidad de 'dilettante', sino expresión de fecundidad, de vigor y de constancia para trabajar, de aptitud para producir y de indeclinable ligamen a la difícil y lenta tarea que lo atrajo y subyugó"[1]. Y luego de pasar una fugaz revista por los principales ensayos de Porras, desde los dedicados a la cultura

1. Jorge Basadre, "Un primer esquema sobre Porras historiador", en *Mercurio Peruano* nº 406 (febrero 1961), p. 66.

inca, hasta los versados sobre la emancipación y la república, Basadre resumió así: "(Porras)... trató de distintas épocas y de innumerables temas, alternando la historia literaria con la de carácter político, social, internacional y cultural, en el amplio sentido de esta palabra". Y más adelante remató sosteniendo que su colega Porras "supo dar aportes propios puliéndolos hasta convertirlos en obras de arte"[2].

He ahí juicios cabales para empezar. A su turno, Luis Jaime Cisneros añade que había en él un "fervor por lo literario, signo característico de su generación", algo así "como una expectativa de la sangre". Y todavía Cisneros agrega: "Ya estaba predispuesto Porras, desde sus trabajos iniciales, a vincular vida y poesía, hombres e ideas, mundo concreto circundante y mundo íntimo de la imaginación y la literatura"[3].

Por tanto, la mirada polifacética de Porras, desde sus años juveniles, fue la de un escritor abierto a diversos temas, reunidos primero en torno "al espíritu de Lima a través de la sátira y de la poesía festiva", según señala Jorge Puccinelli[4], y luego hacia los múltiples e incontables ángulos y aristas del Perú. La prosa de Porras, al comienzo recortada, zigzagueante, muy ágil y traviesa, y después amplia, sonora, elegante, e inclusive declamatoria, devoró y saboreó con facilidad cualquier asunto elegido por sus ansias de conocer y difundir el país.

Este escritor ubicuo, polivalente, empezó como un periodista literario que, amando a los clásicos castellanos y franceses, amaba en el Perú contemporáneo el estilo de Enrique A. Carrillo (Cabotín), cuyo volumen *Viendo pasar las cosas* le pareció en 1915 admirable. El de Carrillo es "un libro –dice Porras– que se adapta perfectamente a nuestra psicología. Es ese estilo de las crónicas breves de Cabotín el único que se acomoda al público limeño. Hemos sido educados para este género y no gustamos de otro. Porque nuestra propia vida

2. Jorge Basadre, *op. cit.*, p. 67.
3. Luis Jaime Cisneros, "Raúl Porras, profesor de literatura", en *Boletín Informativo* del Ministerio de Relaciones Exteriores nº 1918 (2 octubre 1977), p. 58.
4. Jorge Puccinelli, "Homenaje a Raúl Porras", en *Mercurio Peruano* nº 406 (febrero 1961), p. 116.

monótoma e igual, salpicada a veces de un incidente cómico o de una nota amarga no da para más. De ahí el fracaso de todo género extenso, de la novela, por ejemplo, en el Perú"[5]. ¿Nos estará diciendo Porras, en 1915, que la novela publicada por el mismo Carrillo, *Cartas de una turista* (1905), y las de Valdelomar, aparecidas en 1911, entre ellas nada menos que *La ciudad de los tísicos,* habían fracasado, o que ellas tuvieron que presentarse en breves capítulos periodísticos para ser dignos del gusto del público? He aquí una veta que merecería una respuesta de los críticos.

Respecto a sus juicios sobre figuras del siglo XIX, el joven Porras, antes de ocuparse de Palma, se dedica en 1916 a elogiar a Manuel Atanasio Fuentes por su picardía y su sonrisa. "El prestigio de Fuentes –afirma él– no muere con el tiempo. Y es que nunca olvidaremos a quien alguna vez nos hizo reír alegre y espontáneamente. Se une a esto para conservar la memoria de Fuentes, el ser su gracia, la auténtica gracia criolla, que, como un renuevo del vergel de Andalucía, floreció en las letrillas de Felipe (Pardo), el satírico limeño; se hizo lisura en las tradiciones picarescas de Palma y brilló fugazmente en los versos del autor (Juan de Arona) de los *Chispazos* (1885)... La sátira de Fuentes... supera a la de todos los ingenios de nuestra tierra... Ríe como Swift y como Rabelais, ríe eterna y sarcásticamente"[6].

En 1918, él, tan precoz, ya se siente capaz de dar una ojeada general sobre nuestras letras, y así, en un viaje a La Paz, Bolivia, dicta toda una conferencia sobre "La literatura peruana", primer esbozo, sin duda, de su espléndida *Reseña Cultural del Perú*, de 1945, publicada después con el título de *El sentido tradicional de la literatura peruana.*

1919 es para él un año decisivo. Funda el Conversatorio Universitario, a la cabeza de plausibles figuras juveniles como Basadre, Sánchez, Abastos y otros; luego, ingresa en la Cancillería, institución a la que dedicará buena parte de sus afanes, mediante la organización

---

5. R.P.B. "*Viendo pasar las cosas*, por Enrique A. Carrillo (Cabotín)", en *Alma Latina* nº 10 (Lima, 1º de diciembre 1915), p 5-6.
6. Raúl Porras B., "Figuras Excelsas. Don Manuel Atanasio Fuentes", en *Alma Latina* nº 12 (Lima, 3 de enero 1916), p. 2-3.

del Archivo de Límites o la redacción de informes técnicos, alegatos brillantes, defensas de nuestro territorio, y todo en documentos salidos de su pluma limpia, clara, y llena de brío y contundencia en la polémica. El escritor que hay en él continúa en otra línea de trabajo, fiel a una natural y profunda vena patriótica que englobaría toda su vida. Y en tercer lugar, ese mismo año escribe, entre otros, "Palma satírico", ensayo impresionante por el asedio intelectual al tema, por la erudición, y por la riqueza expresiva y risueña en que compite con el propio Palma. Aquí vemos cómo sus juicios sobre Cabotín y Fuentes se amplían ante un nuevo autor también gracioso y travieso, pero en mayor grado que aquéllos. Y aquí, pese a la juventud del autor, nacen ya maduras sus valiosas ideas sobre la índole de las *Tradiciones*, sobre la estructura y estilo de este género único, conceptos que se han repetido desde entonces con hartazgo, aunque sin mencionar el ejemplo. Porras supo ver, juntas en Palma, cualidades que por lo general se rechazan, como "el ser erudito y travieso" al mismo tiempo. Comprendió que el "espíritu alado" de Palma "revoloteaba juguetonamente sobre los infolios a la caza de la anécdota añeja y escabrosa, de la aventura galante o el detalle sugeridor. En vez de envejecerse en el trato con los pergaminos, (Palma) rejuvenecía con su regocijo satírico". Y el tradicionista entendió igualmente, según Porras, aquella "riquísima prosa, mezcla de habla antigua y de castizo criollismo, en que se confunden el vocablo rancio de los viejos infolios con la gráfica expresión popular, y que, por lo airoso de su construcción y la abundancia de palabras burlescas que la coloran, es por sí misma una invitación al recocijo"[7].

Y no sólo eso, sino que aplicando sus conocimientos de literatura castellana y especialmente de Quevedo, Porras ahonda en los "motivos" que provocan la risa picaresca de Palma, como fruto de un contrapunto de estilos culto y popular, castizo y peruano, y de actitudes piadosa e incrédula, buscando inclusive la oralidad directa, como señala en la tradición "La misa negra", donde Palma reproduce el habla de la desdentada boca de una abuela[8].

---

7. Raúl Porras Barrenechea, "Palma satírico", en *Tres ensayos sobre Ricardo Palma* (Lima: Mejía Baca, 1954), p. 12, 15.
8. *Op. cit.*, p. 14

Con este bagaje, con el éxito de sus monografías sobre Larriva, Pardo y Aliaga, Mariano José de Arce, Toribio Pacheco, Fuentes y Palma, y con la aceptación que mereció su ensayo *El periodismo en el Perú* (1921), tema difícil hasta para expertos en bibliografía, y por su labor docente en el colegio Anglo-Peruano, donde enseñó literatura castellana, fue muy natural su ingreso como profesor de esta materia en la facultad de Letras, de San Marcos. Incluso algunos de sus colegas pensaron que pronto pasaría a la cátedra de literatura peruana, pero, no, acabó designado, desde 1929, como catedrático de Historia del Perú (Conquista y Colonia). El aceptó sin duda el reto con su habitual sonrisa burlona y mordaz.

En el intervalo, Porras el escritor se había construido ya varios modos de decir en sus ensayos: el burlón y satírico de sus primeros trabajos; el brioso, elegante y sonoro, que exhibe en "Un profesor de turbulencia" (1924), sobre Sánchez Carrión, altivo lenguaje que también le servirá para sus alegatos y polémicas oficiales sobre la cuestión de Tacna, Arica y Tarata; y el otro estilo modesto, sencillo y directo, de maestro de escuela, con que escribe su pequeño libro, tan útil e irremplazable como es la *Historia de los límites del Perú* (1926).

Cuando llega 1933 y dicta su conferencia "Palma romántico", vuelve a sorprender por su brillantez en el manejo de las fuentes y por descubrir al Palma romántico inclusive en textos en que éste esconde sus sentimientos, como sucede en "La bohemia de mi tiempo" y "Recuerdos de España", demasiado secos y neutros. En vez de ello, Porras nos da aquí un panorama del romanticismo peruano que el tradicionista no nos dio. Por lo demás, ya es un maestro en pintar, en un mismo cuadro, al hombre y a la sociedad peruana. Sus mejores retratos (¡y él tiene toda una galería!), los de Palma, Pizarro, Garcilaso, Grau y Riva-Agüero, se inician aquí, y los buenos retratos, que son mezcla de ambientes pintorescos y caracteres complejos, sólo los pintan buenos escritores. Del tradicionista nos dice, en apretada síntesis:

> A más de la influencia del medio familiar a su infancia, hubo la del momento histórico que le tocó vivir a Palma... nació tan sólo nueve años después de la batalla de Ayacucho. El espíritu colonial sobrevivía a la derrota

de los españoles. La patria había entrado en el palacio de los virreyes, pero la colonia subsistía en las costumbres, en las ideas, en las leyes, en las instituciones, en el espíritu de la sociedad peruana. Radiguet lo anotaba en 1844: "No había ciudad en América que, como Lima, hubiera permanecido más fiel a las viejas costumbres españolas de antes de la Independencia". La lucha entre las supervivencias y las nuevas formas democráticas y republicanas será el dilema fundamental de la época que le tocará vivir a Palma, y a sus compañeros románticos. Este pertenecerá toda su vida a la corriente renovadora y liberal. El mensaje de su generación sería la afirmación de los principios democráticos esenciales. Su credo, la constitución de 1856. Su caudillo, José Gálvez[9].

Y de este cuadro histórico y de costumbres, Porras se traslada a las pinceladas emotivas y sugerentes:

> Palma recogió desde niño la emoción de la historia. En sus andanzas colegiales de novillero se había encontrado muchas veces frente a vivos símbolos del pasado. Un día, en una huerta cercana a la quinta de Presa, había conocido a un negro tejedor de cestas, que tenía una jauría de perros bravos y que se descubría al hablar del 'rey nuestro amo'. Era Pancho Sales, antiguo verdugo de los virreyes. Otro día siendo niño, vería descender de un carruaje a una mujer de rara y melancólica belleza y sabría por un compañero que era María Abascal, presunta hija de un virrey y reina en su tiempo del amor y la hermosura. O ya junto a una mesa, en el mercado próximo a su casa, haciendo oficio de carnicera, tuvo ocasión de ver y hablar con *Juana la Marimacho*, la audaz capeadora en los días suntuosos de los toros de la Concordia. Pero la más genial de las suscitadoras del pasado era la limeña de saya y manto. Radiguet ha dicho que el traje de las tapadas daba a la ciudad de Lima el aspecto de una baile de máscaras[10].

9. Cfr. "Palma romántico", *op. cit.*, p. 26.
10. *Op. cit.*, p. 27.

Pasar de la figura de Palma a la *Pequeña antología de Lima* (1935) es pasar de una joya a su estuche, a su caja de resonancia. Con ingenio, sapiencia y también con sátira mordaz, Porras va haciendo desfilar a los viajeros foráneos o a los peruanos que supieron captar el espíritu de la capital. A cada cual escoge por su calidad de testigo, por la importancia de la época juzgada y por su pericia de escritor. El, como dichoso prologuista, nos invita con gracia y donaire a saborear los secretos de la ciudad: para conocer Lima, nos aconseja:

> Hay que encontrarse con la huachafa en la Procesión del Señor de los Milagros, asistir a una jarana con guitarra y cajón abajo del Puente, saborear los dulces de las monjas de la Encarnación, las nueces de nogal del monasterio de Prado y el turrón de doña Pepa, cortarse el pelo en una peluquería japonesa, pasearse por el Jirón de la Unión, comer en el Ton Pon o en el Café Blanco del Callao, oír gritar en una esquina a don Pedro sobre toros y política, asistir a una asamblea universitaria a la salida de misa de San Pedro y, si es posible, tener –como Paul Morand– una aventura con la Perricholi. En otro orden de cosas, hay que haber presenciado bailar una marinera, haber recorrido con la vista las estampas de Lima de Fuentes o haber leído alguna de las Tradiciones Peruanas[11].

Como ven, todo este párrafo es un dechado de ritmo y musicalidad.

En 1935 publica, asimismo, un notable artículo sobre la obra gráfica y pictórica en nueve tomos del Obispo Martínez Compañón, que él descubrió en la Biblioteca Real de Madrid. Gran desafío para un escritor, el invadir un arte distinto. Y sin embargo, puesto frente a esos cientos de acuarelas y dibujos, sin texto alguno, Porras nos da brillantes descripciones. Por vez primera en su vida, su pluma se llena materialmente de colores, como si él también tuviera una paleta en la mano:

---

11. Raúl Porras Barrenechea, *Pequeña antología de Lima. El río, el puente y la alameda* (Lima, 1965), cfr. "Presentación y autocensura", p. 9-10.

> El dibujante –dice Porras– nos ofrece primero una información completa sobre la indumentaria peruana en el siglo XVIII. El español, en traje de civil y de capa, el funcionario con sus arreos, el militar, la española con el traje de volados o con mantilla..., o envuelta en el manto, o llevando luto. Y luego la fauna colorida: el mestizo, el cuarterón, la mulata, el zambo, el cholo, el alcalde indio, el indio de valle y el de la ciudad. Y con los tipos humanos, las principales ocupaciones o movimientos de éstos, y la habitación. Los elementos de transporte: el caballo, la litera, la calesa. El interior de las casas: el corredor doméstico con la hamaca en que el dueño duerme la siesta, cómoda y apacible, las mujeres llorando sobre el elástico estrado cubierto con cortinas de luto. Escenas típicas... del indio: el rezo en la iglesia, la bebida de la chicha, unas bodas, el ajuste de casamientos hechos por el cura como una transferencia del antiguo poder del Inca, la hora de afeitarse a la usanza incaica con tenazas, o la india pariendo a la orilla del arroyo... En muchos de sus apuntes hay no sólo intención satírica (del dibujante), sino a veces una comprensión artística de determinados aspectos de la vida social, al punto que pudieran servir de bocetos para grandes cuadros o frescos como los de Diego Rivera en México o José Sabogal y Camilo Blas en el Perú[12].

Avancemos ahora hacia el retrato que en 1941 traza Porras del conquistador Francisco Pizarro, medallón literario del cual tomamos un fragmento:

> Arquetipo del conquistador, heroico, ambicioso, anárquico, Francisco Pizarro es la figura más arrogante de la conquista de América. No hay quien más a tono supiera acordar la vida con la muerte. Hombre de acción, sobre todo, que vivió continuamente en obra, destruyendo o creando, pero en perpetua actividad, sin conocer jamás el reposo absoluto ni el ocio. Y como hombre de acción, espíritu sin amarras ni raíces

12. "Informe de R. P. B. sobre la obra del Obispo Martínez Compañón relativa a Trujillo del Perú en el siglo XVIII", tomo I (Madrid, noviembre 1978), p. 28-29.

sentimentales, presto a desligarse de todo, sin más perspectivas que las del futuro, sin mirar nunca atrás en la propia vida ni en la de otros, fugitivo de sí mismo y de toda intimidad asentadora. Y por eso su inquietud de crear y su falta de compromisos con el pasado. A los 46 años, mirando sólo adelante, emprende la conquista del Perú, a los 57 inicia la fundación de Lima. Impetu sin descanso...

Alma española, sobre todo, templada en la recia forja de Séneca. Si el estoicismo es como se ha dicho, la filosofía natural de España, pocas almas más españolas que la de Pizarro, que no conoció los placeres ni tuvo necesidad de ellos, que no sintió más apetitos que los de la gloria, que temió a los afectos como a enfermedades del alma y se recató del amor y de la amistad como de una debilidad, que no sintió ni la alegría, ni el miedo, ni la compasión y muy pocas veces la ira y fue, como todo estoico, leal a su destino férreo, e incapaz de contradicciones, es decir, de arrepentimiento[13].

Sus juicios sobre Pizarro se basan en una documentación que el autor da por cierta y suficiente. Pero *otra* es su conducta cuando los datos son imprecisos y entonces el escritor avanza dudando, como en un cuarto penumbroso. Así se conduce Porras cuando trata de pintar el *probable* o *posible* retrato de doña Inés Huaylas Ñusta. El encanto de la probabilidad es, asimismo, una técnica muy usada por los novelistas:

> La figura de doña Inés Huaylas Ñusta, la compañera india de Pizarro, permanece... borrosa... Y es que el destino de estas mujeres indias al lado de los conquistadores fue pasivo, sumiso, y de una ternura efímera y clandestina, sin una intervención directa, afectiva o material al lado de sus rudos dominadores. Ni esposas ni amantes, sino simples siervas para la caricia o el placer momentáneos; crecidas en la soledad de los acllahuasis incaicos para ser ofrendadas a la lubricidad de los capitanes del Inca o la inesperada violencia de

13. Raúl Porras Barrenechea, *Pizarro* (Lima; Edit. Pizarro, 1978), p. 32-33.

> los viracochas españoles. Tan callada, tan dulce y resignada debió ser esta doña Inés, que pasa de puntillas por el palacio del Marqués para que la historia no sienta sus pasos, como aquella otra india de sangre real que fue compañera del capitán Garcilaso de la Vega en el Cuzco y cuya sombra pasa dejando un rastro de melancolía en las páginas de los Comentarios Reales...[14]

En el mismo libro sobre Pizarro hay pasajes donde las descripciones crecen, ya no en dulce ternura como aquí, sino en un marco cada vez más heroico y épico, como cuando nos reconstruyen el enorme y difícil viaje de Pizarro, desde Cajamarca hasta el Cuzco, dignas de un experto novelista que fascina a su lector. Por pasajes como éste (que por razones de tiempo no puedo leer), tiene mucha razón José Durand al reconocer en Porras "las dotes de sabio narrador, que bien envidiarían la mayor parte de nuestros autores de ficción"[15].

Sigamos con los retratos "artísticos y espirituales" de Porras. En 1946, en su aplaudido ensayo sobre el Inca Garcilaso nos sintetiza magistralmente su figura:

> La característica más saltante del Inca (Garcilaso) –y en esto insurge su esencia india– es la timidez. Ella le hace vacilar largos años antes de emprender su obra definitiva y tantear otros géneros por no atreverse a tomar posesión del suyo que era indiscutiblemente el género historico evocativo. Pero su timidez es, en parte, rebeldía reprimida, resentimiento acaso por su postergación, bastardía y mestizaje, y, en el fondo, conciencia íntima de su propio valer. En *La Florida* y en los *Comentarios reales* abundan las alusiones a la injusticia de los reyes, a la privanza de los aduladores y a las virtudes que deben tener los que mandan. No obstante el desconocimiento y menosprecio existente en su época por los mestizos, él se jacta de llamarse tal, "a boca llena" porque fue nombre que le impusieron sus padres y está orgulloso de sus dos herencias,

14. *Op. cit.*, p. 36-37.
15. José Durand "Los libros del maestro", *Mercurio Peruano* nº 406, p. 121.

> indígena y española. Como tal irrumpe en el escenario con su modestia ingénita, por la puerta más pequeña, esbozando tan sólo unos comentarios o glosas, que van a ser no sólo magistral historia, sino la epopeya en prosa de su raza y de sus parientes oprimidos.
>
> Al lado de la timidez y como un complemento de ella, otro don de Garcilaso: y es la cortesía. En ella se resumen también todas las virtudes de su temperamento moral y el doble imperativo de sus herencias ancestrales... Garcilaso recibe el doble legado de urbanidad y templanza en los modales de Incas y españoles[16].

Estamos en 1946. De aquí en adelante hay asimismo muchos ejemplos de cómo el escritor va resolviendo y perfeccionando su estilo. De mí sé decir que me asombró de veras su ensayo *El nombre del Perú*, de 1948, por una claridad digamos *adulta* si la cotejamos con la claridad *juvenil* del volumen sobre *Historia de los límites del Perú* (1926, 1930), de veinte años atrás, o con sus alegatos sobre conflictos con Chile o Ecuador. *El nombre del Perú* es un entretejido de razones templadas por la serenidad y de dudas despejadas por el análisis de pruebas y contrapruebas, que se van desmenuzando como azúcar en el agua. Ese estilo científico, que busca la simetría de las cosas, es clásico y convincente por excelencia. Es el mismo lenguaje que empleó en 1942 para convencer a todo el mundo (bueno, diré a casi todo el mundo, ya saben dónde está la excepción) sobre la peruanidad del descubrimiento del río Amazonas.

El otro extremo lo da su ironía y gran mordacidad, como cuando, en 1953, en su famosa conferencia sobre Lima, de la cual incluso brotó una canción de Chabuca Granda, Porras censura, muy chispeante, a Castilla. Dice: "El carácter autoritario de Castilla, mentalidad de gobernante barroco que se sentía la personificación de la ley..., acaso se refleja en la predilección que su época tuvo por las verjas. Las fotografías contemporáneas muestran que Castilla mandó poner verjas al monumento de Bolívar, de Colón, al jardín de los Descalzos, a las Plazas de Santa Ana y San Francisco, más tarde

16. Raúl Porras Barrenechea *El Inca Garcilaso de la Vega*. (Lima, 1946), p. 23-24.

al Jardín Botánico y a los jardines de la Exposición, verja y poyos con cadena al monumento al Dos de Mayo, a la estatua de la Resurrección en el Cementerio General, y para honrar al caudillo y prevenir acaso cualquier nueva insurgencia suya, verja póstuma al Mausoleo de Castilla en el panteón y a su estatua solitaria de Chorrillos. La verja, como la urna colonial, aunque aquélla era de vidrio, y ésta de hierro, es una forma de homenaje y admiración, y un acto de custodia burguesa con las que Castilla, leal adversario, rodeó también para protegerlos al Parlamento y a la Constitución".

Pero ese estilo rítmico y juguetón vuelve a encresparse y a llenarse de emoción cuando rinde dos homenajes inolvidables y espléndidos, que hacen temblar su pluma como nunca antes. Me refiero a su "Elogio a Miguel Grau", cuando se inclina ante quien fue guía de valentía, patriotismo y amor al Perú, país sufrido y castigado muchas veces por el destino, pero también país de leyenda, de encrucijada histórica y cultural en América Latina, y tierra de algunos auténticos héroes homéricos, entre ellos Miguel Grau. Y me refiero asimismo a su homenaje al autor de *Paisajes peruanos*, bello libro del cual uno no sabe qué elogiar más, si el prólogo de Porras o el texto de Riva-Agüero. Ahí, lado a lado, vemos los dos estilos, el del viejo maestro, castizo, cultísimo, erudito, lleno de notas y citas, pero quizá demasiado apegado a las formas históricas peninsulares; en cambio, el de Porras nos parece más directo, más ágil y dúctil, aunque menos rico en adjetivos que el de Riva-Agüero. En el hermoso prólogo, hay un subcapítulo especial que es otra joya literaria, cuando Porras estudia la técnica del color y del sonido en las descripciones, del cual sólo leeré un pequeño fragmento:

> Riva-Agüero es también maestro en el manejo del color... Se adivina en esta maestría la influencia literaria romántica y francesa, no sólo la de Chateaubriand y de Fromentin..., sino quizá mucho más poderosa y sugestiva la de Gautier en su *Viaje a España* y la de los (hermanos) Goncourt. De ellos aprendió Riva-Agüero la seducción por los matices intermedios e imperceptibles para el ojo vulgar y su asociación o analogías con otras tonalidades desapercibidas de la naturaleza, en plan de metáfora o de irónico paralelismo. Esa técnica pictórica es la usada por Riva-Agüero

> para dar la sensación de cada uno de los complicados juegos de luces y colores de los paisajes andinos. 'El paisaje –dijo Chateaubriand– no ha sido creado sino por el sol; es la luz la que hace únicamente el paisaje'. Y Riva-Agüero persigue las más leves tonalidades de los amaneceres, del mediodía, o del crepúsculo, para trasladarlos intactos a sus notas de viaje[17].

Lástima que no podamos añadir sus reflexiones sobre la llamada 'descripción del paisaje sonoro' en Riva-Agüero, donde se confunde la voz del viento con el campanilleo de las mulas, con el ladrido de un perro, con el ruido torrentoso del Apurímac, 'como el rugir de una fiera herida', con la clarinada de los gallos o el sollozo de las antaras.

Es que nos gana el tiempo. Sólo nos queda dar un salto, una pirueta en el aire, y volver sobre el hombre que siempre fue, el voraz lector de miles de documentos, teorías, conjeturas y verdades sobre nuestro país, y sus afanes de sintetizarlos en un breviario, o manual muy ameno, apto para estudiantes y maestros de historia y literatura. Así, para celebrar el IV centenario de la fundación de San Marcos, ofreció en 1951 una conferencia que es también un pequeño libro encantador. *Mito, tradición e historia del Perú* es adrede una pieza limpia de citas, comentarios o desviaciones laterales, en la cual nos "habla" del arte de conservar y estudiar el pasado de nuestro pueblo. Y digo "habla" en vez de "escribe", porque el sustento del estilo de Porras era mayormente oral, hablado, preparado a fin de dictar clases o conferencias, que luego, por fortuna, se recogerían en folletos y libros. Estilo oral, pero culto y elegante, en ese ensayo dictado en mayo de 1951 a mí, que fui uno de sus secretarios, sentado a la vieja máquina Underwood que hasta ahora existe y se ofrece a la vista del público en salas de exposiciones. Porras, de pie, hurgando con o sin lentes en sus propias y menudas notas que arañaban, en cuanto espacio en blanco hallaba en sus libros (notas que muchos han repetido sin mencionar al dueño), y que después, poniendo en orden su mente, dictaba al secretario a viva voz, hablando en prosa

17. "Estudio preliminar" a *Paisajes peruanos*, por José de la Riva-Agüero, p. CCXI.

como se decía de Monsieur Teste, y sin casi dar tiempo para la puntuación (lo cual, creo, era su único defecto, no respetar debidamente las pausas, ni hacerlas constar por escrito con la frecuencia necesaria), porque él, en su entusiasmo de orador, leía y hablaba tan bien que al instante ponía todas las pausas en su sitio, aunque no estuvieran en el papel.

Después de diez días de trabajo, usando siempre cuartillas, no las vulgares páginas A4 de ahora, él con el texto final en su maletín y yo con la copia en mi cartapacio de estudiante, nos metimos a última hora en su viejo automóvil que roncaba, o se quejaba diré mejor, por toda la avenida Arequipa, y él manejando de perfil, (veía más por un ojo que por el otro), y llegamos al Salón de Grados de la facultad de Letras colmado a reventar. Había alumnos trepados hasta en las ventanas. En eso, al pasar al cuartito inmediato a la tribuna me dijo, susurrando: "Creo que he olvidado el discurso; no lo encuentro". Su sorpresa era notoria. "Aquí tengo la copia", le dije; "pero sólo con algunas correcciones que usted hizo a mano". "Eso no importa", dijo, y casi me arrebató el texto.

Sin embargo, a la hora de leer, él recordaba minuciosamente las correcciones que había hecho y parecía leerlas también, aunque no estuviesen en las cuartillas. Así era de buena su memoria, y hubiera podido dictar cualquier conferencia sin notas ni apuntes, pero él, como escritor, gustaba como nadie del texto perfeccionado, escrito, pulcro y corregido.

El tema de Porras escritor y estilista ha sido esbozado apenas en nuestro medio; a los estudiosos que cité al comienzo, debemos añadir a José Durand, Luis Loayza, Enrique Chirinos Soto, Wáshington Delgado, Jorge Guillermo Llosa, Andrés Townsend Ezcurra. Si no hubiera tenido alma de escritor, Porras no hubiese expresado tan bien las esencias de Garcilaso o Palma, o de los satíricos, o de los pensadores de la emancipación y la república, ni menos hubiese desentrañado el difícil y fascinante lenguaje de los cronistas; y tampoco nos hubiera ayudado mucho en la comprensión y difusión de *Poemas humanos*, de Vallejo. En su otra faceta de crítico literario, él fue más justo y despierto que muchos supuestos especialistas. El veía la literatura como un importantísimo pilar en el edificio del Perú.

Verlo como escritor desde su juventud, facilita la comprensión de sus facetas, y su deliberado afán de llevar a la historia y al ensayo el fervor por el arte literario. Sobre cualquier tema suyo, brilla la palabra adecuada, el ingenio espontáneo, la frase balanceada, el párrafo en busca de las esencias, pero también la sonoridad rítmica y musical. Nada de oscuridades barrocas con él.

¿Cuál era, en suma, el estilo de Porras? Lejos de la vieja oratoria ramplona, del cascarón sonoro, forjó un discurso pleno de reflexiones y sugerencias, de claridad cartesiana, pero, en una mezcla muy personal, asimismo emotivo, quizá incluso romántico, pero sólo en su entonación, pues el autor era infatigable en la búsqueda de pruebas objetivas. Sus frases ascendían desde la serenidad, luego recibían diversas cargas de emoción (respeto, nostalgia, ternura, burla, tristeza, o también condena, rechazo, y así llegaba al nuevo estado de las cosas bien explicadas, produciendo inclusive alegría o euforia), hasta alcanzar una declamación vibrante, una invitación al público a entrar como personaje en la historia de un héroe, en la fundación de una ciudad, en las peripecias o triunfos de un viaje, o en el oscuro pasado de la leyenda o el mito. Una declamación efectiva por el gran aliento, la gran respiración de Porras el orador, quien, paradójicamente, agonizó incapaz de respirar por sus débiles pulmones.

(Lima, 1997. Inédito).

b) LITERATURA Y VIOLENCIA

LITERATURA Y VIOLENCIA

En estos días hablar de violencia está en el aire. Sobre todo, de la violencia rural, campesina, del "otro Perú" que forman los analfabetos de la sierra, del "bajo nivel cultural" en que extrañamente viven.

Todo esto, al parecer, resulta inexplicable para mucha gente culta y en contacto con los principales centros de la cultura occidental. Tirios y troyanos confiesan que sinceramente no pueden explicarse cómo han sucedido espantosas tragedias semejantes al asesinato, en Uchuraccay, de ocho periodistas de diarios limeños.

En esa macabra escena del asesinato colectivo se han tocado los dos extremos del país: el occidentalizado y el primitivo, el peruano y el que todavía no lo es, el fácilmente comunicable con el que conserva, tercamente, un hermetismo de siglos.

Debemos sacar partido así sea del dolor. Quienes desde niños conocemos la sierra, no podemos sorprendernos de unos hechos que han sucedido siempre en los pequeños caseríos o poblados. Muchas veces fue al revés, espantosas muertes de indios a manos de la autoridad, cadáveres mutilados y paseados por las plazas como escarmiento, y luego arrojados a fosas sin lápida, sin un nombre, pues los campesinos no tienen aún libretas electorales ni de conscripción militar.

Yo sólo puedo hablar de lo visto desde mi niñez, a partir de la década de los treinta. En la sierra, los niños de cualquier familia, acomodada o no, se hacen adolescentes y hombres contemplando terribles pruebas de la injusticia humana. El desdichado siempre es

el indio; poco a poco, la derrota de los alzamientos indígenas contra hacendados abusivos, y más tarde, el olvido secular de sus problemas, haya o no haya reforma agraria, convierte a los niños rebeldes en jóvenes perplejos, y por fin en hombres traumatizados, que han vivido décadas sin ver un cambio profundo y salvador. Finalmente, "el Perú oficial" gana a la mayoría, la cultiva, la pule a su modo, y así los nuevos reclutas dejan atrás el "otro Perú", como si no existiera.

Algunos hombres serranos, y que de veras aman la sierra, han creído salvarse formulando frecuentes denuncias y albergando de vez en cuando enormes esperanzas, que acaban a menudo holladas por la injusta realidad. Es la gente de buena fe que todavía nos queda, pero que no logra remecer a los inmovilistas.

De esos quijotes hay unos que se vuelven maestros, periodistas o profesionales universitarios. Ser maestro y ser íntegro, y darse por completo a sus alumnos, es algo muy peligroso en la sierra, porque puede merecer el usual sambenito de agitador, que esgrimen contra él todos los gobiernos, sin exceptuar ninguno, y ser periodista de diario chico en una ciudad provinciana, y pretender formular alguna denuncia social, es jugar con fuego, preferible es llenar las pequeñas hojas de direcciones de abogados y médicos, inclusive con avisos judiciales, además de publicar las noticias que ya vienen hechas de Lima, con o sin agencia informativa.

Y finalmente quedan los sociólogos, historiadores y escritores, que deberían constituir la fuente natural de información de los gobiernos. Actualmente, el estudio de las ciencias sociales ha llegado en el Perú a un nivel muy alto, internacionalmente hablando, y por ello tenemos especialistas serios y competentes. Ellos han empezado a analizar de modo convincente la tragedia de Uchuraccay. Ahí están el artículo de Pablo Macera o las declaraciones de Luis E. Valcárcel en estas páginas de *El Observador*. Y ahí están asimismo los juicios de algunos antropólogos y psicólogos. Y si a los interesados les puede parecer muy frío el lenguaje de los eruditos y técnicos, pues que relean los apasionados cuentos y novelas, no solamente indigenistas, sino de otros escritores peruanos que se desviven denunciando la injusticia social y predicando en el desierto.

Ahora es cuando deberían estar más vigentes que nunca los cuentos y novelas de Enrique López Albújar, Ciro Alegría, José

María Arguedas, Francisco Izquierdo Ríos, y de la falange de escritores más jóvenes, que siguen machacando contra los males de nuestra sociedad, serrana o costeña. Así, los lectores se darían con innumerables páginas de violencia primitiva, engendrada por ambos lados, el occidental y el aborigen.

Por ello está bien que, aun sin conocer la sierra, un escritor como Vargas Llosa forme parte de la comisión investigadora. Porque a través de él se filtrará el punto de vista, altivo y desinteresado, de la pléyade de escritores que han descrito durante décadas ese "otro Perú" que todavía ahora vienen a descubrir algunos. Ojalá que así desaparezca también el prejuicio de que los escritores hemos inventado o exagerado la violencia, cuando en verdad nos hemos quedado muy cortos en divulgarla.

(*El Observador*, Lima, 12 febrero 1983).

LA 'CULTURA' DE LA BOMBA

Los intelectuales de los países más industrializados han empezado a ocuparse de la "cultura" de la bomba atómica. No se trata de la "era atómica", que ya nos tiene varias décadas por el cuello, sino de una "cultura" en cuyo centro repose (¡vaya, es un decir!) la amenaza nuclear, con los numerosos círculos políticos, militares, económicos y vitales en torno, que han transformado la visión del mundo. Toda la conducta humana del pasado ya no sirve para juzgar el presente y menos aún (si llegamos) el futuro. Y pensar en que, ante este panorama, todavía quedan quienes suponen que existirá algo "al día siguiente" de la destrucción de "una parte" del planeta.

El novelista norteamericano E.L. Doctorow, en artículo publicado hace poco en un diario limeño, dice con valentía lo que las conciencias más lúcidas han extraído en claro: "Cada una de las superpotencias poseedoras de la Bomba tiene en la otra su demonio para justificar el espionaje, los asesinatos, las intervenciones e invasiones. Ellos son totalitarios y nosotros democráticos; ellos tienen una sociedad cerrada y la nuestra es abierta: en resumen, odiamos cuanto los representa. No obstante, hemos establecido con los rusos una alianza impía, una intimidad asfixiante en la cual nuestras diferencias ideológicas significan menos, para el resto del mundo, que el hecho de que actuemos igual, nos pongamos un espejo frente a las respuestas de cada uno, fabriquemos las mismas bombas y nos turnemos para cometer crímenes y después deplorarlos".

A su vez, nuestro malogrado poeta y novelista Manuel Scorza, en el último artículo que, antes de morir, enviara al diario madrileño "El País", reflexionaba así: "Estamos, pues, entre la espada y la pared, entre la amenaza de una guerra nuclear que jamás será 'limitada', y el fantasma de que las transformaciones sociales con que

sueñan los pueblos del Tercer Mundo acaben en dictaduras totalitarias y antihumanas", preguntándose luego si George Orwell tendría razón, aunque éste olvidó mencionar a las democracias secuestradas por oligarquías o élites llenas de privilegios, cuyo desarrollo deformado es asimismo injusto y antihumano.

Un dilema así se ha analizado durante el último medio siglo por notables pensadores. Antes de Orwell, Aldous Huxley, en *Un mundo feliz* (que no traduce exactamente la frase de Shakespeare: "Brave New World"), había pintado un futuro de hombres esquemáticos, vencedores de otros, primitivos y auténticos, higiénicamente aislados en reservaciones semejantes a los poblados indios de las películas del Oeste. Un mundo donde las mujeres ya no son vivíparas, pues los hijos nacen en laboratorios, donde el Poder espía los actos íntimos del ciudadano, y donde diariamente se toman pastillas de "soma" a fin de sentir una dicha biológica y artificial. Puesto que todo autor exagera escenas y efectos para dibujar mejor el símbolo que desea trasmitir, así Huxley y Orwell han resultado ser padres de una futura (y casi actual) sociedad que íntimamente rechazaban.

Lo más sorprendente de esta visión es que puede completarse con un fenómeno que muchos tratan de silenciar: que también las sociedades supuestamente democráticas, o al menos cierto número de ellas, acaban siendo dictaduras disfrazadas de formalismos legales, sin contenidos de justicia social ni menos de plausible nivel cultural. Así, la uniformidad del mundo, partido ahora en dos bloques, se consumaría según el único modelo deformado e inhumano. Pues bien, contra esta temible uniformidad empezaba ya a lucharse, tanto en los países industrializados como en los de menor desarrollo, cuando se ha producido la agudización de la guerra fría entre las dos superpotencias, abiertamente preparadas para el holocausto.

La historia suele contarnos el cuento (ahora lo descubrimos) de que la cultura es mayormente obra de los países desarrollados, que dan los mejores ejemplos humanos en todas las épocas. Si esto puede haber sido cierto en algún pasado, el siglo XX nos enseña que la mirada más limpia y más protectora de las virtudes del hombre no proviene de los pueblos más avanzados en ciencia y tecnología. Ahora, en ellos, la presión de gobiernos e instituciones hace que sólo unos individuos de mentalidad poderosa piensen en contra de la

corriente y mantengan la lucidez. A estas valiosas individualidades debe sumarse la sabiduría de los pueblos marginados y supuestamente primitivos, que siempre apostaron en favor de la vida, a lo largo de la historia. Europa, por desgracia, ha perdido su viejo liderazgo político y hoy es un furgón de cola del hermano mayor de la alianza. Pero todavía se resiste, y mucho. Este noble espíritu de resistencia, en favor del futuro de la humanidad, de la tolerancia y la lucidez, debe ser apoyado por las fuerzas populares e intelectuales del Tercer Mundo, para inclinar la balanza hacia una nueva visión en que el hombre no se aleje de la civilización, sino que, recogiendo lo mejor del pasado, siga luchando porque prevalezcan alguna vez del todo la serenidad, la cordura y la justicia.

(*El Observador*, Lima, 10 febrero 1984).

LA VISITA DE UN NOVELISTA

Estuvo en Lima un novelista norteamericano de extrañísimo nombre, uno de cuyos ascendientes podría ser, nada menos, que Doctorow, un raudo y castrense personaje de Tolstoi.

Quizá de él provenga su apellido de Doctorow y la modestia con que llegó, tras haber publicado cinco novelas y una pieza teatral, y sin esgrimir como tarjeta de presentación el éxito de *Ragtime,* novela que evoca el desenfado y la música que envolvieron a Estados Unidos desde los primeros años del siglo XX hasta el asesinato de Sarajevo y el hundimiento del Lusitania.

Su primera novela parece un letrero en el camino del Oeste, cien años atrás: *Bienvenido a Tiempos Difíciles*, libro que irónicamente nos acoge en un poblacho de ese valiente nombre donde reina *El hombre malo de Bodie,* título de la traducción española. Publicada en 1960 y narrada por el personaje-observador Blue, es sólo en apariencia una novela del Oeste, influida por muchas películas al uso. Bajo ese pretexto, Edgar Lawrence Doctorow nos da una notable tragedia, una lucha moral entre fuerzas maléficas, encarnadas por el satánico "hombre malo de Bodie", y las irónicamente benignas, representadas por hombres y mujeres "normales", pacíficos y conciliadores, pero también cobardes e inmorales. La ironía reside en que los últimos, siendo tan pecadores como los otros, son el único elemento creador y fundador de pueblos del Oeste. Así la lucha moral se da por un argumento cíclico: el pueblo es casi destruido por la crueldad del "hombre malo", pero renace por obra de los pecadores pacíficos y por la falsa fiebre de oro de una mina cercana, y vuelve a la desdicha cuando no se extrae el oro y sobreviene incluso la muerte del narrador, simultánea al surgimiento de otro Hombre Malo que matará al primero.

La tragedia es legítima, con personajes y argumentos sumidos en la fatalidad, numerosos hechos patéticos o "sufrimientos", un tono homogéneo, desesperanzado, y una catarsis final. La sobriedad es digna de Hemingway. Y el Oeste queda desmitificado; no hay héroes cowboys, pero sí muchos villanos, y el bien se encarna en personajes poco dignos.

Ragtime (1975) es otro valioso experimento estilístico, toda una reconstrucción histórico-cultural de las dos primeras décadas del siglo, en torno a Nueva York, la ciudad –país. Para ello, Doctorow se ha documentado sobre costumbres y modas, calles y arquitecturas, ideas dominantes reflejadas en libros, periódicos y canciones, personajes reales históricos, y al fondo, latiendo, nos evoca la música alegre y nostálgica del "rag", antecesora del jazz.

Si el tema es la vida de la sociedad norteamericana en el lapso dado, el argumento es la evolución de los grupos sociales, y el recurso técnico más frecuente es ingenioso y sencillo: avanzar de la parte al todo. Un papel de empapelar con figuras egipcias conlleva una moda de investigaciones antropológicas sobre el Egipto de los faraones, deformadas por intérpretes que llegan hasta una supuesta reencarnación en los magnates norteamericanos, cuyo poder recibiría así una confirmación milenaria. He ahí una "ideología" esgrimida por el multimillonario Morgan, de quien descree el por demás práctico Henry Ford. Todo el producto de investigación filoegipcia reposa en la Biblioteca Morgan, santuario que al final será asaltado por un músico negro, luchador contra la injusticia y la discriminación. He ahí un simple mosaico del libro, compuesto por muchos, que a su turno revelan ideas y costumbres de la burguesía, del mundo obrero, del ámbito del espectáculo y aun de la ciencia. Un panorama cultural así, avanza de modo superficial por sobre personajes que sólo "ilustran" las ideas (por ellos hay arquetipos como El Magnate, La Prostituta, El Negro), y cuyas historias se entremezclan en contrapuntos irónicos, hilarantes o sentimentales.

La técnica narrativa del "panorama cultural" no es nueva. Antes de Doctorow, novelistas notables como Scott Fitzgerald y Dos Passos habían ofrecido su propia reconstrucción de la era del jazz, en el primer caso, y de Nueva York y de todo Estados Unidos, en el segundo. Dos Passos, de modo maestro, dibujó el "alma colectiva"

de la urbe o el "mural" norteamericano, a través de noticiarios cinematográficos, retratos de personajes conocidos, y un "ojo de la cámara" que revelaba la intimidad de personajes, dentro de la época anterior al desastre financiero de 1929.

El Lago (1979), la novela más reciente de Doctorow, exhibe aún mayores experimentos estilísticos. Como uno de los narradores es poeta, Doctorow usa la poesía y la prosa poética para revelárnoslo, y así crea un libro de "escritura discontinua", de capítulos y tonos diferentes, de prosa sonora y rítmica, buscando la gran unidad por encima de los fragmentos. Doctorow ha declarado que la escribió sugiriendo el lago mismo, el modo cómo la luz se refleja y refracta en él, y cómo las imágenes se duplican o rompen en pedazos.

En resumen, se trata de un novelista consciente de la seriedad de su arte, de los mecanismos de la estructura narrativa, y de los fuertes lazos del hombre actual con la historia de su propio país y del mundo moderno.

(*El Observador*, Lima, 21 febrero 1982).

KENNEDY Y LA 'MANO NEGRA'

No voy a comentar aquí detalles de la conspiración que, según la película JFK, de Oliver Stone, puesta hace días por la televisión, sufrió el ex presidente norteamericano, sino de un congreso de intelectuales de las tres Américas, reunido en 1962, cuando Kennedy vivía aún, y en cuyo desarrollo quizá actuó, asimismo, la extraña "mano negra".

El congreso fue organizado por la revista *Show Magazine* y acudieron a la cita figuras importantes de Estados Unidos, como los novelistas William Styron y Philip Roth, dramaturgos como Edward Albee, músicos como Aron Copland, columnistas famosos como Max Lerner, compartiendo ideas y bromas con el novelista Alfredo Pareja Diez Canseco, de Ecuador; el sociólogo Flores Olea, de México; el compositor colombiano Octavio Espinoza, o el filósofo boliviano Guillermo Francovich. Por el Perú, asistimos el crítico Alberto Escobar, el sociólogo Carlos Delgado, un artista cuyo nombre no estoy autorizado a divulgar, y yo.

Reunidos primero en el aeropuerto de Miami y luego transportados a diversos hoteles de la Isla del Paraíso, en Nassau, Bahamas, empezamos el seminario de tres días sobre *La posibilidad de nuevas relaciones entre América Latina y Estados Unidos*, con unos discursos serios y otros bromistas (los norteamericanos han aprendido de los ingleses a matizar los tonos). La figura más popular del grupo norteamericano era, sin duda, la bailarina Katherine Dunham, y la de mayor prestigio intelectual, el historiador Arthur Schlesinger, consejero del presidente y autor de *Los mil días de Kennedy*, obra hoy clásica sobre la época.

De pronto, vino lo inesperado. Una mañana, los organizadores nos comunicaron que el día entero se dedicaría a la "situación en

Cuba". Hacía poco de la frustrada invasión a Bahía de Cochinos; Castro era todavía "un peligro continental". No hubo una sola voz disidente norteamericana; la posición oficial era sólida. Los demás recogimos una buena ocasión para hablar muy claro y salirnos de los clisés en boga. Del lado latinoamericano se habló claro y sin aspavientos, se defendió tanto la soberanía cubana como el principio de no intervención, y si bien las sonrisas se apagaron por un rato, al otro día, las despedidas fueron cordiales. Y como acto final, el presidente Kennedy nos recibió en la Casa Blanca.

Semanas después, en Lima, al recibir las "actas" o transcripciones de los debates, alguien había metido la "mano negra". En varias partes lo escrito no coincidía con lo dicho en Nassau. ¿Quién las alteró, desprestigiando desde dentro a su propio régimen supuestamente serio y democrático? Hasta hoy creo que ninguno de los intelectuales pudo haberlo hecho. ¿Quién lo hizo?

(*El Peruano*, Lima, 7 junio 1995).

LAS CONFESIONES DE McNAMARA

Pocas declaraciones de líderes políticos mundiales de las últimas décadas habrán alcanzado tanta resonancia como las de Robert McNamara, secretario de Defensa de los Estados Unidos entre los años de 1961 a 1968, contenidas en un reciente libro de memorias, *In retrospect.* Sin más preparación que la de un antiguo ejecutivo en la compañía Ford, donde trabajó desde 1946 hasta su designación, McNamara saltó a dirigir el gigantesco aparato bélico de un ejército triunfante desde la segunda guerra mundial.

Su designación casi coincidió con la decisión de Ho Chi Min de combatir al régimen de Dieu en 1960. Cuatro años más tarde, en 1964, se produce el ataque al barco norteamericano Maddox en el golfo de Tonkin (en verdad, hubo un ataque real y otro dudoso), que desencadenó los bombardeos norteamericanos y la concesión de poderes extraordinarios al presidente Johnson. Desde entonces hasta 1968, en que McNamara es reemplazado por Clark Clifford, los bombardeos se suceden con gran intensidad, especialmente en 1966, pese a las protestas de líderes mundiales como De Gaulle. En agosto de 1967, McNamara testifica ante un subcomité del Senado y declara que los bombardeos son ineficaces. Sin embargo, Johnson los continúa y aquél no renuncia, hasta que por fin surgen las primeras protestas domésticas contra la guerra de Vietnam, las que iban a culminar en las grandes manifestaciones de 1969 y 1970, si bien la infausta guerra continuaría hasta la caída de Nixon, por un lado, y de Saigón, por otro, entre 1974 y 1975.

¿Qué confiesa McNamara en sus memorias? Que "los norteamericanos, tanto civiles como militares, nos equivocamos terriblemente" en la guerra de Vietnam, dejándose llevar por "valores tradicionales" de la democracia mal entendida, y que aquella hecatombe les deja

como lección que un nacionalismo extremo unido a las guerrillas es muy difícil de vencer.

¡Vaya reacción tardía de un civil vestido de militar! Desde su retiro en 1968 hasta el fin de la guerra pasaron todavía siete años, durante los cuales McNamara no confesó la verdad, convertido ya en presidente del Banco Mundial; no fue conmovido por las masivas demostraciones del pueblo norteamericano en octubre y noviembre de 1969, en Washington, y tampoco por las grandes protestas de magnitud nacional en 1970. No habló durante las largas conferencias de paz en París, ni cuando el Congreso exigió el fin de la guerra en 1973. Prefirió callar mientras su país se desangraba y cuando perdió la lucha con la humillante evacuación de Saigón.

¿Por qué ha roto su silencio? ¿Porque le remuerde la conciencia o porque su libro será un *best seller*? Más vale tarde que nunca.

(*El Peruano*, Lima, 19 abril 1995).

JAZZ Y MARTIN LUTHER KING

El 17 de enero de 1986, el entonces presidente norteamericano Ronald Reagan instituyó un día festivo nacional, en memoria de ese gran humanista y defensor de los derechos humanos que fue Martin Luther King, cuya lucha, como la del propio Mahatma Gandhi, es ya patrimonio de todos los pueblos del mundo. Tuvieron que pasar más de veinte años del sacrificio definitivo de Luther King para llegar a este reconocimiento oficial que, sin embargo, sigue siendo insuficiente en la lejana solución del tema de la segregación racial en Estados Unidos.

Es difícil ser realista ante los hábitos diarios y ante la sucesión de estallidos violentos acarreados por dicha causa. Los últimos surgieron en 1992 en Los Angeles; digo, los últimos en una larga cadena histórica que, según nosotros los forasteros, debieran contener alguna lección para corregir el error social, económico y político.

Lo cierto es que, luego de visitar varias veces los Estados Unidos en un lapso de cuarenta años, un forastero como yo todavía no entiende la actitud blanca –en un país donde se han mezclado miles de inmigrantes– contra una raza tan históricamente arraigada en él como la negra. Una actitud que también, de paso, discrimina y desdeña a otros grupos étnicos como el latinoamericano o el asiático, si bien menos que a los negros.

Si un forastero no entiende algunas cosas es porque se encuentran en el duro meollo de los prejuicios nacionales, y ninguno tan injusto y devastador de sociedades como el prejuicio racial. ¿Qué hacer? Verdad que hemos tenido algunas alegrías, como el triunfo de Mandela en Africa del Sur, pero, de pronto, vuelven las luchas raciales, o tribales, o regionales, como en Sudán, Somalia, Cisjor-

dania o la ex Yugoslavia. Y es verdad que tampoco en el Perú estamos libres de la odiosa discriminación racial.

Todas estas cosas me pasaban por la cabeza mientras oía el excelente concierto de jazz con que la embajada norteamericana celebró el día 17 en honor de Luther King. El mismo hecho del concierto, y sobre todo la fecha escogida son un buen paso, no importa si pequeño o ritual, en la marcha de las ideas y los cambios de la historia en una gran nación. Oyendo las notas zigzagueantes, dolientes, eléctricas, frenéticas o felices, uno entiende muy bien la pasión y el sueño de todos los hombres en busca de libertad.

(*El Peruano*, Lima, 25 enero 1995).

EL GRAN ESCAPE

Todos saben de algún gran escape y lo cuentan en una cena entre amigos, donde ya otros empezaron a narrar sus historias. Tiene que ser en verdad un gran escape, algo muy especial, parecido o visto en circunstancias unicas, no importa si algo magnificado.

Mi gran escape es uno vivido indirectamente, así como sucede al compartir la suerte de un actor, pero con verdadera ansiedad. Sólo que no se trataba de una película ni tampoco de un actor.

Sucedió en Bolivia, en la época de dos célebres muertes, la del "Che" Guevara en aquel país, y la del senador Robert Kennedy en Estados Unidos. Ambos hechos los unió alguna vez la televisión, por supuesto, pero yo estaba en La Paz en el intermedio de ambos crímenes y apenas se había cometido el primero. Por ese entonces no había televisión en La Paz, solamente la radio, y ésta acababa de dar la noticia de la captura del "Che", herido en la quebrada del Yuro. Desde ese momento nos prendimos de la radio y todo se hacía en la casa con visos de normalidad, pero la voz del locutor llenaba el ambiente.

Al día siguiente, el "Che" estaba ya grave, o se suponía así, sin necesidad de oír las noticias. Pero, como se comprobó después, el "Che" murió en el lapso de horas.

La Paz se volvió un hervidero de rumores sobre cómo había muerto realmente, quién dio la orden de rematarlo y quién la ejecutó. El hombre había muerto luchando como un guerrillero, de algún modo como un vagabundo, y asimismo, con la aureola de los héroes, cuya desaparición provoca desazón y ansiedad en todas partes, en especial en los salones elegantes.

Antes de la primera semana ya todo el mundo se preocupaba por otro tema lateral, por la suerte del diario del "Che" Guevara.

Se rumoreaba que, aparte del original secuestrado y muy bien guardado en una caja fuerte, había varias fotocopias, entre ellas una para uso interno boliviano y otra que había salido ya en dirección a Panamá o Washington.

Pasaron unas semanas. La radio calló un poco y los periódicos relegaron la noticia a segunda página. De pronto, la primera página estaba roja de nuevo: nadie sabía dónde estaba una de las copias del diario del "Che". Horas después, únicamente por la radio, se supo que el ministro del interior boliviano en persona (llamémosle Antonio Fábregas) tenía el diario, pero que él mismo había desaparecido de su despacho. La voz del locutor imaginaba diálogos, voces, interpelaba al ausente, y el ausente, cosa curiosa, respondía en su voz. Esa voz y las propias ráfagas de la radio eran la única pista para saber dónde estaba don Antonio Fábregas, a quien se suponía con el diario bajo el brazo y corriendo lejos de su casa, porque tampoco su familia sabía dónde estaba. Corriendo, huyendo, escapando de la gran persecución, porque el ejército ya estaba en alerta en todo el país.

A la medianoche, como despedida antes de dormir, oímos que Antonio Fábregas había emprendido la carretera hacia el norte, quizá hacia el Perú.

Al amanecer y encender de nuevo la radio, Antonio Fábregas había sido ubicado, pero no del todo; su rumbo era Chile, pero se dudaba por qué punto de la frontera cruzaría; o quizá no la cruzaría nunca, porque el ejercito boliviano le pisaba ya los talones. Su ventaja se había reducido a sólo una hora.

Cuando se supo que Antonio Fábregas sí había cruzado la frontera chilena y que sí había recibido protección de las autoridades de Chile, volvimos a leer dos y tres veces el periódico, dimos un suspiro de sorpresa y alivio, pero no tiramos el vespertino. Lo tenemos guardado hasta ahora. Y también el vespertino con la noticia de que el diario del "Che" sólo había sido entregado por Fábregas a las autoridades cubanas, que después lo publicaron en un libro que invadió América Latina. La ansiedad del gran escape revive.

(*El Peruano*, Lima 21 noviembre 1996).

EL ERROR DE EINSTEIN

Hace poco, los diarios nos recordaron la noticia de que cincuenta años atrás, en 1945, empezó públicamente la era nuclear, cuando Estados Unidos hizo estallar en Alamogordo la bomba, en su primera gran prueba, la que sería definitiva para lanzarla luego contra el Japón.

La sucesión de vertiginosos hechos desde entonces, y el feliz término de la segunda guerra mundial, nos impidieron analizar fríamente el significado de ese cambio científico e histórico.

Ahora el mundo es ciertamente otro, pero mucho más peligroso que antes.

Pocos hombres en la historia han tenido en sus manos la ocasión casi absoluta, el momento preciso de elegir este camino incierto o el de una guerra más duradera y penosa. Uno de esos importantes hombres fue Albert Einstein, quien, pasado el tiempo, cuando ya no cabía volver atrás, reconoció abiertamente que se había equivocado al recomendar la fabricación de la bomba atómica con fines bélicos. "Ese fue uno de los errores más graves de mi vida", dijo.

La ironía es que tuvo que elegir entre dos clases de guerras, entre dos clases de armas. En el dilema no apareció por ningún lado el pacifismo ni el humanismo bien entendido. El despeñadero del conflicto se estaba deslizando y la elección fue, asimismo, una trampa. Ahora, cuando podemos reflexionar sobre las virtudes de la paz, cada cual está atómicamente armado.

Desde el punto de vista bélico, la guerra fría igualó y equilibró a las potencias, por más que éstas fueran distintas.

Un conocido novelista norteamericano, E.L. Doctorow, quien visitó Lima hace una década, declaró con franqueza: "Cada una de las superpotencias poseedoras de la Bomba tiene en la otra su

demonio para justificar las intervenciones e invasiones. Los rusos son totalitarios y nosotros democráticos; ellos tienen una sociedad cerrada y la nuestra es abierta; en resumen, odiamos cuanto los representa. Pero hemos establecido con los rusos una alianza impía, una intimidad asfixiante en la cual nuestras diferencias ideológicas significan menos, para el resto del mundo, que el hecho de que actuemos igual".

Ahora, sin el muro de Berlín y sin la guerra fría, queda aún el tigre acechante de la *Bomba*. No olvidemos que la investigación científica es benéfica para el hombre, pero no la desviación de la ciencia hasta crear una hecatombe, por más diferida que esté. Los tigres duermen poco. Si no, que lo diga Francia, próspera e industrializada como nunca, pero todavía muy colonial en sus actos y jugando con el miedo contra su ex rival Alemania. ¿Es que Francia no entra aún en nuestro tiempo? ¿Qué culpa tienen Mururoa y la enorme cuenca del Pacífico para expiar rencores ajenos? ¿Dónde está la supuesta luz de su cultura humanista?

(*El Peruano*, Lima, 19 julio 1995).

c) LA CIUDAD DE LIMA

LOS COLORINES DE LIMA

De veras, Lima es otra en verano, se hace ya soportable por descubrir el milagro de que ella también tiene un cielo, en vez del eterno toldo húmedo, neutro y blanquecino, el color de los herejes, según Melville.

Con la nueva luz que da bríos, se ven mejor los edificios y las pocas casas que todavía resisten la invasión de las aplanadoras de terrenos y de las mezcladoras de cemento.

Es cierto, hay un *boom* en la construcción, y los nuevos monstruos se elevan por doquiera, sobre todo en los ya apiñados San Isidro y Miraflores, adonde por desdicha sigue desplazándose el centro, desvalorizando así las viejas propiedades que rodearon nuestra niñez, enmarcada entre el colegio Guadalupe y la Plaza de Armas.

Mientras los ambulantes se venden entre sí mismos sus productos, puesto que ya han expulsado a gran parte de la población del centro, los amantes de la Lima histórica hacen esfuerzos por limpiar y adecentar las calles (Lampa está quedando muy bien), y por inyectarle vida y orden al caos y deterioro de la ciudad. Vale la pena participar en esta lucha por salvar a un enfermo que merece ciertamente volver a sonreír, así sea en el verano.

Pero también con esta nueva luz contemplamos los muchos defectos, en especial de los nuevos edificios. Vemos con lástima el horrible espectáculo sembrado desde hace unos quince años por el supuesto buen gusto de los pintores de paredes, que han creído a pie juntillas en el azul intenso de la casa de Osambela o en el mosaico de colorines de la plaza San Martín.

Así, cuando ha crecido Lima, por los brazos y piernas que se alargan desde San Isidro hasta San Borja, esos colores, originalmente adecuados para cierta arquitectura (sólo era el blanco, el crema, o el gris pobretón), ahora, en manos de febriles pintores, se han desbocado en una furiosa y extraña competencia, desde el azul e inclusive el negro fúnebre, hasta el rojo sangriento, pasando por toda la gama increíble de amarillos, verdes y ocres, para crear el nuevo caos pictórico, el de supuestos lujosos edificios, en su mayoría pintarrajeados por algunos enemigos de la armonía.

Ese caos es producto del egoísmo. Cada dueño de edificio cree que el suyo debe descubrirse en el primer golpe de vista, como una inquietante sorpresa en el mar de discordias. A nadie le interesa el conjunto, la cuadra en que está ubicado, sino se deja llevar por el capricho y el llamado chillón de una tela rasgada por el aire. Nos quedamos en medio de esos edificios diseñados por norteamericanos, pero especialmente para los "tropicales" de Panamá o Venezuela, a– donde también van los automóviles de colores más chillones del mundo. Es una lástima que esos pintores de edificios no sigan la sobriedad de bloques modernos como los de la embajada norteamericana (en la plaza Wáshington y en La Encalada), o de hoteles igualmente sobrios como los de Las Américas, o El Olivar, de San Isidro.

Pasear por la avenida Arequipa (si uno concibe hacerlo sin molestias en los ojos) es darse con caprichos como los destellos pasmosos del antiguo edificio de Los Defensores Calificados de la Patria, frente a la sobriedad duradera del colegio Raimondi. Inclusive la Alianza Francesa da un ejemplo de saber pintar los bellos edificios.

No descendamos a la huachafería. El impulso, la energía y la suerte del dinero fresco en plena crisis, pueden conciliarse con la armonía de los conjuntos de cada cuadra o barrio. Entre imitar a otras ciudades latinoamericanas, pues sigamos el buen gusto de las brasileñas; y entre imitar a Miami, me quedo con el ejemplo de Londres, donde cada barrio tiene un color dominante, además de conservar también las fachadas que merezcan la pena. No destruyamos para castigar u olvidar lo que fue; no copiemos modelos sin aplicarlos a nuestra realidad; y no pintemos zarpazos ni garabatos fáciles, cuando hay una notable tradición pictórica en el país. Ahí está

Trujillo como ideal de centro señorial, e imaginemos con sabiduría qué volúmenes y colores deben rodear, en círculos concéntricos, el enorme hogar en el cual vivimos.

¿Han olvidado los nuevos "pintores" que todavía seguimos sufriendo la grave demolición de las viejas casonas y alamedas de San Isidro y Miraflores, horriblemente reemplazadas por monstruos de carísimas ventanas que acabarán, en ausencia de árboles, mirándose a sí mismas? ¿Y qué veremos abajo, baches y más baches?

(*El Peruano*, Lima, 3 enero 1997).

MELVILLE Y LIMA

Por fin ha llegado el verano. Las últimas semanas hemos aguardado casi con exasperación alguna señal de que el monótono cielo blanquecino perdiera su profundo agobio. Quizá en un instante, acabada la paciencia, hayamos pensado en alguna rebelión que llegara al cielo y nos diera otro. Ojalá ese hastío fuera comprendido por los limeños de nacimiento.

El cielo mortecino y blancuzco de Lima nos lleva a pensar en quienes lo han observado. Hay algunos como Hipólito Unanue que lo estudiaron científicamente, para conocer su clima y extraer conclusiones válidas para la medicina, agricultura y la vida del hombre en general. Otros, en especial los poetas, lo han visto con ojos sensibles y han señalado los diversos estados de ánimo que brotan del vivir encerrado en una prisión de nubes. Pienso en mis compañeros de generación, la de los años 50s., algunos de cuyos poetas cantaron la costa y sus desiertos como Gonzalo Rose, y otros específicamente el cielo limeño, como Francisco Bendezú, Wáshignton Delgado, Javier Sologuren o Sebastián Salazar Bondy.

Justamente Salazar Bondy se hizo famoso, entre otras cosas, por su libro *Lima la horrible,* donde postuló con valentía la idea del hastío que produce el cielo limeño. Para tal fin, se valió de una serie de juicios ajenos para fortalecer su postura ideológica y denunciar la hipocresía y medianía con que se buscaba imponer el mito de la Arcadia colonial, en una ciudad tugurizada y penetrada ya por las provincias.

El más simbólico y lúcido de aquellos juicios ajenos pertenece al insigne escritor norteamericano Herman Melville, quien en su excelente novela *Moby Dick* se expresó así del cielo limeño: "Y no es enteramente el recuerdo de sus antiguos terremotos, ni la sequedad

de sus cielos áridos, que nunca llueven; no son estas cosas las que hacen de la impasible Lima la ciudad más triste y extraña que se pueda imaginar. Sino que Lima ha tomado el velo blanco y así se acrecienta el horror de la angustia". La certera visión de Melville descubre el color como enseña del tormento, pues justamente Moby Dick, la gran ballena, es blanca, como blancos son los hielos del polo, en los confines del mar, y como blanca y de hueso es la pierna falsa del capitán Ahab. Por algo, en todo un capítulo, el horror del animal está representado por su blancura.

Me pregunto si esta angustia, o al menos el tedio frente al cielo de Lima, se ha tomado en cuenta cuando se habla de las diferencias entre costa y sierra. Desde Riva-Agüero, y quizá desde el Inca Garcilaso, nos referimos a la gravedad y la ternura como virtudes de la sierra peruana, cuando es posible que esos sentimientos se enlacen y profundicen con la angustia y asfixia que señala Melville como ingredientes de la vida costeña.

Los lazos entre Melville y Lima han sido bien estudiados por Estuardo Núñez en su libro *Viajes y viajeros extranjeros por el Perú* (1989). Merced a una copiosa bibliografía, y a nuevas informaciones sobre los sucesivos viajes de Herman Melville por el mundo, Núñez ha seguido sus pasos, especialmente por Chile y el Perú. Ahora no sólo podemos citar a Melville recordando a Lima en *Moby Dick,* sino describiendo la costa peruana observada desde el barco ballenero Acushnet (el *Pequod* de la novela), cuyo periplo fue inmenso, pues él bordeó la costa oriental de América, superó el cabo de Hornos, visitó las costas de Chile, Perú, las islas Galápagos, culminó en las islas Marquesas, Tahití, Japón y Hawai, además de breves estancias en Buenos Aires y Pará, de vuelta a Estados Unidos. Y no sólo eso, sino que la impresión que dejó Lima en Melville sirvió para que la citara en diversos libros como una búsqueda personal de conocimiento.

Ahora ya tenemos renovados motivos para volver a las páginas de *Las encantadas, Benito Cereno, White Jacket, Omoo y Mardi,* pues en todas esas novelas hay variadas referencias a Lima, o a la costa "ilegal" de América del Sur (desde el punto de vista norteamericano, celoso del español y sus conquistas), así como también algún resentimiento por motivos religiosos, según se lee en una cita

hecha por Núñez de un diálogo en *White Jacket*. "Los marineros católicos –dice– muestran siempre tatuado un crucifijo en sus brazos por esta razón: si ellos tienen oportunidad de morir en un país católico, están seguros así de obtener una sepultura digna en tierra consagrada, en caso de que el sacerdote observe el símbolo de la Madre Iglesia en sus personas. No les sucederá lo que a los marineros protestantes que mueren en El Callao, quienes son enterrados en las arenas de San Lorenzo, una isla volcánica y solitaria cerca del puerto, invadida de reptiles, pues no está permitido que sus cuerpos heréticos reposen en el cementerio de Lima".

No solamente, pues, Melville siente fascinación por el velo blanco de Lima, por "el inmenso cuerpo (de la ballena) del color que contiene todos los colores: el color sin color", sino que inclusive formula juicios morales a propósito de "la policromía incolora del ateísmo", y desliza rumores de viajeros sobre puertos y ciudades.

En este juego de opiniones, llega a comparar negativamente Lima con Venecia y a sugerir los vicios oscuros de nuestra capital, llamándola pervertida. Así, un personaje le replica al narrador Ismael defendiendo su ciudad: "Me es imposible resistir el deseo de expresarle, señor marinero, en nombre de todos nosotros, limeños, que no se nos ha escapado su sentimiento de delicadeza al sustituir, en su bien poco halagüeña premisa anterior, la lejana Venecia por esta ciudad en que vivimos... Es fuerza que conozca el dicho familiarizado ya, a lo largo de estas costas, de *Lima la pervertida* que, por cierto, viene a confirmar su aseveración: más iglesias abiertas día y noche que salas de juego..."

De hecho, Melville conoció Lima en invierno. ¿Hubiera pensado distinto de conocerla en un indeciso verano?

(*El Peruano*, Lima, 20 diciembre 1995).

LIMA ARRUINADA

Hemos llegado a un nuevo aniversario de la fundación de Lima, casi con la ciudad a cuestas, desbaratada y sucia, cargando nuestras espaldas de problemas.

Hasta hace poco, al menos las generaciones tenían como consuelo el juego del contraste entre la Lima de ayer (decían que grata, blanda, fácil y sensual) y la Lima real de sus manos, que prometía enmendarse en el futuro, merced al entusiasmo y a las necesidades de quienes trabajaban definitivamente en ella, sin remedio.

Creo, inclusive, que Sebastián Salazar Bondy, quien supo difundir el lema de "Lima la horrible", heredado del implacable observador Herman Melville, se consolaba de la desilusión con los golpes y mandobles de su castigadora prosa, a fin de trazar los nuevos rasgos de la "nacionalidad anticolonial" que Lima siempre rehusó acoger.

Ahora se han esfumado los consuelos. De poco nos sirve recordar los extremos de Ricardo Palma y las tapadas, blasones y entorchados, y la dura posición de González Prada, quien afirmó los valores indios y provincianos que constituyen buena parte de la ciudad. Asimismo, de poco nos sirve el contrapunto entre el "épico optimismo y la fábula de la riqueza latente de minas y palacios", que nos propuso Chocano, poeta ruidoso y teatral, y las sabias frases de José María Eguren, digno de la Lima brumosa y húmeda, quien "oxidó la chatarra chocanesca con su pertinacia de brisa". ¿Quién caló más hondo, Chocano y su fanfarria hispano-india, o Eguren con su conocimiento de "la esfumada interioridad de los corazones solos, de la materia melancólica que se entreteje en las soledades del auténtico limeño"?

La retórica no basta. Tampoco el espléndido duelo intelectual entre un buen viajero y conocedor de la sierra, como Riva-Agüero,

quien además perdonaba a Lima todas sus flaquezas, y las ideas germinales de Mariátegui sobre un mestizaje auténtico.

Cada generación ha puesto un vigía en cada extremo. Yo vi de cerca a uno, Porras Barrenechea, que sin desligarse de nostalgias limeñas supo ver el aluvión social que se venía encima.

Ahora ya no es tiempo de esgrimas verbales ni de ver quién tuvo la razón, Lima o el país. Queda apenas tiempo, quizá sólo meses, para abrir el quiste formado por tantos problemas no resueltos. Hay que salvar lo que se pueda de la parte viva de Lima, no devorada aún por el caos, el desorden, la desidia y la irresponsabilidad de las autoridades municipales.

(*El Peruano*; Lima, 18 enero 1995).

EL FUEGO DE LA VIOLENCIA

Todos nos decimos que jugar con fuego es peligroso, pero también callamos cuando ese fuego se enciende por doquiera en la ciudad.

Como si no hubiera bastante con los menudos incendios de casas arruinadas por el centro, o de precarias viviendas en los barrios marginales, ahora brota el fuego de fábricas clandestinas de artefactos pirotécnicos, donde lamentablemente se han quemado jóvenes desesperados por cualquier empleo.

Y no sólo eso. Hay otra clase de fuego amenazador y continuo, incesante; es la violencia que surge asimismo por doquier. Un padrastro se enciende de furia y golpea a muerte a su hijastro. Unos depravados se encienden de lujuria y violan y matan niñas inocentes, que caen por decenas en los pueblos jóvenes, en extraños sacrificios inhumanos y modernos. Un joven asesino, alias "Canebo" o algo así, declara sonriente en la televisión que él dispara en el acto su revólver si alquien cree que no habla en serio. Otro, con iguales instintos primitivos, elimina a machetazos a los trabajadores de un chifa. Cada semana Lima se enciende, ya sea por las llamas o por la violencia.

Y luego están esas bandas de muchachos que, por las tardes salen airosos de un colegio para desafiar a golpes a los de otro colegio. Así, la violencia se multiplica y engloba a la población más vulnerable, a los estudiantes inmaduros que buscan adrede la violencia como si ésta fuera una diversión.

Y por fin, ahí están los que se divierten más que nadie golpeando en grupo y a botellazos y pedradas, para luego esconder la mano. Y ésas se llaman "barras bravas", cuando la bravura se ha medido siempre de otro modo, por la limpieza del desafío y cuando éste sólo

es indispensable. Las barras bravas están manchando el deporte, que es la forma limpia y con reglas del desafío.

La violencia es el último peldaño de la escalera; ahí sólo se baja cuando desaparece el respeto al honor, a la vida, cuando se olvida la solidaridad natural que buscan los grupos humanos como mínimo lazo para emprender tareas tanto de conservación como de progreso.

No debe confundirse la violencia con la diversión o el deporte. Estas últimas son actividades de recreación y de sano ejercicio. La burla o la risa no debe brotar del escarnio ajeno o del desprecio por el prójimo.

Ya es hora de que maestros y autoridades locales y centrales reaccionen debidamente. Y también la Iglesia debe retomar un contacto con la mayoría de la juventud, pues en los hechos parece haberla perdido. Ya pasaron las últimas décadas, en que la juventud fue dejada a su aire, sin disciplina ni educación cívica y moral. ¿Qué fue de esa asignatura dictada antes en los colegios? Por más que continúen todavía las condiciones de pobreza no deben faltar, junto a las obras de desarrollo, la voz de auténticos maestros, y de dirigentes, que se hagan oír mucho más, y de los medios de comunicación, en especial de la TV, que no aviven o aticen la violencia con sus numerosos programas agresivos que van contra ellos mismos, algunos de los cuales fueron atacados a bombazos no hace mucho. Que nos den películas con menos armas y sangre. Si estamos luchando contra la pobreza, pues luchemos asimismo contra su eterno caldo de cultivo, el desánimo, la anarquía, el desorden, la burla o mofa de la cohesión social.

(*El Peruano*, Lima, 15 noviembre 1995).

d) LA CANCILLERÍA Y LA CULTURA PERUANA

LA CANCILLERÍA Y LA CULTURA PERUANA

En estos momentos de reestructuración de la Cancillería, cuando al parecer se están redefiniendo los alcances de ella y se ha abandonado ya el apego extremo a las funciones económicas de asesores que llegaron a altos cargos (funciones innecesarias por existir los ministerios de Economía, Industria, Comercio y Turismo), todavía sentimos la ausencia de una actividad de veras natural y necesaria.

Nos referimos a la función cultural dentro del ministerio de Relaciones Exteriores, vigente durante décadas, y en especial desde 1958, cuando fue implantada por el canciller Porras Barrenechea y que se alargó hasta los años ochenta, inclusive a través de una de las cuatro subsecretarías plenas, al mismo nivel que las de rango político y diplomático. Esa ausencia no debe continuar en el Perú, país conocido mayormente en el mundo por su legado cultural, histórico y artístico, al igual que Egipto, la India o México, y cuyo interés actual en fomentar el turismo no debe reducirse a la importación de viajeros, sino a una difusión ordenada y sistemática de su cultura.

Sabemos por experiencia que en Torre Tagle surgen por décadas algunas oleadas de promoción de la economía, o del turismo o de la "imagen" del Perú. Esas oleadas pasan y queda el meollo, esto es, la valía permanente de la cultura peruana, favorecida en los últimos tiempos por los notables avances en la arqueología, la historia, las ciencias sociales, el arte y la humanística.

Quienes hemos servido por años en nuestras embajadas en el exterior sabemos que la información cultural es primordial, pero que

no puede ofrecerse de modo improvisado. Ahora, por ejemplo, estamos a las puertas de grandes acontecimientos culturales como el Encuentro Internacional de Peruanistas, convocado por la Universidad de Lima; el Encuentro de Escritores Latinoamericanos, en Cochabamba, por el Grupo de Río; y el próximo Segundo Congreso Internacional de Peruanistas, organizado por la Universidad de San Marcos. Confiamos en que la Cancillería haya participado en los preparativos.

La conservación del patrimonio cultural a través del contacto con organismos internacionales; la selección de becas según los altos intereses nacionales; la posible vuelta de nuestros profesionales, diseminados por el mundo en una peligrosa "fuga de cerebros", de la cual siempre hemos sido víctimas; el concurso habitual de científicos, artistas e intelectuales de valía como respuesta a urgentes problemas nacionales, dentro y fuera del país; la creación de cátedras sobre el Perú en importantes universidades extranjeras; en fin, el viaje continuo de grandes exposiciones artísticas, son algunos temas que deben coordinarse con el sector privado, ya que se necesita un oportuno y urgente asesoramiento oficial.

Otra vez hemos dicho que si no hay fondos para estos proyectos, si no se desea impulsar una Dirección General de Asuntos Culturales, pues empecemos por lo más humilde y práctico, por una mejor relación cultural con nuestros países vecinos, olvidados por décadas y sin agregados culturales peruanos. ¿Tampoco se puede una cosa tan útil como ésta?

(*El Peruano*, Lima, 29 agosto 1996).

¿Y LOS LAZOS CULTURALES CON LOS PAÍSES VECINOS?

Chile y el Perú acaban de descartar juntos las Convenciones de Lima y han allanado así el camino para nuevas negociaciones sobre el cumplimiento cabal del Tratado de 1929. Ecuador y el Perú se hallan en una plausible tregua, ojalá duradera, sin hostilidades oficiales y con el Protocolo de Río de Janeiro como marco de negociaciones difíciles, pero quizá provechosas. En cuanto a Bolivia, nunca nuestras relaciones han sido mejores, sobre todo luego de declarada la zona franca de Ilo. Asimismo, con Brasil los lazos diplomáticos se han estrechado, si bien falta mucho en la integración subregional. Y en fin, con Colombia, país convulsionado febrilmente por desórdenes intestinos, el único problema que nos queda es resolver la extradición del ex presidente García.

He aquí un panorama en gran mayoría favorable a la adopción de medidas complementarias que aseguren la concordia, y esperemos también, la integración social y económica, así fuera a largo plazo.

Sin embargo, falta algo importantísimo que hemos olvidado y que la cancillería peruana, en las buenas manos del ministro Tudela, debería recordar. Me refiero a los lazos culturales, que alguna vez, en la época del canciller Porras Barrenechea, por ejemplo, se consideraron al mismo nivel que los diplomáticos y económicos, pero a quien le faltó tiempo para culminar un programa que sí existía y que sí se aplicó a escala internacional.

Según el citado historiador y humanista, en la base de los lazos entre naciones debería existir un denominador común, la confianza, el conocimiento mutuo, la comprensión de un destino compartido en la comunidad internacional. Ese destino sólo podría girar en torno de un humanismo integral, pacífico y tendiente al bienestar de los

pueblos. En su breve paso por Torre Tagle, él fundó la Dirección de Asuntos Culturales y emprendió solo, y a veces también acompañando al presidente Prado, unas giras por diversos países, en cuyo periplo los actos, exposiciones y convenios culturales tenían un lugar especial. Sobre todo viajó por Europa, y le faltaron tiempo y salud para hacerlo por toda América Latina. Lo sabemos quienes colaboramos con él en las exposiciones artísticas, o en la publicación de revistas especializadas que Torre Tagle, en una admirable excepción, editó y distribuyó por el mundo entero.

Porras murió en 1960. Desde entonces, poco se ha hecho en materia cultural. En las últimas décadas no sólo se han descuidado, por ejemplo, los vínculos con países importantes como Estados Unidos, nombrando agregados culturales improvisados y que no representan a la cultura peruana, sino que se ha olvidado no diré a toda América Latina (para no sonrojar a los responsables), sino a nuestros vecinos fronterizos, que debieran ser los primeros en recibir un trato especial. Ni siquiera se ha aplicado a fondo el convenio Andrés Bello.

En 1980, abatido por ese espectáculo, un funcionario por entonces de Torre Tagle, que conocía del tema, presentó un proyecto para difundir la presencia cultural del Perú en los países vecinos. Ese proyecto contó con la aprobación de la dirección respectiva y fue elevado a las autoridades superiores. ¿Llegarían a leerlo? Desde hace décadas carecemos de agregados o consejeros culturales en Bolivia, Brasil, Chile, Ecuador y Colombia. ¿Es posible que el Perú olvide fácilmente su rica historia y su significado en el subcontinente? No se trata de revivir nostalgias imperiales o prehispánicas, ni menos de añorar el pasado colonial en que jamás fuimos libres del dominio extranjero. Se trata de pensar en términos democráticos y modernos, y de superar cualquier vestigio de conflictos que por desdicha sostuvimos con algunos países vecinos. No miremos atrás. Basta con la historia del siglo XX que nos ha tocado vivir. Ya no más aislamientos ni desconocimientods del prójimo.

Respecto a Bolivia, la proyección natural de nuestra cultura andina facilitó las relaciones actuales en que por fin los vínculos económicos y comerciales empiezan a culminar en la zona franca de Ilo. Pues profundicemos los lazos hasta un nivel moderno y todavía

más provechoso; continuemos y mejoremos el intercambio de intelectuales, artistas, historiadores o periodistas, con seminarios y difusión de publicaciones. El agregado cultural que sea nombrado tiene ya la tierra abonada.

Con Ecuador procedamos con mayor tino. Así como no hemos interrumpido las relaciones diplomáticas en los numerosos conflictos que hemos sostenido con ese país, porque no conviene hacerlo, así tampoco debemos malograr las posibilidades de nuevas y auténticas relaciones culturales. En el fondo, somos un mismo pueblo, y en ambos países hay personalidades que buscan la conciliación y no la guerra. ¿Por qué no establecer un canal de entendimiento mutuo? El ejemplo de Francia y Alemania, dejando atrás sus viejas rivalidades, debiera servirnos.

Los casos de Brasil y Colombia son más claros. La Amazonía es tan vasta que ninguno de nuestros países ha logrado dominarla y menos civilizarla, pero Brasil practica bien el método de las "fronteras vivas". Algunos de nuestros niños y adultos son educados en portugués. ¿Es eso lo que queremos? Y la suerte actual de Colombia nos recuerda las épocas de Sendero Luminoso. América Latina podría ayudar a ese país si tuviéramos más lazos y más intereses comunes con ella.

Lo dicho aquí son meras ideas que suscita lo poco que se sabe del proyecto de 1980, el que aconseja no descuidar ni aislar por países la rica y variadísima vida cultural de América Latina, que, por ejemplo, ha empezado a deslumbrar al mundo en artes como la literatura, la pintura y la música. ¿Por qué no conocernos más entre nosotros mismos? ¿Por qué suprimir durante décadas el sistema o costumbre de enviados culturales que visiten a nuestros vecinos e intercambien puntos de vista? El Perú tiene méritos suficientes para hacerse presente en esa tarea.

(*El Peruano*, Lima, 25 abril 1996).

LOS LIBROS, IDEAS QUE VUELAN

De paso por Lima, el presidente de la Cámara Colombiana del Libro, Gonzalo Arévalo, ha formulado interesantes declaraciones a un diario local, sobre el rápido avance de la industria editorial de su país, al extremo de que ésta ya se halla al mismo nivel que en México y Argentina.

Ese increíble avance se consolidó decididamente en 1982, merced a una ley que no sólo exoneraba del Impuesto de Valor Agregado (equivalente al IGV) al libro, sino que facilitó las importaciones y exportaciones, concediendo incentivos a la industria, basados en el espíritu, según él dice, de que "la educación y la cultura son bienes universales que deben transitar libremente por el mundo y las mentes de los ciudadanos".

Creo que muchos somos testigos de ese súbito aumento de ventas internacionales. En la segunda mitad de la década de los 80, Lima fue invadida por colecciones en rústica y también encuadernadas de libros colombianos. Los volúmenes alcanzaron hasta la belleza tipográfica, la buena encuadernación, los prólogos escritos por nacionales. Sabíamos que incluso el famoso escritor Gabriel García Márquez había respaldado a Oveja Negra en el negocio editorial. Buen título para entonces. Pero ya no hacen falta ovejas negras; ahora hay confianza y seguridad en las prensas que editan 52 millones de libros al año, de los cuales 43 millones se venden afuera, siendo el promedio per cápita de tres y medio libros por año (inclusive los textos escolares). Estos porcentajes promisores no son suficientes para los colombianos; ellos buscan el desafío de los mercados europeo y norteamericano, con veinte libros per cápita al año.

Debemos desearles suerte desde acá, e igualmente esperar a que las cosas mejoren en nuestro país. Ya se ha dado el primer paso con

la reciente exoneración del Impuesto General a las Ventas, pero faltan otras medidas asimismo importantes: la desgravación de impuestos sobre los insumos para la fabricación del libro y los que todavía pesan sobre la venta del producto final.

Las autoridades deben comprender que la calidad intelectual del libro peruano es buena y a veces óptima; pero esas obras buenas llegan sólo a los mil ejemplares, y pocas veces alcanzan varias ediciones. Así, con el tiempo, se ven relegados a las librerías de viejo o a los depósitos de los escasos distribuidores. En el siglo XX, sólo algunos de nuestros escritores han recibido el impulso comercial necesario. Vallejo tardó mucho en difundirse, pues incluso en España hubo barreras hasta 1975 (la muerte de Franco) para su difusión. Asimismo, Arguedas tardó un buen tiempo en ser "descubierto", en 1958, por la Editorial Losada. Ribeyro, por muchos años, sólo recibió buen trato de un solo editor, Milla Batres. Cuando falleció Scorza, murió con él su consejero comercial, que era él mismo. Mirando todo el siglo XX, tenemos autores que merecen mayor reconocimiento nacional e internacional por su innegable calidad, y que hasta hoy siguen condenados a brevísimas ediciones y todavía caras.

Ojalá nuestro Congreso, en sus nuevas sesiones de este año, analice los varios proyectos de ley que tiene en mano, los resuma de una vez, y libere definitivamente a la industria editorial, para así permitirle una amplia difusión de artistas, pensadores y poetas del mundo, tarea que contribuirá enormemente a la nueva imagen del Perú, ansiada por todos.

(*El Peruano*, Lima, 25 julio 1996).

VI

TRES ENTREVISTAS

ZAVALETA Y LA GENERACION DE LOS 50s: EL DESCUBRIMIENTO DE LA CLASE MEDIA

Por Tommy Ramírez

Radicado desde hace algunos meses en Madrid, donde es agregado cultural de nuestra embajada, el escritor Carlos Eduardo Zavaleta es una de la principales figuras de la narrativa peruana actual y protagonista central de ese movimiento de renovación literaria que se conoce como la "generación de 1950".

Profesor universitario y diplomático de carrera (ha desempeñado funciones en las embajadas de La Paz y México), Zavaleta ha llegado al Perú tras dos años de ausencia, procedente de La Habana, donde participó recientemente como jurado de cuento en el concurso Casa de las Américas, para apreciar de cerca las incesantes trasformaciones operadas por el proceso revolucionario y ambientar el nuevo libro de cuentos que viene preparando.

Zavaleta incorpora a nuestra narrativa una serie de nuevos procedimientos expresivos y una manera distinta de ver la realidad. Su obra se inicia en 1948 con una novela, *El cínico;* más tarde, en 1952 y 1961, obtiene el Premio Nacional Ricardo Palma con *Los Ingar,* su segunda novela, y con *Vestido de luto*, volumen de cuentos. Ha publicado varios libros de cuentos: *La Batalla, El Cristo Villenas, Unas manos violentas, Muchas caras del amor* y *Niebla cerrada.*

Antes de partir nuevamente para Europa, Carlos Eduardo Zavaleta conversó con OIGA sobre su propia generación, sus proyectos y la imagen del Perú actual.

– *En primer lugar, sería interesante que nos dijeras cómo ves a esta altura del siglo, y a varias décadas de distancia, a tu*

generación, ¿qué valoración le haces tú mismo a esa generación?

– Me parece que, objetivamente, esa generación es muy importante y su aporte resultó fundamental para la literatura peruana de este siglo, aunque estudios recientes y antologías de cuentos aparecidas en Montevideo, Caracas y, últimamente, en Madrid, traten consciente e inconscientemente de disminuir su valor, o por lo menos de ignorarlo, con el propósito, probablemente, de destacar a escritores posteriores que parecen surgir prácticamente de la nada o del vacío. No ha sido, por ejemplo destacada suficientemente aún la obra pionera de Enrique Congrains Martín, como descubridor de una serie de temas ligados a la vida de grandes sectores marginados, que él mismo revelara en todas sus obras con una intención cercana a la denuncia social. Otro caso importante es el de Eleodoro Vargas Vicuña, que busca una salida distinta del indigenismo, diferente de las formuladas por Ciro Alegría o José María Arguedas. La labor no sólo literaria sino ideológica de Sebastián Salazar Bondy constituye otra de las contribuciones sustanciales de nuestra generación, ya que éste cumplió no sólo en sus ensayos como el polémico *Lima, la horrible,* sino en su propia narrativa (desde *Náufragos y sobrevivientes* hasta *Teniente Arce, Capitán Arce*) una activa tarea de esclarecimiento estético y político, incluso, que será uno de los mejores elementos para definir nuestra línea de actitud.

– *¿Qué preocupaciones centrales asume entonces tu generación?*

– Mi generación dilucida en primer lugar la elección y difusión del lenguaje coloquial y nos preocupamos por estudiar la forma cómo se ha resuelto este problema en otras literaturas, en Joyce, en Hemingway, en Faulkner, en los existencialistas, tratando de ofrecer un diálogo y una narración que brotaran de un lenguaje coloquial auténtico.

De otro lado, intentamos un asedio orgánico, persistente a la clase media, tratando de descubrir y de reflejar literariamente su naturaleza, sus intereses de clase, sus puntos de vista, sus frustraciones, su tragedia. Esta clase es depositaria de grandes valores culturales morales, pero al mismo tiempo se ve desposeída de la posibilidad de actuar, privada de todo poder político.

– *¿Qué rasgos principales la tipifican?*
– Una generación se caracteriza por las condiciones del tiempo histórico en que nace, por las condiciones de vecindad, de intercambio de opiniones o impresiones similares. En este sentido, yo considero que esta "generación de 1950" busca, de una parte, definir la naturaleza artística y la estructura de los géneros "cuento" y "novela", y de otra, busca aplicar este conocimiento técnico a temas específicos y neurálgicos de la realidad peruana. Esto nos llevó, naturalmente, a interesarnos por conocer la manera cómo se habían cumplido estos propósitos en otras literaturas, ya que en la literatura nacional los ejemplos con los que podíamos contar eran escasos; sólo Enrique López Albújar y Valdelomar en el cuento. Y en la novela, únicamente Ciro Alegría, ya que Arguedas no significó un influjo definitivo para nosotros, dado el hecho de que nuestra obra se desarrolló paralelamente a la de él (cuando comenzamos a publicar, Arguedas era autor de los cuentos de *Agua* y de la novela *Yawar fiesta;* su novela *Los ríos profundos* salió simultáneamente con nuestros libros).
– *¿Podría decirse que la literatura extranjera resultaba más estimulante, más próvida de incitaciones en ese momento?*
– Sí, así es, y éste es un aspecto que no se ha estudiado debidamente todavía. En una conferencia sobre mi generación, yo apuntaba la presencia de influencias que podrían ser objeto de un análisis detallado. Yo anotaba la huella de Caldwell y Saroyan en Congrains; el influjo de Juan Rulfo, y también de Arguedas, en Eleodoro Vargas Vicuña; y los de Kafka y Chejov, sobre Ribeyro. Sobre Salazar Bondy se puede percibir la impronta del argentino Roberto Arlt; la de Borges y Arreola sobre Luis Loayza y la del existencialismo en Reynoso.
– *En tu caso se ha hablado siempre de la influencia de Faulkner, pensando seguramente en tu ensayo sobre el autor de El sonido y la furia, a quien llamabas "novelista trágico" y los múltiples artículos que dedicaste a su divulgación en nuestro medio. ¿Tú la reconoces?*
– Es cierto que la crítica ha señalado con impar asiduidad esta influencia, pero fíjate, yo creo que mis influencias más

profundas serían también de Joyce, de Guy de Maupassant y Joseph Conrad.

– *Entre las circunstancias que propician la aparición de la "generación del 50", ¿cuáles recuerdas ahora?*

– El florecimiento de la generación puede fijarse en 1951, año en que apareció la revista *Letras Peruanas,* en Lima, dirigida por Jorge Puccinelli, mientras en el Cusco se afirmaba el grupo *Tradición,* con la revista del mismo nombre, y en Arequipa se notaba un ambiente de inquietud. Entre 1953 y 1955 aparecen nuestros primeros libros: *Ñahuín, Los gallinazos sin plumas, La batalla, Náufragos y sobrevivientes, No una sino muchas muertes,* entre otros.

– *La mayoría de estudios críticos señalan unánimemente, aunque de manera un tanto tímida, que el antecedente más notorio, el pionero, si se quiere, de la "generación de 1950" es José Diez Canseco. ¿Tú lo crees así?*

– Naturalmente, si nuestra lectura favorita, hace más de quince años atrás, era justamente la novela *Duque.* De otro lado, yo particularmente trabajé durante tres o cuatro meses, aproximadamente, en la preparación de la edición de *El mirador de los ángeles,* que debió aparecer en 1955 ó 1956 bajo el sello editorial de *Letras Peruanas.* Es por eso importante el trabajo de revaloración y de reedición de las obras de Diez Canseco que viene realizando Tomás G. Escajadillo.

– *Tú has desempeñado funciones diplomáticas en México y ahora en España. ¿Podrías hablarnos sobre la imagen del proceso revolucionario del Perú que se percibe en esos países?*

– El proceso peruano concita cada vez mayor interés y cada vez es comprendido mejor. Originalmente y por unos pocos días fue criticado porque se pensó que no era más que un cuartelazo de ésos, en que ha sido especialmente pródiga la historia de América latina. Pero muy pronto, a raíz precisamente de la expropiación de los yacimientos pretrolíferos de La Brea y Pariñas, cambió totalmente esta primera impresión. En México, por ejemplo, se ha terminado imponiendo, a través de los medios de comunicación, una imagen real de esta revolución, aunque sin dejar de contar con las grandes limitaciones del

medio mexicano cuando se trata de juzgar experiencias extranjeras.

En España, donde tengo apenas cinco meses, se manifiesta también una curiosidad muy ávida sobre lo que viene sucediendo en el Perú. Fíjate que hay un total de 50 personas que están llevando a cabo investigaciones sobre los más diversos aspectos de la realidad y nuestra preocupación es tratar de suministrarles el material necesario para que no paralicen su trabajo. De otro lado, diariamente recibimos solicitudes enviadas por gente de los más distintos niveles.

Ante esta demanda cada vez mayor, estamos editando mensualmente un cuadernillo cultural, con información sobre el Perú, que se distribuye gratuitamente en periódicos, revistas, instituciones, etc.

Asimismo, hay muchos proyectos de intercambio y cooperación técnica y económica entre ambos países, como la declaración conjunta de ministros de Educación del año pasado, que sirvió para la convocatoria de la Primera Conferencia de Ministros de Planeamiento de España e Iberoamérica.

– *El concurso Casa de las Américas está siendo muy discutido ahora. ¿Que nos dices tú al respecto?*

– Durante estos quince años, la Casa de las Américas ha sido una de las más extraordinarias instituciones culturales en nuestro continente. Ella ha buscado la interpretación cabal de nuestra realidad y una autonomía cultural y política en nuestros países. Para mí fue por eso un verdadero honor participar como jurado de cuento en el concurso internacional que es, sin duda, el más importante de nuestro ámbito idiomático. El trabajo del jurado ha sido muy arduo, muy intenso, y ha exigido un gran sentido de responsabilidad. Yo me siento muy contento de que dos peruanos hayan obtenido los premios de testimonio (Hugo Neira Samanez) y novela (Marcos Yauri Montero), confirmando con estas nuevas distinciones el alto nivel de nuestras letras en la actualidad.

– *Tu tercera novela* Los aprendices *se encontraba hace un año y medio, aproximadamente, muy adelantada en su elaboración. ¿La has concluido ya?*

– Sí, y la terminé hace cuatro meses y ahora están los originales en poder de editoriales de México y Buenos Aires. Está organizada en dos grandes bandas narrativas que tienen escenarios distintos: Sihuas y Lima. Una relata la historia de una universitaria. La otra banda narrativa está centrada en la vida de estudiantes universitarios apolíticos, pero que, entre 1945 hasta 1948, asumen una actitud que no me interesa plantear en detalle, pues mi intención no ha sido fabricar una novela de tesis partidarista, sino mostrar la metamorfosis de las conciencias.

Actualmente estoy trabajando en un grupo de cuentos ambientados en Bolivia y México, y también en las barriadas de Lima que he visitado nuevamente ahora.

(*Oiga*, Lima, 1° marzo 1974).

A RIENDA SUELTA

Entrevista con Carlos Zavaleta
Por Claude Allaigre y Roland Forgues

Forgues: Quisiera saber primero cuáles son las circunstancias en que te consagraste a la creación literaria, y, luego, cuáles son las principales etapas de tu biografía de narrador.

Zavaleta: Creo que debería confesarte que un poco con sorpresa me he convertido ante mí mismo en escritor. Yo no me lo imaginaba. De muchacho, cuando estaba en la educación primaria, evidentemente yo era introvertido, muy introvertido, tenía muchas cosas que decir y que contar, pero nunca lo hacía. Observaba mucho las cosas; me llamaban por ello el silencioso y el callado de la casa, pero al mismo tiempo se fijaban que estaba yo observando todo; se burlaban de mí o me elogiaban, según las circunstancias; pero yo evidentemente iba guardando una serie de datos de mi familia, de sus amigos, de lo que yo veía; iba guardando en la memoria, conservándolos, no sabía para qué. Luego, alrededor del tercer o cuarto año de instrucción primaria, topé con un profesor, el señor Lara, un profesor excelente, en todo el sentido de la palabra, no solamente buen profesor de castellano, sino un incitador a hacer cosas, dentro del colegio y también fuera, porque nos llevaba de paseo, nos hacía ver el campo, gustar de la vida de caminante, ver la belleza de la naturaleza, las plantas y todo lo demás. Conversar sobre ellas, darnos clases al aire libre, sin esta rigidez de las aulas, y entonces, yo comencé a escribir cartas. Cartas a personajes imaginarios a quienes les contaba lo que sucedía; muy bien, para gran sorpresa mía, que por entonces era más o menos el primero o segundo alumno de las clases de castellano, resultó que el profesor parecía no gustar de mis cuentos y de estas

cartas, hasta que yo le pedí una especie de explicación: "¿Por que? Yo creo que las he hecho bien y creo que ningún otro alumno de acá lo habría hecho así; me he querido apartar de las normas; ¿le parece a usted esto mal?" Entonces él me dijo: "No me parece en lo absoluto nada mal, pero mi misión es hacerte creer que muchas cosas las haces mal, para que las hagas mejor". Eso me sirvió de mucho, porque entonces lo tomé un poco no diría a broma, pero como una especie de reto, de competencia, y entonces me elevó de nivel el profesor y yo podía acceder a él en cualquier momento que yo quisiera, era como un compañero, un amigo, me incitó tremendamente. Esto fue en Caraz, en el Callejón de Huaylas, un pueblo muy hermoso, pequeño, debajo del Huandoy, muy parecido como aquí en Grenoble. Se vive debajo de los nevados tan hermosos y yo vivía ahí, pero con la diferencia de que ustedes no pueden en invierno quitarse el saco ni la corbata, y yo sí; ahí vivía en mangas de camisa, como un muchacho comiendo raspadilla en invierno y moviéndome por todos los campos en torno, porque yo era un verdadero caminante, me gustaba caminar por todos los sitios escarpados posibles. Por ese tiempo no había esa costumbre del andinismo, pero me gustaba tremendamente caminar por el campo, oler el campo, conocer todo: las plantas, las flores, los animales y la vida del hombre, que por lo general en ese campo es una vida solitaria.

Forgues: Entonces, si mal no entiendo, fueron tu contacto directo con la naturaleza y el paisaje andinos, y tu convivencia con la gente de la sierra, donde pasaste buena parte de tu infancia y de tu adolescencia, los que indirecta y paulatinamente determinaron y orientaron tu vocación literaria.

Zavaleta: Sí. En la sierra uno se da cuenta de la inmensidad que hay que vivir para dominar una parcela de terreno, para tener una casa, para tener unos cuantos animales y poder sobrevivir. Ya después de este pueblo tan lindo del Callejón de Huaylas, pasé a Tarma, porque mi padre era jefe de correos y telégrafos; teníamos la facilidad de que nos daban casa y el resto, con el sueldo que era bastante poco, pero que nos alcanzaba admirablemente bien para la comida, la educación de cuatro hermanos, la subsistencia de mis padres, nos daban movilidad, o sea nos daban vehículos, camionetas, etc. y la pasábamos con muy poco dinero, pero estupendamente bien,

y entonces de allí nos pasaron a Tarma, en Junín. Allí, me di con otro paisaje de égloga, virgiliano, hermoso. El valle de Tarma es uno de los más lindos que hay en el Perú. Allí, además del gusto por la escuela que yo siempre tuve, especialmente por la humanística, la historia, la geografía, me nació otra cosa. Tuve un estupendo profesor de inglés, uno a quien llamábamos míster Carpio, que se había criado en Inglaterra y pertenecía al elenco de toda esta organización Berlitz, que se dedicaba al estudio del inglés, pero un estudio en serio, profundo, disciplinado. Un hombre que parecía bondadoso, pero era duro al enseñar, aunque alegre con sus buenos alumnos, por lo que nos recompensaba con sus conversaciones fuera del colegio, con su cariño. De tal manera que a mí realmente me caía bien mister Carpio y me enseñó muchísimo. Ya cuando después llegué a Lima, al colegio Guadalupe, estaba en los primeros lugares y el inglés a mí me parecía algo así como el castellano, de tal manera que eso me sirvió de mucho no solamente para leer autores españoles, sino también autores norteamericanos e ingleses. Sin embargo, de aquí a escribir había mucho trecho. En el colegio Guadalupe, de Lima, me pasó algo muy importante, para mi vida de escritor, pero yo no lo sabía. Casi toda mi vida, sobre todo en la primaria y secundaria, estuve cambiando de colegios, porque como mi padre era jefe de correos y telégrafos, teníamos que cambiar de sede cada dos, tres, cinco años. Cada cambio significaba un cambio de escuela, un cambio de amigos, un cambio de medio, un desarraigo verdadero, y vivir como exiliado en lo que parecía otro país, otra ciudad, donde no se conocía a nadie. Y esto en el colegio me producía realmente una tremenda preocupación. Yo siempre me he considerado un hombre tímido y, entonces, no podía dar el primer paso, sino que debía esperar a cómo era tratado, para corresponder, para defenderme o para atacar si era necesario; pero en esa timidez yo sufría y al mismo tiempo estaba guardando cosas necesarias para contar. Después, sin darme cuenta, vinieron esta reconcentración en mí mismo, estos cambios de escenario de colegio y esta observación de la naturaleza en torno y de los hombres que había visto, viviendo tan duramente en la sierra; porque la vida en la sierra es absolutamente dura, no solamente para los que son indios. Los sueldos son pequeños, los niños tienen menos facilidad que en la costa, sus colegios no son

tan buenos como en la costa, entonces todo esto crea una especie de sustrato para comprender mejor las cosas, para contarlas al mismo tiempo con una profunda sinceridad y con cariño, y también, quizá para lanzarlas en ataque hacia la otra parte del Perú, que a veces no comprende esa vida. Entonces, guardando todos estos recuerdos, yo salí de Guadalupe directamente a San Marcos y me preparé para entrar en Ciencias. Di un buen examen de admisión e ingresé directamente a lo que yo pensé que iba a ser mi destino, a la carrera de medicina. Y estaba ayudado por el criterio de toda mi familia, sobre todo el criterio de mi hermano mayor. Yo soy el cuarto de cuatro hermanos. El primero es un hombre que ha vivido un poco alejado de mí, puesto que me lleva ocho años; el segundo me lleva cinco, con el que yo me reunía mucho, y entonces este segundo a quien me refiero, llamado Aníbal, se dedicó a la medicina. El tenía una gran influencia sobre mí; merced a él yo dejé mi timidez y dije que estudiaría medicina, y a todo el mundo e incluso a él le pareció muy bien. Yo estuve estudiando dos años y medio de lo que se llama premédicas en la Universidad de San Marcos.

Forgues: ¿En qué circunstancias precisamente te diste cuenta de que tu destino no era médico, sino escritor? ¿Hubo un acontecimiento especial que intervino en tu decisión de abandonar la medicina para consagrarte a las letras, o fue sencillamente un problema de afición, de gusto personal?

Zavaleta: Al mismo tiempo que yo tenía un gran respeto por las ciencias, consideraba que había algo impersonal en toda ella; quería hacer algo personal, algo directo, algo que me llegara más a mí mismo, a mis sentimientos, y comprendí que ése no era mi camino, y entonces yo planteé en mi casa la salida de esta carrera y el traslado a letras. Se produjo una conmoción tremenda: parte de mi familia se puso a mi favor, la mayoría se puso en contra, y yo estuve casi seis meses prácticamente en la calle. Estaba paseando por la calle, no iba a mi casa más que a dormir y a comer, y realmente ahí se me planteó qué podía hacer yo en el futuro y decidí las letras. En este tiempo leía bastante literatura española e inglesa; me gustaban además determinados libros, especialmente Dostoievski, Cervantes, Tolstoi. Esas lecturas me parecían apasionantes, la vida de los personajes, y por otro lado, más apa-

sionante era crear esos libros y yo me decidí pasar a letras para escribir cuentos y novelas. No para ninguna otra cosa, ni para doctorarme, ni para ser profesor, sino para ser escritor. Además, creía que ya tenía un bagaje, porque en la sierra había sido testigo de una serie de acontecimientos terribles de la naturaleza y de los hombres; había visto seísmos tremendos, aluviones, riadas, algo espeluznante. Parecía que el mundo se convulsionaba por la noche, y al día siguiente uno iba a ver lo que sucedía, y encontraba uno o dos, pero a veces también decenas de muertos en la ribera de los ríos. Era algo pavoroso, todos los inviernos estos ríos que se desbocan y no se sabe cuándo se van a detener, y llevan árboles y bosques inmensos con piedras, toneladas de piedras, con la muerte, la destrucción, y siempre sucedía de noche. Nunca he visto suceder algo terrible a las 10 de la mañana, cuando se ven las cosas muy bien. Siempre la imaginación exagera la desgracia, como exagera la felicidad. Quería contar cómo era la vida dura en la sierra, cómo vivían los indios, cómo vivían aquellos que incluso no eran indios, pero estaban sometidos a una categoría inferior con respecto al país, dadas sus condiciones sociales.

Por otro lado, ya tenía algunas lecturas, algún gusto literario y entonces me pareció que estaba más o menos en las puertas de una carrera maravillosa, que no creía en ese tiempo cuán hermosa iba a ser.

Forgues: Aparentemente, tu gusto por la creación literaria nació, en primer lugar, de tus lecturas y sólo después se vio respaldado por tu propia experiencia de la vida y de la realidad concreta. Digo aparentemente, porque me gustaría saber qué cosa del mundo ficticio de tus lecturas, o del mundo real de tu experiencia serrana, fue la que influyó más concretamente en tu decisión de hacerte escritor. Por otro lado, no deja de sorprender el itinerario que seguiste, haciendo primero estudios de medicina, para llegar a la literatura, ¿podrías precisar cómo te vino la vocación literaria? En fin, parece que tu experiencia serrana fue determinante para la materia de tu obra; por esto, a pesar de que la sierra no sea el escenario privilegiado de tu narrativa, quisiera preguntarte si te consideras personalmente como un escritor perteneciente a la llamada corriente indigenista o, como dicen unos críticos, neo-indigenista.

Zavaleta: Para contestar a tu primera pregunta, yo no podía decir en qué porcentaje uno y otro vencía, si era el mundo ficticio lo dominante o si era el mundo real. Lo que yo siento, tratando de revivir esos momentos, es que el mundo real, el mundo de la sierra era verdaderamente impresionante y traspasaba los senderos de lo real; el mundo serrano no solamente era real, sino era increíble, alucinante, fascinante, aterrorizante, terrífico, porque con todas las bondades que tenía, con sus tardes de sol maravillosas, con sus mañanas llenas de luz, donde se veía la nieve, etc., junto a esto había días y noches de muerte y, luego, por otra parte, había la pobreza en general de la sierra, incluso de la gente que llamamos bien, que también ella estaba sometida a muchas privaciones; y encima, había esta dedicación mía desde un comienzo a los libros. Es cierto, pertenecía, como te digo, a una familia muy modesta, un empleado de correos con sus otros tres hijos, pero que siempre tuvo la idea de que todos nosotros debíamos ser profesionales y debíamos ser mejores que él, todos deberíamos tener carreras, las más altas posibles y él se sacrificó por eso. De tal manera que estos dos extremos hacen que yo no pueda decir cuál fue el determinante. Me parece que los dos fueron algo así como forma y contenido. En cuanto a la vocación literaria la sentí en forma auténtica al cambiarme de medicina hacia letras. Esos meses que te digo los pasé primero en el vacío, porque yo, al mismo tiempo que me sentía sin carrera alguna, sentía también que mi familia no tenía medios para sostenerme; por ello yo tenía que hacer algo, tenía que trabajar para mantenerme a mí y, después, casarme y tener hijos. Pero entonces yo debía extraer de mí la fuerza necesaria y los medios para vivir. Pero vivir significaba para mí, hacer algo, digno de mí mismo, de lo que yo quería, no traicionarme.

Y entonces decidí, escribir o ser hombre de letras, estar apegado a los colegios y universidades, si fuera posible enseñar. Después de estos meses vacíos, absolutamente callejeros, un poco así a la deriva, decidí ahincadamente llegar al próximo año y cambiarme de facultad. Si se oponía o no mi familia era otra cosa. Yo lo había decidido y, como la decisión anterior, había, creo, llegado ya cuando el curso académico había empezado, tuve necesariamente que perder un año completo y, entonces, con esa desventaja entré a Letras; pero, como había llevado algunos cursos de letras, incluso ya siendo estudiante

de ciencias médicas, me valió eso y en vez de hacer una carrera literaria académica en cuatro años completos, para después optar el bachillerato, que así se llamaba entonces, yo la hice en tres años. Finalmente, apenas terminé, presenté una tesis sobre William Faulkner, *Algunos experimentos en la novelística de Faulkner,* creo que así se titulaba y entonces me preparé inmediatamente para el doctorado, que fue un segundo libro sobre Faulkner también, que se titula *William Faulkner, novelista trágico.* Yo me gradué de bachiller en literatura allá por el año 1952 y, por ese tiempo, me pareció que lo más importante era salir al extranjero a dominar más mi inglés, ver otros mundos y otros puntos de vista; conocer otras literaturas para así poder escribir más la mía, la que yo quería. Hasta ese entonces lo único que había hecho era una novela corta, el año 48, llamada *El cínico,* y luego estaba preparando cuentos, algunos de los cuales se publicaron en la revista *Letras Peruanas,* que Alberto Escobar, Jorge Puccinelli y yo fundamos desde 1951 a 1953 en su primera etapa. Yo creí, con todo esto que te he contado, que lo primero que yo escribiría, iba a ser sobre mis vivencias reales, sobre mis temas autobiográficos, y sin embargo, dominó más la literatura, dominó más el hombre-lector al que había vivido. Y entonces publiqué en el 48 *El cínico,* una novela corta que ganó un premio en los juegos florales universitarios de San Marcos. Cuando el jurado criticó ese libro, yo estuve un poco sorprendido. En primer lugar, yo estaba seguro de que era un buen libro, pero el jurado dijo que era un libro interesante, por un lado, y que por otro tenía grandes influjos de John Dos Passos, de Aldous Huxley y no sé de qué escritor más, no recuerdo. Yo quedé sorprendido porque a estos dos autores no los había leído, pero evidentemente se trataba de un género imaginativo. Había ciertas partes en prosa, otras partes en teatro, etc., contando un supuesto crimen, imaginario, que el protagonista había deseado cometer pero que, al final, confiesa que no ha cometido. Solamente hay una especie de juego en el terreno moral. Ha conocido a un hombre que quiere salir de su hábitat normal, quiere ser distinto, quiere ir contra las convenciones sociales, incluso quiere aparecer como criminal. Pero, al final, se da cuenta que él no ha cometido absolutamente ningún crimen, y todo es una entera broma que realiza frente a sus amigos, de tal manera que es una especie de juego que

él dedica a sus amigos, quienes en un momento se quedan sorprendidos de su confesión, y por otra parte, se sienten ya tranquilos de recuperarlo para su medio. Después, efectivamente, he visto que pudo haber influjos de Dos Passos, Huxley y de otros autores más, tal vez incluso de Sartre, el existencialista; pero, en fin ésta fue una primera prueba a la que no le di mayor importancia, y ahora mismo yo no recomiendo que un crítico la lea, porque perdería su tiempo. Pero, a partir del año 49-50, ya me dediqué en serio al cuento. Escribí un primer cuento que se llama Mister X, que se publicó, cosa curiosa, para que tú veas que no había sitio dónde publicar en Lima, en la revista *Repertorio Americano*, de Costa Rica. El argumento pintaba una especie de subversión social, una especie de revolución en Lima.

Forgues: ¿Cuál fue tu intención al pintar esa subversión social? ¿Fue un acto militante deliberado para mostrar, a partir de una situación histórica real, las posibilidades potenciales de liberación que se les ofrece a las clases oprimidas del Perú, o, simplemente, la descripción de una situación puramente imaginaria destinada a dramatizar la ficción narrativa?

Zavaleta: Esa escena, que parece ser meramente imaginaria, la hice yo con la intención de pintar algo súbito, que podía desordenar absolutamente la ciudad. Y la escribí como algo simbólico, pensando en algo que efectivamente había sucedido allá, por los años 46-47, no recuerdo bien, durante el régimen democrático del presidente Bustamante y Rivero en el Perú. Parecía ya realmente "orquestado", entonces hubo una especie de escándalo público, subversión, una especie de revuelta por las calles, una asonada y un motín, para crear dificultades al gobierno, para hacer que la policía interviniera y que hubiera muertos y en seguida protestar. Y esto realmente sucedió; no recuerdo si hubo muertos, creo que hubo varios heridos por ahí, por ese año. Pero evidentemente la cosa convulsionó a Lima y casi todo el comercio, no solamente el de Lima, sino en Miraflores, se cerró. Y hubo una noche de terror que afortunadamente no fue muy trágica. Escribí este *Mister X,* que a mí me gusta porque es imaginativo, pero al mismo tiempo discursivo, irónico. Es un informe que un famoso *Mister X*, o sea un experto en investigaciones sociales, presenta al presidente de la República y le dice: usted no crea todo lo que dicen los soplones, los policías, el ejército y sus investigadores.

Yo le estoy diciendo la verdad y la verdad es que todas estas cosas han sido superadas, que estamos viviendo en *otro tiempo* y que éste ya no es un mundo peligroso, que en cualquier momento usted pudo ser defenestrado, porque hubo fuerzas aquí que, como usted es un antidemócrata y no controla bien las cosas, mañana o pasado, muy bien, pudo usted salir del sillón en que se encuentra, pero confíe usted en nosotros, no pasará nada. A continuación de este cuento, entre 1949-1950, escribí otro un poco más basado en experiencias personales, cuando tenía 4 ó 5 años, que se llama *Discordante*. Y en éste traté de dar la sensación de un niño frente a la avalancha de un río. La escena se produce de noche, desorganiza y enloquece la vida de todo un pueblo pequeño. Lo he hecho como una composición musical, que es un contrapunto entre lo que sucede en uno y otro lado del pueblo, entre las escenas tranquilas, las escenas violentas. Es un cuento que por primera vez he publicado en un libro hace muy poco, en el año 70, en México. Originalmente se concibió hace tiempo. Me dio bastante trabajo, eso sí, para tratar de escribir esta especie de tragedia telúrica, por un lado, y esta especie de enloquecimiento humano, de todos los personajes que sufren los avatares de la naturaleza, por otro lado. Ahora veo en él cierto influjo de Faulkner. Un espíritu de contención de esos hechos trata de dominar esa especie de sinfonía barroca. Bastante importante del punto de vista de los sonidos en sí, era muy simbólico, pero al mismo tiempo yo creo que ahí se revela la lucha del hombre contra la naturaleza en la sierra. De allí en adelante creo que la intención de escribir es más consciente, más literaria, más ordenada, más deseosa de escribir libros; me siento más preocupado de publicar porque en ese tiempo era muy difícil, no solamente publicar un cuento, sino un volumen conjunto. Entre 1950-1951-1953 comencé a preparar el libro de cuentos *La batalla,* que finalmente se publicó en 1954. Este libro lo terminé en Estados Unidos. Con una primera beca que obtuve fui a estudiar allá, especialmente a William Faulkner.

Forgues: Has mencionado varias veces a Faulkner, como si éste hubiera sido para ti como una especie de maestro o, por lo menos, de revelador que al mismo tiempo diera cauce e iluminación a tu experiencia creadora. ¿En qué medida piensas que William Faulkner ha influido en tu modo de abordar la creación literaria?

Zavaleta: Faulkner ha influido en mí como una literatura vasta, importantísima, profunda. Ha influido en esta conciencia de la oposición hombre y naturaleza, y como en un caledoscopio en el estilo, por ejemplo en la descripción simultánea de las cosas para mirar así como un telescopio vivaz, activo, in crescendo, una vibración especial en que el hombre y su medio se mezclan y producen una especie de efervescencia; luego ha influido en esa tendencia a revelar pocas cosas, a ser nocturno, a ser barroco. Esto se puede ver en algunos de mis cuentos, tal vez en El *Cristo Villenas*, y también en la novela *Los Ingar,* con todo el esquema trágico que sale del relato.

La batalla fue corregida en los Estados Unidos, donde yo estaba estudiando, y sobre todo el cuento liminar *La batalla* lo envié para ser publicado en la revista *Mar del Sur.* Este es el cuento que más trabajo me ha dado en mi vida. He tenido cerca de unas ocho versiones de él y por fin estoy contento cuando ha aparecido en la última edición, en una antología de cuentos que se llama *El fuego y la rutina,* publicada en 1975 en Lima. En este cuento yo describía la anécdota de un forastero joven que visita el pueblo de Caraz.

En seguida se va por unas callejuelas cuesta arriba, a un pueblito de Tingo. En Tingo se celebra una fiesta que se llama Cóndor-Rachi, o sea que el cóndor es despedazado a puñetazos por unos jinetes, que pasan debajo de él, cuando este cóndor está atado por sogas a un travesaño superior. Los jinetes pasan y tienen que darle de puñetazos súbitos y velocísimos, porque, de lo contrario, como el cóndor tiene libre el pico, en cualquier momento puede quitarles un dedo e incluso la mano. En este cuento yo hacía que un observador de lejos, sin contacto primigenio con la aldea, la contemplara, viera lo que de positivo y negativo tiene, y luego se fuera. Hice que este muchacho llegue al pueblo, pregunte por Tingo, se vaya hacia Tingo, vea la fiesta del Cóndor y de los jinetes como una cosa realmente estupenda, pero macabra, salvaje y que, finalmente, un poco espantado, pero al mismo tiempo un poco comprensivo, se despida de todo el mundo y se vaya.

Forgues: Si no fuera por la técnica narrativa empleada, que hace del héroe principal del relato una especie de observador, de testigo

imparcial capaz de describir la escena en lo particular y en lo general, creo que tanto por el escenario, como por el ambiente de la escena que describes en *La batalla*, se podría decir que el cuento participa de la llamada corriente indigenista.

Zavaleta: El cuento me dio realmente muchísima guerra a mí, porque yo no quería ser autor indigenista. Yo creo que el cuento entraba perfectamente dentro de los moldes indigenistas, como una descripción de folklore y de costumbrismo peruano, lleno de pintura, de color y de violencia, y podía haber terminado perfectamente bien. Pero yo quería hacer algo al revés, quería mostrar la cultura del folklorismo y del costumbrismo, vista por alguien que no era folklórico ni costumbrista, contemplada de modo más frío, más neutral y más lógico, y que él no diera su opinión sino que la opinión la diera el lector; traté de ser muy pictórico en la lucha del cóndor contra los jinetes; traté de ser bastante duro en esta crueldad de los jinetes para despedazar al cóndor, y cuando no pueden hacerlo, uno de ellos se lanza, se coge del cóndor y lo desploma con su propio peso, y en el suelo le va dando de patadas, porque no puede admitir que no pueda destruir a un animal, y sin embargo, el cóndor no muere. Pero, al mismo tiempo, creo que fui bastante objetivo, frío, neutral en toda la descripción de una fiesta extraordinaria, porque es magnífica, y luego en alejarme al final de todo este espectáculo dantesco, alejarme con gran tranquilidad sin hacer aspavientos, sin hacer que el forastero enrostrara esta brutalidad al pueblo, sino que tranquilamente, visto el espectáculo y concluido, él se alejara y se fuera. Estoy bastante contento de esta última versión del cuento, incluida en la antología *El fuego y la rutina,* publicada el año 75, con un prólogo de Luis Fernando Vidal, donde consta una bibliografía total sobre la obra hecha hasta ese entonces. Las versiones anteriores significaban realmente una búsqueda, pero dura y muy difícil, de un estilo; ahí es donde yo creo que se puede percibir qué es lo que he tratado de buscar durante tantos años, porque este cuento ha sido publicado en el 54 y solamente he quedado contento con él, el año 75 y lo he corregido ocho veces. Ningún cuento me ha dado tanta guerra como éste. Pero yo creo que en un comienzo cometí un error, fui bastante sentimental. Me dediqué más a estos aspectos de la lucha del cóndor y no me fijé en dar todo el aspecto general y una visión que dominara

no solamente la fiesta, sino también los alrededores, el pueblo y además toda esta especie de punto de vista de quienes participan y quienes no participan en la fiesta.

Forgues: Tal vez me estoy equivocando, pero yo interpreto esa lucha entre el cóndor y los jinetes de *La batalla,* como el reflejo del conflicto entre el hombre y el universo que, en última instancia, no es sino el conflicto entre el individuo y las fuerzas sociales que lo cercan y lo oprimen.

Zavaleta: Eso lo he visto después, pero en ese momento no, de tal manera que yo no quisiera cometer ciertas infidelidades y poner ciertas ideas de ahora en lo que hice hace tanto tiempo. Yo también creo que es simbólico. La lucha del hombre y del animal es la lucha de fuerzas oscuras de la naturaleza que vencen al hombre, creo que es una permanencia de la piedad frente a la impiedad, es cierta lucha de la justicia frente a la injusticia también, pero no quisiera cometer un tremendo error como para ver tanto como yo no vi esa vez. Lo que vi fue una fiesta que me impresionó muchísimo, la del *Cóndor Rachi,* y quise aprovecharla, pero de modo totalmente distinto a lo que hacían los indigenistas, y traté de hacerlo en 1954, cuando la fama de los autores indigenistas como Ciro Alegría, como López Albújar y como Arguedas era óptima.

Forgues: Mirando el cuento desde fuera, parece difícil no ver precisamente en esas fuerzas que tratan de neutralizarse el símbolo de esa lucha enconada que se da entre los diferentes estratos sociales del Perú y, en especial, entre las dos regiones más importantes del país, la costa y la sierra.

Zavaleta: Es posible que lo haya, como te digo es posible verlo ahora desde distintos puntos de vista, yo no lo vi entonces; pero si tú, ahora, me pides una opinión y me devuelves así este cabo suelto, yo te puedo decir que sí, porque realmente ahí en el cuento *La batalla* hay una lucha de los señores, los que tienen los mejores caballos, los que son por lo general más fuertes, los que están más borrachos, son los que tienen realmente la fuerza en el pueblo; entonces ellos son los que pasan primero, tienen este honor de pasar primero y golpear en primer lugar al cóndor y todo lo que sucede ahí está ordenado por ellos. Los indios van detrás como sirvientes. De tal manera que ahí sigue habiendo este nivel de castas sociales que había

en ese tiempo y que desgraciadamente todavía hay en el Perú. De tal manera que yo creo que sí hay un marco social, no tenía por qué alterarlo sino, al contrario, tenía que subrayarlo con respecto a los otros cuentos de ese libro; ahí también se pusieron unos ya antiguos, *Mister X*, que te conté, y se puso otro, que me parece de una vena totalmente distinta, que se llama *El peregrino,* cuento en que por primera vez traté el monólogo interior.

Forgues: Acabas de señalar lo importante que fue para ti la lectura de Faulkner, pero es conocido que el maestro incontestable del monólogo interior es el irlandés Joyce; ¿tuvo también este escritor una influencia determinante en tu aprendizaje de creador?

Zavaleta: Había conversado con un gran profesor peruano dedicado a Joyce, el profesor Rodolfo Ledgard, era bastante conocedor de literatura inglesa y, como te dije, yo mismo conocía inglés. Había leído *Ulises* y *Retrato del artista adolescente*. Este último libro lo había leído en inglés y me encantó. También me gustan los cuentos *Dublineses,* de Joyce, admirables del punto de vista de la penetración psicológica, de la ternura, de la elegancia y de la música ligada a la prosa. Entonces, en *El peregrino*, traté de describir la vida de un alumno interno en un colegio, desde adentro, metido desde sus sensaciones, desde su corazón, lo que pasaba dentro del internado y toda la preocupación tremenda por la vida de afuera y su soledad. Su soledad sobre todo frente a su familia, sus amigos y más que nada por la ausencia de la mujer. Son chicos, son adolescentes, que están en torno a él como en todos los internados, que están viviendo ya todos los ardores de la adolescencia, y el ardor sexual sobre todo, y entonces hay una especie de locura por la mujer ausente, y todo esto parece en algunos párrafos que están entrelazados con otros que son objetivos, y que relatan la vida en el internado. De tal manera que este contrapunto objetivo-subjetivo, traté de pintarlo deliberadamente y salió un cuento triste. Pero me parece que salió un cuento hermoso, bastante lírico, preocupado mucho por esta alma difícil y violenta de los jóvenes, pero al mismo tiempo también subrayando su enorme ingenuidad y su gran ternura. Luego había otros textos distintos, tratando cada uno de ellos de ser diferente. Y aquí no sé si consciente o inconscientemente, no puedo decirlo, traté de escribir los cuentos, cada uno en un estilo

totalmente distinto del otro, seguramente esto es influjo de *Dublineses*, de Joyce, seguramente de eso me he dado cuenta después, pero en ese tiempo no fue tan consciente en mí. Luego, un año después de *La batalla,* escribí *Los Ingar,* porque hay que ver que *La batalla,* si bien es un libro que está publicado en el 54, tiene textos incluso desde 1949 y, por tanto, a pesar de ser publicado en el 55, *Los Ingar* tiene cierta distancia frente al anterior. *Los Ingar* es una novela corta dividida en cuatro partes y yo pensé desde un comienzo hacer una tragedia. En ese momento estaba estudiando bastante tragedia griega, los ensayos magníficos, por un lado de Aristóteles y por otro de Alfonso Reyes sobre aquel tema, y entonces yo quería ver los contactos entre novela y tragedia. Yo veía perfectamente posible que los elementos de la tragedia teatral pudieran desplazarse hacia la novela y dar también una especie de catarsis extraordinaria, ahí. La dividí en cuatro capítulos que son graduales para describir el mundo provinciano, en un pueblo pequeño, Corongo, simbolizado por una familia. Ahí se ven los conflictos que pueden haber en esta familia frente a la pobreza, frente a las autoridades locales, las disenciones internas que siempre hay. Hay un marido que tiene dos mujeres: una es legítima y la otra es una amante, y todas estas cosas crean un mundo especial en torno de *Los Ingar,* que es un apellido común a ellos. Estos Ingar, al parecer, son unos muchachos de clase media, corrientes, que no hacen daño a nadie, pero contrastados con los demás, son bastante independientes, son muy libertos y chocan con las autoridades. Primero, porque les conocen directamente y no se ven bien, y segundo porque sus actos son distintos. Y entonces las autoridades los ven con mucha desconfianza y *antes* de que hagan nada, así como hacen las autoridades muy avisadas y muy despiertas, los acusan de aquello que no han cometido, y dicen, ustedes son rebeldes, ustedes son revolucionarios, ustedes son agitadores del pueblo y ellos dicen qué hemos hecho, nosotros no hemos hecho nada. Muy bien, entonces los van acosando y, poco a poco, los Ingar se van manifestando como son efectivamente: no sólo son independientes, sino rebeldes. Llega un momento en el cual, después de haber dicho que ellos no han hecho nada, son los únicos que se ponen frente a la autoridad, pidiendo un estado de cosas distinto. Y cosa curiosa, entre los

hermanos Ingar hay tres, los dos mayores van peleando así como pueden con sus puños, van defendiéndose de las autoridades, van rechazando las imputaciones calumniosas que les hacen. Pero el último es el testigo de todo; se llama Christian el muchacho, y él tiene el punto de vista de la novela, el del narrador, y en las últimas páginas, resulta ser actor, porque ya a sus hermanos mayores los han puesto presos, a algunos los han echado del pueblo y él se queda solo. Entonces, él no tiene más que pelear y luchar directamente, y ser lo que le han dicho que él era. Pero ahora sí de modo consciente, de modo deliberado se va contra la autoridad, ya no tiene otro camino; entonces se lanza con su caballo, que desempeña un gran papel y que era un caballo hermoso, un caballo bello llamado Moro, y se lanza contra el alcalde, el hombre peligroso, el hombre que domina la situación y se le va encima, y lo va a matar, pero antes lo matan a él. Le disparan un balazo y entonces el narrador desaparece, se esfuma y la novela corta termina con él. Digamos que es un punto de vista, yo reconozco, bastante difícil, puesto que es el narrador que va contando todo hasta el instante de su muerte. Esta novela corta tuvo un gran éxito en Lima, a mí me complació muchísimo; me dieron un premio nacional por ella y realmente ésta fue la novela estudiada especialmente por críticos tan importantes como Alberto Escobar, José Jiménez Borja y Luis Jaime Cisneros, quienes me ayudaron muchísimo a cimentar mi reputación como escritor. De 1955 a 1958 es un período para mí difícil, vengo a España, estoy ahí estudiando literatura, pero al mismo tiempo estoy buscando nuevos temas. Por entonces no escribo mucho, quiero hacer una novela, una novela bastante larga, con parte del material ya escrito y rechazado para el libro, quiero enhebrar algo muy distinto pero, evidentemente, esto no cuaja, no me gusta a mí; tardo un año o dos en escribir un libro frustrado y, finalmente, lo quemo y lo destruyo. Para el año 58 ya publico un libro que se llama *Unas manos violentas,* pero, a pesar de su título, solamente tiene un cuento nuevo que se llama *El muñeco* y, por tanto, estoy varios años, desde el 55 hasta prácticamente el año 61, sin escribir.

Forgues: ¿Por qué estás casi seis años sin escribir? ¿Es por razones económicas que te obligan a trabajar y no te permiten consagrarte a la escritura como desearas? o ¿es por razones más

profundas e íntimas vinculadas con la inspiración o con problemas referentes a la propia creación literaria?

Zavaleta: Ese período es muy importante para mí. Yo quería buscar algo distinto, quería hacer algo diferente de lo que había hecho en *La batalla* y *Los Ingar,* y todavía no lo encontraba y tardé bastante en hacerlo. Por otro lado, yo trabajaba mucho en cosas distintas a mi profesión; trabajaba enseñando duramente y al mismo tiempo trabajaba en el ministerio de Relaciones Exteriores, de tal modo que tenía mi horario corrido y ni siquiera los sábados ni domingos podía escribir. Pero creo que lo fundamental no fue eso, sino que no encontraba *otras* formas de escribir, y si yo no encontraba otras formas no quería escribir, y no escribí. Desde el año 58 en adelante hasta el 61 cambiaron un poco las cosas; entonces empecé a escribir cuentos y así, el año 1961, sale *Vestido de luto.* Es una colección completa de cuentos inéditos hasta entonces, y críticos como Escobar, Oviedo, Cisneros y también el malogrado Salazar Bondy, creían realmente que era el mejor libro que había escrito.

A mí me gusta muchísimo *Vestido de luto,* porque ahí encontré un nuevo camino, y, por otro lado, me libré de cualquier influjo de escritores extranjeros, entre ellos el de Faulkner. Creo que con eso se acabó Faulkner, porque al mismo tiempo que lo asimilé, lo convertí en algo que era ya propiamente yo mismo, pero entonces ya no era algo que a mí me guiara, sino algo que estaba en mí. Y este libro de cuentos tiene una variedad grande. Para resumir podría decir que el cuento tal vez más representativo es el del título, en el que trato de oponer la vida de un civil a la vida militar, y entonces hago que un joven profesor de literatura enseñe en una escuela militar, vaya a Chorrillos, gane muy poco. A veces ni le pagan, se demoran mucho en pagarle y, sin embargo, a él no le interesa, sino va a enseñar. Pero no va a enseñar cualquier cosa, va a enseñar castellano y, sin embargo, enseña con textos antimilitaristas, es decir con textos verdaderamente pacifistas. Con textos de grandes escritores, filósofos, etc., que revelan un gran humanismo, y todo esto delante de los cadetes de la escuela militar, a quienes verdaderamente les gusta mucho que cambien de tema. Hay una especie de gran libertad en sus clases, de preguntas de aquí y de allá, de la vida en las calles, de algo totalmente distinto de la vida militar. Y a los cadetes les

gusta cambiar de ambiente y entonces él es un profesor bien querido. Pero, al mismo tiempo que sucede esto, es un emisario del mundo civil que va dentro del mundo militar, que va a decirles que están cometiendo incluso un crimen preparándose para la guerra. Mientras eso, sucede algo en su vida particular; tiene dos mujeres en torno a él. Una, que es una enamorada en el término limeño, o sea una chica, novia pura, novia intocada, y por otro lado, tiene una amante mayor que él. Pero entonces él, en este mundo dudoso, prefiere la intocada a la otra, porque evidentemente es joven. El está más bien dominado por esta figura femenina de la virgen, de la mujer hermosa, de la futura esposa, y eso le representa mucho más que la amante. Y la amante es un contacto un poco promiscuo, muy carnal, y no le da importancia. Más importante es la futura novia que la amante. Pero, entonces, esta amante se siente verdaderamente defraudada y llega un momento en que hay un conato de suicidio; y entonces lo llaman por teléfono a él. Y cuando está dictando estas clases donde él lee especialmente textos de Tolstoi, de Maupassant contra la guerra, lo llaman. Entonces él que, después de todo, siente un peso terrible, porque después de predicar pacifismo y de creer que él nunca va a cometer un crimen de ninguna clase, resulta que él en el fondo está también matando a alguien. Entonces las últimas palabras del cuento dicen: "¿y será posible que yo mate también?".

Forgues: ¿Cómo iba conciliando el héroe, desde un punto de vista ideológico, su antimilitarismo con la enseñanza en una escuela militar? ¿No nace precisamente su sentimiento de culpabilidad de esa situación ambigua, paradójica, e incluso profundamente contradictoria?

Zavaleta: Realmente él se cree culpable; además él no pinta ahí cómo ha terminado enseñando en la escuela militar. Ha terminado ahí porque necesitaba trabajar, aunque el autor no subraya por qué ha ido ahí. El a veces se presenta como un emisario consciente de este mundo civil y antimilitarista, pero por lo demás en algunos de sus actos como el que tú planteas, él no es consciente. Porque si él fuera verdaderamente un antimilitarista no debía haber ido ahí, perfecto, pero ha ido sencillamente porque no tenía trabajo en otra parte.

Forgues: Entonces se convierte en víctima de su propio antimilitarismo...

Zavaleta: Eso es, y además, de su propio punto de vista, porque no es propiamente un antimilitarista, sino pacifista. Y sin embargo, a pesar de eso él también está cometiendo un crimen. Y al mismo tiempo, está queriendo enrostrar a los demás que se preparan para la muerte, o sea, es un error tremendamente trágico, del cual él no se había dado cuenta. Realmente si alguien me dijera ¿de cuál libro estás tú más contento?, pondría en primer lugar a éste y después a *Niebla cerrada* y a la novela *Los aprendices.* Ya después de 1961, se produce en mí otro lapso de silencio y de vacío, y que justifica lo que hablaba, que en nuestra generación no somos prolíficos sino somos "slow-writers", somos escritores lentos que evidentemente producimos muy poco.

Desde 1961 a 1966 yo no escribo nada, pero suceden muchas cosas en mi vida. Quiero de nuevo escribir un libro que sea distinto a los anteriores, no quiero repetirme. Pero al mismo tiempo estoy enseñando duramente en San Marcos, trabajo en dos universidades y también en el ministerio de Relaciones Exteriores; tengo tres trabajos. Por otro lado, el año 64 me mandan a Bolivia, y en Bolivia tengo un trabajo más duro. Tengo un solo empleo ahí en la Embajada, pero además de agregado cultural, soy agregado de prensa y también el funcionario destacado para asuntos diversos. De ese modo, tengo un trabajo bárbaro y muchísimos compromisos sociales como hay en Bolivia, que es una tierra estupenda, que me trató admirablemente bien. Y entre eso y escribiendo artículos literarios para la prensa boliviana, dando conferencias cada semana, yo realmente no pude escribir. Pero, en el fondo, repito, era la búsqueda de un nuevo libro y de un nuevo estilo. Y entonces solamente llegado el año 66, ya tenía un nuevo libro. En el 66 lancé *Muchas caras del amor,* y ahí quise hacer otro experimento que, en el fondo, se frustró. Ahí hay dos o tres cuentos buenos, pero del resto en conjunto no me gusta. Yo quise hacer un experimento en el cual un solo tema se diera en diversos motivos, con diversos matices y con diversos estilos, o sea quise tomar el tema del amor desde distintos puntos de vista, el amor conyugal, el amor fraterno, la enfermedad en camino hacia la muerte, la amistad, la indiferencia, la frialdad, la oposición, etc. Quise tomar un solo tema circular dividido en sectores, algo así como una escena fragmentaria que pudiera relacionarse y juntarse con todas las an-

teriores. Esto salió bien, por ejemplo, en un cuento del amor filial, que se llama *Una resurrección cotidiana.* Es un cuento brevísimo pero creo que salió redondo; y, luego, hay otro que se llama *Mi antigua sirvienta,* en que un chico se enamora de su propia sirvienta y realmente esto causa una revolución dentro de la vida social limeña. Porque eso es imposible para las familias bien. Y, finalmente, en tercer lugar, yo pondría *Mamá Alba*, un cuento que me gusta bastante, en el cual yo descubría la historia de toda una familia en la que los tres hermanos están enamorados de una sola mujer que vive con ellos. Llegó a la casa siendo una recogida, o sea siendo una huérfana, le dieron cabida y conforme fue creciendo, todos se enamoraron de ella, todos los hijos. Y fue una verdadera *madre* para ellos, pero una madre sexual, porque todos tuvieron comercio carnal con ella, y ella los satisfacía a todos. Cada vez que ellos necesitaban algo, desde ponerse las medias hasta hacer el amor, llamaban a Mamá Alba. Mamá Alba corría, siempre solícita y siempre generosa a estar con ellos. Había en esa especie de amor fraternal e incestuoso una gran ternura y un conocimiento verdadero de unas escenas de la vida sentimental peruana.

Forgues: ¿Por qué no aparece el padre en tu cuento? ¿Es una opción ideológica deliberada de tu parte, o se debe esto simplemente a la estructura, al argumento de la narración?

Zavaleta: Bueno, es que ellos son huérfanos, todos. Solamente aparece la madre y por ello el cuento comienza diciendo "bueno, todo el mundo tiene una sola madre, pero, sin embargo, nosotros tenemos dos madres, una que es nuestra madre como cualquier otra, y otra es Mamá Alba, y Mamá Alba es la que nos da el sustento de toda clase".

Forgues: ¿No hay, pues, una relación entre la madre américa y el padre hispánico?

Zavaleta: No, no creo nada de eso, lo que creo es que más bien hay una deliberada... ausencia del padre para que estos hijos, los nuevos machos, sean los que reinen en la casa.

¿Eso podría ser, no? Porque realmente un hombre mayor impediría todas estas licencias, pero que están doradas por una gran ternura.

Yo creo que el nuevo libro no cuajó porque fue muy consciente, muy planeado sobre el papel. Cuatro año más tarde, cuando yo estaba en México, publiqué *Niebla cerrada.* Busqué, en este nuevo tipo de cuentos, cosas que fueran no tan fáciles de ver en la primera lectura. Por ejemplo, este cuento se abre con *Juana la campa te vengará.* En *Juana la campa te vengará* he tratado de utilizar la segunda persona, que a mí me parece muy escasa en la literatura latinoamericana. Es la vida de una campa contada por su amo, pero contada a la misma campa. Y la campa es una mujer de la selva del Perú, con tatuaje, que es comprada para servir a un amo y el amo se la pasa a unos y a otros, etc. Así todos los amos quieren abusar de ella, no en el sentido sexual, carnal, sino quieren abusar de ella en cuanto a su función.

Quieren hacer que sea algo más que sirvienta, si hay un celoso quiere vengarse a través de ella; si hay un hombre injusto, quiere que cometa la injusticia la campa y no él. De tal manera que la campa goza de una mala fama, porque va escapando de todos los amos, de uno y del otro. Entonces vive con una fama de mujer problemática, de mujer violenta, de una bandida, etc., etc. Y va pasando de amo en amo, hasta que el último le plantea un asesinato y le dice que mate a su mujer, porque se llevan muy mal. De modo que se escapa en lo que parece la última vez; en el momento justo que está casi libre para meterse a un autobús y venirse a Lima, porque todo esto sucede en Tarma, y entonces con eso vendría la liberación, en ese mismo momento en la Plaza de Armas, el perseguidor con varios amigos que tiene le forman un cerco, la rodean y ella queda prisionera y nunca más saldrá de esa situación. He tratado de mezclar la vida de una mujer selvática primitiva, en contrapunto con un mundo de la clase media nuestra, para ver que, debajo de toda nuestra suavidad, de toda nuestra civilización, hay cosas mucho más violentas que las que pueda sufrir ella en su ancestro o en su medio interior. Luego hay otro cuento de dos hermanos *Caín y Abel* que me gusta mucho.

Forgues: Referente a este último cuento, creo que hay en él una renovación del tema bíblico. Lo fundamental no me parece ser el problema de los celos de Caín por Abel, como es el caso en la Biblia, sino el problema del amor inconsciente y posesivo que une a los dos hermanos y los rinde prisioneros uno de otro.

Zavaleta: La historia es contada de forma distinta y novedosa, de atrás hacia adelante, es contada desde el momento en que suceden las cosas ahora, y luego hay un retroceso paulatino hasta que los dos hermanos tuvieron poquísimos años, hasta que no sabían que uno y otro existían para sí. Luego de ahí se vuelve a retomar la acción para volver al tiempo presente y para ver la oposición que hay entre ellos. Pero lo que aquí creo que se postula, como tú dices, es que Caín no podía vivir sin Abel; Caín necesitaba tremendamente algo así como de un amor transformado, necesitaba tener a Abel consigo y él creía que le estaba haciendo un bien a Abel. No quiero revivir cuestiones bíblicas ni nada de eso, sino que quiero aprovechar meramente dos nombres conocidos, como son Caín y Abel. Uno tradicionalmente bueno y otro tradicionalmente malo. Pero, al mismo tiempo, quiero decir que el malo no es un ser absolutamente abyecto, sino que este hermano se ha desviado un poco. Necesita tremendamente de su hermano y es dependiente de él. No tiene vida libre sino que depende absolutamente de Abel. Y en la forma que ha salido el cuento, yo creo que está bien, porque es al revés de lo que se hace un cuento. Es totalmente al revés desde el presente hacia el pasado y de allí se da un salto hacia la situación actual y allí termina. Y luego hay otro un cuento que se llama *Cambios de turno,* que yo lo presento como ejemplo de lo que quiere hacer un autor.

Yo he querido hacer del texto "Cambios de turno" una especie de entrega de bastón de un personaje al otro, para que suceda algo así como una vida normal, una carrera normal.

Esto sucede en Arequipa, entre dos amigos que son funcionarios de una empresa mercantil. Y luego, cuando a uno le va bien al otro le va mal, cuando uno de ellos comete un error, al otro le va estupendamente bien. Y entonces hay un momento en que deliberadamente alguien quiere llegar a un extremo tremendo. Es jugador, es borracho, tiene accidentes de automóvil y todo, y en ese mismo momento que se producen estas cosas, en el otro hay una reacción absolutamente distinta, benéfica.

Forgues: ¿Cuál te parece ser el mensaje subterráneo del cuento? ¿No postula implícitamente el rechazo del azar como fatalidad?

Zavaleta: No sé. Literariamente creo que ha salido bien, pero no sé si simbólicamente se puede explicar esto de otra forma. Lo

pongo como especial ejemplo de algo que puede estar verdaderamente oscuro para el propio escritor que lo crea. Finalmente, en 1974 apareció mi novela *Los aprendices* en Buenos Aires, y en esta novela he trabajado varios años, he corregido mucho, la comencé en México, la he terminado en España y se ha publicado en Buenos Aires. Ha tenido un viaje bastante largo. En *Los aprendices* yo quiero descubrir la conducta de una serie de universitarios peruanos, durante el régimen de Bustamante y Rivero, que va del 45 al 48; son gentes que desembocan de todos los sectores del Perú hacia la Facultad de Letras de San Marcos, que es una especie de crisol donde se reúnen ellos, y entonces, ahí cada uno reacciona según sus antecedentes personales y familiares, y uno de ellos trae de la sierra todo este mundo conflictivo, de que te había hablado, de las familias que vivían en la sierra, de los aluviones, de terremotos, de las luchas entre los miembros de una familia, y todo eso tiene en la cabeza y se lo cuenta a su amante y a una serie de amigos que giran en torno de él. Y todo esto va relacionado con la vida política del 45 al 48. Resulta que el año 48, como ustedes saben, cae Bustamante y Rivero, y sube Odría con un golpe de estado.

La reacción de los muchachos frente al golpe de estado en la mayoría es negativa, pero entre esas reacciones negativas hay variantes, y hay este muchacho que es independiente, y hay otro que es aprista, que es terrorista, que es un búfalo, al que le gusta mucho la violencia, manejar armas, etc. Y hay la descripción del 3 de octubre de 1948, cuando se levanta, en primer lugar, la Marina de Guerra del Perú. Y se frustra el levantamiento y solamente días más tarde, o sea el 27 de octubre, se levanta Odría, da el contragolpe y se hace con el poder. Todo esto enmarcado en una vida personal cuya descripción psicológica se hace paso a paso, según antecedentes de sus familias, y al mismo tiempo de la vida común que ellos llevan allí. Y todo esto desemboca en una tragedia, porque la muchacha se ha ido a la sierra, se cae del caballo y se queda paralítica. El libro se abre cuando ella tiene el accidente y entonces hay dos partes, dos tipos de episodios y de capítulos. En uno de ellos va la historia de ella que recuerda toda su vida con Edgardo, es una vida breve, pequeña, pero la va recordando y va sufriendo todos los dolores hasta ser llevada por unos caminos inhóspitos, hasta que llega a tomar un

autobús, hasta que va en avión a la clínica y todo lo demás. Todo eso se va entrelazado en dos bandas narrativas. El, mientras tanto, se da con el cambio político que trae Odría y que poco a poco están cercando a sus amigos. Cuando va a buscar a uno de ellos matan a éste. Cuando él era muy muchacho, en el colegio Guadalupe ya habían matado a otro chico, compañero de él que se llamaba Yanelas, y el otro se llama Raúl, y entonces al sucederse todas las últimas escenas, resulta que a él también lo buscan y a él también lo persiguen, aunque no es un tipo militante y, por fin, matan al muchacho que le ha dado albergue en su casa, pero él trata de escaparse por los techos. La novela termina justamente en el momento que se escapa él, y dice que ahora no, pero que alguna vez volverá, que alguna vez le dará su merecido a estos culpables de la situación política del Perú, y su respuesta será distinta a la de todos aquellos que ha conocido. Y al parecer aquí se ha enumerado la reacción de varios de sus parientes, de sus amigos, toda la reacción frente al régimen. El hace ver que voluntariamente no volverá a cometer esos mismos errores y se supone que el aprendiz, al cabo de tanto tiempo y de tantas tragedias familiares y colectivas, se ha convertido en un hombre, o sea en un ciudadano.

Allaigre: Yo quisiera apuntar dos detalles. Me ha llamado la atención la obsesión tuya a propósito de la influencia que en un momento dado ejerció la tragedia, y claro que quisiste adaptar el molde de la tragedia a la narrativa, sobre todo al cuento, pero también a la novela que mencionaste; ahora bien, quiero referirme a los desenlaces de los cuentos, su brutalidad y su aspecto catastrófico, para preguntarte si estos desenlaces también son influencia consciente o inconsciente de la tragedia, si te gusta este aspecto de catástrofe. Bueno, ésta era la primera pregunta. La otra cosa es tu inquietud por la forma, esa inquietud por la forma que se manifiesta en varios aspectos que has mencionado; yo quisiera volver a tu tentativa frustrada de agrupar en torno de un solo tema varios cuentos, porque a pesar de esa decepción tuya, me parece que tienes muy en cuenta el aspecto general de los libros de cuentos: ¿puedes aclararme cómo concibes tú el equilibrio entre unidad y variedad en tus libros?

Zavaleta: Sobre la influencia de la tragedia en la novela se ha escrito bastante, sobre todo en literatura hispanoamericana, cuando

se trata de ver cuáles son las características de un género y de otro, cuando se dice que la novela es la representante actual de la epopeya, etc. Bien, yo creo que esto viene de algunas lecturas que después de escribir estos cuentos, especialmente *Los Ingar,* se han hecho más conscientes. En el momento de preparar mi tesis sobre William Faulkner como novelista trágico, que la concluí en 1958, entonces ahí me di cuenta que Faulkner evidentemente en muchos aspectos de sus cuentos y en algunas de sus novelas había trasplantado algunos elementos trágicos hacia la novela, y no solamente él lo había hecho, sino también muchos otros escritores, en alguna novela, podían haber hecho un uso tremendo de los hechos patéticos, o sea de los sufrimientos, en otra podía haber la catarsis muy bien manifestada, en otra podía darse, nada más, darse una atmósfera tremenda, esa que se llama la atmósfera faulkneriana, la atmósfera que rodea a los hechos, y a veces sale de ellos y a veces no, pero que al mismo tiempo es difícil que en una misma obra se vean todos estos elementos al mismo tiempo, que se vea la atmósfera, que se vea la catarsis, que se vean los hechos patéticos, los sufrimientos, etc, etc., y que se vea sobre todo el vuelco de fortuna favorable o desfavorable, de un artista. Pero en el fondo a mí me llamaba profundamente la atención, en primer lugar, la alta calidad de la tragedia en el arte literario; en segundo lugar, la calidad de la poesía dentro de nuestro arte literario también, y por otro lado, estos vuelcos de fortuna favorables o no, estos héroes por lo general son héroes dignos para tratar de hacer una cosa, digamos un poco de gran tono, que esto cuando es manejado muy bien, sale estupendamente, pero cuando es manejado mal sale como por ejemplo *La paga de los soldados* o *Sartoris,* o cualquier cosa que son realmente fracasos.

Allaigre: Permíteme que vuelva al aspecto personal: ¿hay un gusto tuyo, personal, por la tragedia? Y por otra parte, en lo artístico, ¿cómo se pueden conciliar las exigencias de un final previsible –o ya previsto–, como es el de la tragedia, y lo inesperados que son muchos desenlaces de tus relatos?

Zavaleta: Creo que es natural en mí la tendencia a la tragedia; es una tendencia a que lo que cuente sea triste, duro, incluso bestial y salvaje como una lección. Mi infancia es determinante en esto por los hechos que he visto y por los primeros textos que he escrito y

me parecen, a mí, que son determinantes en la vida de un escritor. Si hay algo de lo que tú señalas, debe ser en una forma inconsciente y en una forma inevitable. Sin embargo, referente a la forma tienes mucha razón al decir que esos remates pueden estar ya previstos. Siempre me he preocupado que el cuento sea efectivo, que tenga un lenguaje adecuado, económico o no, eso depende. Pero que tenga un remate que sea tan importante como el comienzo. Si no hay un comienzo bueno, no hay un final bueno, y sin comienzo bueno y final bueno, el cuento no existe para mí, ésa es mi opinión personal. Y en el remate deben de estar todos los cabos del principio. No debe estar todo tan dibujado como para que no se dé cuenta cómo comenzó la cosa, a ver cómo termina, ni tampoco al revés. Entonces, lo que deseo es hacer del cuento una especie de iluminación, de escena habitual de nuestra vida, pero que sea simbólica, que sea importante, durante la cual los hombres cambien, que se vaya del color negro al blanco, que se vaya de la enfermedad a la curación, que se vaya de la sanidad a la herida, o que se vaya de la herida totalmente a la salud. He hecho otros al revés, de sucesos que no son importantes, son intrascendentes, he hecho dos o tres y me ha parecido que eso es una aventura en el papel, tersa, delicada, linda, pero que me parece un poco un juego literario que a veces no se conecta con el hombre, por lo menos con el hombre peruano, con el hombre latinoamericano.

Allaigre:...quizá venga como un suspiro, como un alivio, cuando se lee todo; y por eso me refiero, en la segunda pregunta, a la economía general del libro, al equilibrio de los cuentos dentro de un mismo libro.

Zavaleta: En la ordenación de los cuentos yo soy muy cuidadoso porque pongo aquellos que son importantes al principio o al centro; trato de hacer un edificio que no esté cojo. Cuando veo que ya uno o dos cuentos del interior no son tan buenos como el principio, entonces trato de colocar otro para que del punto de vista estético no se vea un bache. Pero ya abandoné el criterio antiguo de un solo tema y hacer una sola clase de cuento. Busco siempre salidas distintas, pero sin duda, sin darme cuenta, termino en la tragedia. La mayoría de mis cuentos evidentemente son bastante trágicos y son dolorosos como experiencia, pero algunos son una lección verdaderamente saludable.

Una lección que, a través del dolor, una persona puede comprender algo, y ahí viene lo que se llama en la tragedia el reconocimiento. Lo que no se supo se sabe ahora y se puede vivir de otra manera. Tal vez en esto haya mucho de consciente al comienzo de escribir el cuento, y al trazar el bosquejo inicial es muy posible que lo haya, y eso está más allá de mis fuerzas. En cuanto a esto de representación teatral y todo, me parece muy interesante lo que dices, porque tal vez si todos los cuentos se repiten parecería que hay un cierto molde, hay unas variaciones y hay una representación determinada; podría ser eso, pero yo trato de que eso no lo sea, si se nota eso es ya una cosa que no depende de mí.

Forgues: En relación con la pregunta de Claude y con tu respuesta, como ilustración de la tendencia a la tragedia de tu obra, he notado que el tema de la soledad tenía una gran importancia en tus narraciones y en tu propia vida, por lo menos en tu primera juventud. Esto me lleva a preguntarte si piensas que todo escritor, todo creador es un ser verdaderamente solitario; ¿en qué medida, pues, se puede explicar esa soledad si lo es de verdad?

Zavaleta: Si pudiera resumir en pocas palabras mi infancia, yo te diría que por un lado fui bastante tímido y por otro fui bastante solitario, pero de estas dos situaciones traté de aprovechar al máximo y traté de mirar desde mi timidez, y desde mi soledad traté de observar lo más posible la vida de los otros. Creo que esta soledad en mi caso me hace sufrir mucho, desde muchacho yo he sido un verdadero solitario; desde que tenía poquísimos años y estaba en el colegio he tenido muy pocos amigos en mi vida, y además, como te conté, cuando era colegial cambiaba de colegio cada dos, cada tres años, y resulta que ésa ha sido la norma de mi vida. Cuando he ido a la universidad, también he cambiado de universidades nacionales a extranjeras cada dos o tres años; cuando he empezado a trabajar en colegios cambiaba cada dos o tres años; cuando he salido a trabajar como diplomático, cambiaba cada dos o tres años fuera, de tal manera que esta mudanza lo deja a uno verdaderamente lleno de experiencias, pero bastante solitario, y eso yo creo que se revela en esto. Hay una tristeza profunda, una soledad tal que busca la amistad y la comprensión de los otros, pero como eso a veces no se consigue, yo creo que lo único que se puede perseguir es la

aproximación hacia los hombres por el amor; ellos no pueden darse cuenta que tú los amas, pero tú los estás observando y mirando con un amor profundo, con un amor que tú necesitas tenerles y que te liga a ellos aunque ellos no se den cuenta; por eso el solitario es un gran enamorado de los demás. Ahora que de por sí la catarsis sea benéfica, no podría recomendar siempre la tragedia por supuesto, pero una vez que se produce un hecho doloroso, todos los hombres de la tierra, toda la humanidad, y esto nos lo describe la historia y los siglos, han sacado lecciones del dolor, y yo creo que ésa es la gran sabiduría del hombre, a pesar de que a veces cometen los mismos errores, tropiezan en la misma piedra, cometen hasta incluso el mismo crimen, etc. A pesar de eso, la gran enseñanza del hombre no es a través de la palabra, que se le dice del consejo de los mayores, sino a través de la propia experiencia.

Forgues: En el fondo, a través de la tragedia, eres un gran humanista. ¿No?...

Zavaleta: Yo creo que la tragedia está profundamente ligada al ser humano. No querramos hablar de otros medios que no sean humanos. Realmente sin hombre no hay tragedia, sin comprensión y sin latido mismo del dolor no hay tragedia, y además sin esta organización de la experiencia dolorosa que es la tragedia, sin eso no puede haber ni renacimiento, ni cambio, ni superación, ni nada.

Forgues: Entonces, ¿piensas tú verdaderamente que la tragedia puede ser una forma de reflexión sobre la creación literaria?

Zavaleta: Yo creo que la tragedia es una forma de reflexión sobre la vida humana y de esa reflexión puede provenir una obra literaria, puede provenir un ensayo, puede provenir una investigación científica, puede provenir la corrección incluso de toda la vida de un conglomerado humano, y claro, uno de esos resultados, repito, es la obra literaria.

Allaigre: Vinculado con todo lo que acabas de decir y a propósito de la reflexión sobre la vida humana, hablando de tu comportamiento humano y también de tu obra, has pronunciado varias veces la palabra lección, entonces, ¿cual sería tu reacción si se acudiera a la palabra didactismo para calificar varios aspectos de tu obra? ¿Se puede hablar de algún aspecto de intención moralizadora o algo así?

Zavaleta: Tal vez, tal vez, muy posible; tal vez yo crea que el artista esté encargado de iluminar los ojos de los demás, de iluminar a algunos que no ven, de abrirles los ojos, de evitarles los peligros y de darles al mismo tiempo las mayores satisfacciones de sus vidas a través del arte, porque junto a esa tragedia que hay, al organizar una obra de arte, se siente un deleite por la armonía, por la obra toda que me parece que al mismo tiempo que puede sufrirse por esa tragedia, por ese dolor, al mismo tiempo hay ese gozo increíble, imponderable en la lectura, en la vivencia de una obra artística, en este caso del cuento y de la novela. De tal modo que el autor, al crear, aunque sea una obra dolorosa, está dando una inmensa satisfacción a otro ser humano.

Forgues: Antes de terminar, quisiera volver al tema que hemos abordado brevemente esta mañana. Has hablado de la relación de los hombres de tu generación con los de la generación anterior, diciendo en especial que se trataba sobre todo de una diferencia de estructura. ¿Podrías concretar un poco lo que entiendes por "diferencia de estructura"?, ¿te referías esencialmente a los problemas de técnica narrativa de la nueva generación, o a algo más profundo, en relación también con el fondo de la creación literaria y no simplemente con la forma?

Zavaleta: Bien, yo me refería a estructura y a estilo también, cuando hablaba de los miembros de la generación del 50, contrastando con la de las generaciones anteriores, y entonces dije que nosotros creíamos que no había una gran tradición cuentistica, ni novelística, en el Perú, y por eso acudimos a ejemplos extranjeros, buscando en primer lugar un lenguaje que fuera más efectivo, más adecuado, y por otro lado una composición narrativa más sólida y más armónica. Esto, que sería la estructura a la cual te refieres, evidentemente que carecía de grandes creadores en el Perú, si bien evidentemente conocidos narradores indigenistas como Enrique López Albújar, Ciro Alegría o Arguedas habían escrito buenos cuentos o novelas muy meritorias, a pesar de eso veíamos que tal vez el lenguaje en algunos casos no estaba bien logrado, o que la composición narrativa de la novela no había sido lograda. Entonces, esta diferencia de estructura se siente por ejemplo en el caso de López Albújar, porque López Albújar escribió una sola novela. Me parece

que López Albújar en el cuento quería dar constancia de un hecho, una constancia notarial, se habla mucho de su estilo notarial, escueto y entonces siempre más o menos lineal; no profundizaba en ello, no buscaba la variedad, el remate a veces era bueno, pero en la mayoría de las veces no, o había 2 ó 3 remates; en el caso de Ciro Alegría la composición narrativa me parece muy importante. De todos los novelistas peruanos, Ciro Alegría me parece uno de los pocos que componen muy bien sus novelas, sabe muy bien dosificar el argumento central, sabe dividirlo en las anécdotas parciales, sabe muy bien dirigir todo eso hacia un final verdaderamente caudaloso, importante y sabe dar un remate verdadero, a veces lírico, a veces únicamente trágico, pero realmente importante. En el caso de Arguedas, ya he dicho que he sido testigo del proceso difícil de él y al mismo tiempo verdaderamente importante y hermoso, de cómo él, careciendo de estas condiciones de buen compositor de novelas, logró poco a poco una gran maestría, y por otro lado, en sus cuentos él supo poco a poco manejar mucho mejor la técnica y, sobre todo, lo más importante, encontrar un lenguaje que fuera no solamente el que él quisiera para sus cuentos, que había previsto muchas veces desde antes, sino que fuera adecuado a los materiales que nos estaba dando a nosotros los lectores. La lucha de Arguedas por conseguir este estilo al cual él se refiere en varios ensayos, y la lucha por tener una estructura verdaderamente redonda, que tal vez haya logrado solamente en *Los ríos profundos,* con algunos pequeñísimos defectos de composición estructural, revela que él era consciente de esta diferencia, pero que poco a poco supo manejarla bien y que incluso en su último libro *El zorro de arriba y el zorro de abajo,* dándose cuenta o no, esto no podemos saberlo, estaba tratando de entrar en una nueva estructura de la novela que solamente antes la ha tratado Vargas Llosa, que es el *taller literario*, el *revés de la trama*, dando un contrapunto de pequeños diarios con el material novelístico en sí, de tal manera que Arguedas es en esto un buen ejemplo de hombre y novelista que lucha por conseguir una estructura narrativa adecuada a sus medios, y por otro lado, que lucha denodadamente, como él mismo lo ha expresado, por conseguir un lenguaje que no sea ni quechua ni castellano, sino una especie de síntesis entre ambos, pero sobre todo con el dominio mayor del castellano, para obtener los

cuentos maestros que ha obtenido, entre los cuales yo señalaría *La agonía de Rasu Ñiti, La muerte de los Arango,* y *Warma kuyay.*

Forgues: Creo que para terminar esta ya larga charla nos podrías señalar tus proyectos para el presente inmediato y para el porvenir.

Zavaleta: Ahora estoy a la espera de dos libros en Madrid. Uno es un libro de cuentos y el otro es una novela sobre la vida estudiantil de la década de los 60, que se llama *Un joven, una sombra.* Aparte de eso, estoy metido en una novela grande, ambiciosa, de la cual tengo casi escrita la mitad.

(*Hommage a Henry Bonneville*, Grenoble, Francia, 1982, pp. 145-170).
Transcripción de R.F.

LA REALIDAD Y EL SIMBOLISMO

Por Mito Tumi

Usted es conocido sobre todo como un narrador, pero también ha traducido la poesía de Joyce, aunque nunca ha publicado poemas. ¿Acaso en usted hay algún poeta secreto?

–No, yo le tengo un respeto enorme a la poesía y nunca me he atrevido a escribir poemas. De mis lecturas de poetas he absorbido cierto sentido del ritmo y de la musicalidad de la frase. Eliot y Joyce me han enseñado mucho, y traduciéndolos he aprendido bastante a pulir la prosa. Siempre me ha interesado que la prosa tenga sentido musical, una especie de armonía que esté por encima del sentido, que las palabras sean sobre todo las que comuniquen una especie de vida sonora especial.

La crítica ha señalado que usted inició la renovación de las técnicas narrativas en el Perú gracias a sus lecturas de Joyce y de Faulkner. ¿Cómo comenzó a interesarse por estos autores?

–Fue justamente cuando estudiaba medicina y sentí que mi vocación vacilaba. Pasaba todo el tiempo en el salón general de San Marcos, una sala de la biblioteca antigua, leyendo biografías de médicos, de Freud, Jung y Adler, y al mismo tiempo leyendo novelas. En ese tiempo leí *Un retrato del artista adolescente,* de Joyce, en el original inglés y también en la traducción de Dámaso Alonso. Era una mezcla de temas y poco a poco me iba dando cuenta de que me gustaban mucho las letras, y entonces comencé a escribir. En esa época dudaba entre ser médico o psiquiatra, pero tuve que decidir y elegí la literatura. Luego comencé a escribir una novela, *El cínico,* una mezcla de mis lecturas de tragedia griega con el existencialismo francés y con la vanguardia española.

El crítico Manuel Baquerizo sostiene que con ese libro usted se convirtió en el flamante psicólogo de la novela peruana, en contraposición a sus predecesores, que habían sido los sociólogos de nuestra literatura.

–Es muy posible que eso se deba a mis estudios de psicología, que siempre me gustaron, y también a la psicología aplicada a la literatura que estudié en *Ulises.* Seguramente eso influyó.

En el prólogo a Niebla cerrada *indica que cuando leyó a Ciro Alegría y Arguedas, encontró en ellos deficiencias técnicas que usted quiso suplir en sus escritos, recurriendo a otras literaturas para abordar los mismos temas andinos, pero de otra forma.*

–Empecé a escribir en 1948, en un momento en que el pináculo de la literatura peruana estaba ocupado por Alegría y Arguedas. Escribir debajo de esas sombras era de lo más difícil. Pensé que así como ellos tenían una sierra que habían conocido, yo tenía la mía que había observado desde niño, y por tanto podía dar fe de otras cosas. Pensé que el indigenismo, como escuela literaria, era bastante incompleta y esquemática. No se preocupaba de la riqueza íntima o psicológica del personaje. No se preocupaba de un Perú mestizo o integral, sino de un Perú unilateral. En cuanto a estructura, era bastante lineal y no había contrapuntos. Entonces escogí los mismos temas de ellos, que son los grandes temas de la literatura, la desigualdad social, el prejuicio racial, la explotación económica, y vi que podían tratarse con otro estilo. Y para eso me sirvieron mis lecturas de Joyce, Faulkner, Lawrence, Huxley. Se trató solamente de aplicar una técnica distinta a los mismos grandes temas. Hace más de cuarenta años que escribo y los temas casi no han variado. Siempre es el Perú de las clases bajas o de la clase media. Admiro las obras de Alegría y Arguedas y las estudio para trasmitirlas a mis alumnos, porque son obras que tienen su propio valor imperecedero, pero sencillamente yo busqué otro camino.

¿Y conversó con Arguedas y Alegría sobre sus inquietudes en torno a los aspectos formales y la estructura del relato?

–Tenía mucha amistad con ellos. Con Ciro Alegría y con Arguedas me veía constantemente y conversábamos de los nuevos y de los viejos autores. Es evidente que yo no iba a darles ninguna lección. Lo que me complace es que, con el tiempo, Arguedas se

apegó tanto a nosotros que nuestras preocupaciones estilísticas pasaron a él, y la prueba está en que a partir de 1954, cuando publica *Diamantes y pedernales,* aparece allí un texto nuevo que se llama "Orovilca", en el que Arguedas no es el hombre que está traduciendo del quechua, o creando una sintaxis especial proveniente del quechua, sino un hombre que escribe directamente en español y que quiere ser un buen autor en español. Después evoluciona en una forma muy superior y se encuentra a sí mismo en *Los ríos profundos.* En la estructura de esa novela y en la penetración psicológica de los personajes ya hay otra clase de indigenismo, el neoindigenismo. Hay un segundo Arguedas que nace en 1954, merced a esos contactos que tenía con nosotros los jóvenes. Así como él y Alegría contribuyeron a darnos los grandes temas sociales del Perú, nosotros hemos contribuido, sin dar clases a nadie, a que ellos miraran más la técnica, especialmente Arguedas.

A usted siempre le ha interesado la experimentación con las formas literarias, pero parece que en la década del cincuenta la crítica no valoró esas audacias formales que proponía.

–Eso es verdad. Creo que eran muy mezquinos, especialmente Luis Alberto Sánchez y Tamayo Vargas, sobre todo este último. Escribieron muy poco sobre mi obra, casi nada, y lo que escribieron lo escribieron mal. El que peor lo hizo fue Tamayo Vargas. Creo que no leía directamente las cosas, sino que las conocía de oídas. Se preocupaba mucho de Ribeyro porque de él ya había muchas cosas escritas, pero sobre mí, Vargas Vicuña o Congrains había muy poco y entonces él no sabía qué decir. Iba sobre seguro. En cambio, el público reconocía estos experimentos y los aplaudía. Eso no pasaba con Sánchez y Tamayo. Pero es lo que ha sucedido siempre. A los pioneros, a los descubridores, a los que salen de un camino para desbrozar otro, a ésos no se les considera, o si no, se les reconoce a destiempo. En cambio, en las generaciones del ochenta y del noventa hay críticos muy buenos. Ojalá nosotros hubiéramos tenido críticos como los de ahora.

Además de eso, han variado mucho las relaciones del escritor con el público, la crítica y los medios de comunicación. Ahora cualquier autor publica un texto intrascendente y tiene asegurada una gran cobertura informativa y hasta amigos que lo elogian.

–Es que los literatos de ahora tienen mucha suerte con las relaciones públicas. Es admirable y sorprendente la facilidad con que publican libros. Nosotros tuvimos que luchar mucho. Aunque había suplementos dominicales que publicaban nuestros cuentos, había también censura y una cierta autocensura, pues esos suplementos se negaban a publicar algunos relatos, o pedían que los corrigiéramos, porque tocaban temas políticos o sexuales.

¿Está de acuerdo con los críticos que sostienen que asistimos al fin del realismo en nuestra narrativa?

–No me atrevería a decir tanto. He tenido muchos problemas con el realismo, y creo que de mis cuentos son pocos los verdaderamente realistas. Siempre he buscado alguna anécdota real para escaparme de ella. Utilizo un ambiente costumbrista o realista para hacer algo que es más trascendente. He tratado de buscar símbolos, me preocupa que detrás de la persona haya un símbolo. Ha sido una lucha permanente contra el realismo. No he escrito cuentos fantásticos, por ejemplo, pero he sentido en mis dedos el momento exacto en que me salgo de la realidad y entro en aquello que es simbólico y trascendente.

Usted fue uno de los que iniciaron la renovación de nuestra narrativa, aunque al comienzo fue ignorado por la crítica. ¿Qué sintió cuando en la década del sesenta se produjo el reconocimiento internacional de Vargas Llosa y los escritores del boom?

–Las impresiones fueron dispares. Vargas Llosa comienza a publicar cuentos en revistas en 1956 y publica un libro de cuentos en 1959, y en 1963 viene su primera novela. A mí me gustan *Los cachorros* y *La casa verde,* en los que veo la culminación de procedimientos estilísticos que yo había trabajado a partir de 1948. Por un lado, me encantó que un conocido nuestro hubiera podido lograr esto, pero, por otro lado, me quedé con la seguridad de que eso lo habíamos hecho nosotros y que eso confirmaba una idea que siempre he tenido: que en nuestra generación del cincuenta había dos grandes tendencias: una tradicional, encarnada en Ribeyro, Loayza, Durand; y otra experimental, en la que estábamos Congrains, Vargas Vicuña, Salazar Bondy y yo, y que la culminación de esta vía experimental sólo se ve plena y completa en los libros de Vargas Llosa. El recoge todo esto, no sé si conscientemente. En su libro *El*

pez en el agua, Vargas Llosa no hace ningún reconocimiento de esta vía experimental con la que él convivió. No sé si alguna vez él reconocerá todo esto.

A propósito de tendencias. ¿Qué tendencias advierte en la narrativa peruana actual?

–Desde que he vuelto al Perú, hace dos años, he leído poco de lo que se está haciendo y no puedo tener aún una idea general. Veo que hay una búsqueda de las capas diversas de la personalidad, aunque se ha perdido cierto aire heroico, ese aire trágico y dolido de la sociedad peruana. Eso no hay que perderlo. Hay algo maravilloso en la tragedia y yo nunca la abandonaré. Sé que otros lo hacen, son mucho más agudos, ingeniosos, escriben libros simpáticos, pero creo que los grandes temas de la sociedad peruana, los temas no resueltos, los problemas agudos de la sociedad, incluso desde el punto de vista psíquico, no deben abandonarse. Algunos autores no los han abandonado, especialmente Edgardo Rivera y Miguel Gutiérrez, pero también quisiera que los jóvenes se dieran cuenta de que preocuparse de cuestiones personales y de hacer del pequeño yo el centro del mundo, sin describir ese mundo, es un poco ligero, leve.

Quizás eso se deba a lo que llaman el fin de las ideologías.

–Eso es algo que siempre dicen los críticos. Cuando uno es escritor es difícil ser ideólogo y seguir las ideologías, porque uno se preocupa de su trabajo, de su oficio y ya tiene bastante con una serie de preocupaciones sobre temas, estructuras, estilo, caracteres, etcétera. Luego, hay que tener oídos y ojos atentos a la sociedad que se vive. Por más ideologías que se hayan perdido afuera, hay que preocuparse por lo que sucede dentro del Perú y de América Latina. Un artista debe señalar los temas principales y los caminos que pueden escoger los hombres para conquistar determinadas cosas. Yo no sabría decirle qué ideología tengo, pero es evidente que hay una formación desde el punto de vista vital, cultural y literario, que me da ánimos para seguir escribiendo sobre cosas que siento cercanas.

¿Qué es lo que lo impulsa a escribir?

–Alguna vez dije que escribía cuentos para acercarme a la poesía. Como no escribo poesía, escribo cuentos en los cuales haya

un aliento lírico que se acerque a la poesía. Y eso vale para la prosa que escribo.

(*El Peruano*, Lima 24 abril 1995).

VII

LAZOS CON ESPAÑA

VÍSPERAS DEL V CENTENARIO, 1992: FIN DE LA EDAD MEDIA

Ya está en marcha la celebración del V Centenario del doble descubrimiento: de América por los españoles, y de España y Europa por los americanos. Así parece haberse entendido la labor mutua y concertada en que se hallan numerosas instituciones de ambos lados del Atlántico, además de unas cuantas preclaras individualidades.

Porque toda celebración que sólo lleve el agua (en este caso, el océano) a su molino pecará de antihistórica y miope. Por fortuna, en el Perú ya nos hemos liberado sucesivamente del hispanismo a ultranza y del indigenismo excluyente, para desembocar en una posición sensata, si bien aun lejana del equilibrio entre ambas culturas, pues debido a la historia, la tradición y los prejuicios, todavía en las puertas del siglo XXI gran parte de América Latina no ha entrado del todo en la modernidad, esto es, en la época de cierta dignificación humana.

¿Qué clase de celebración recomendar en medio de las muchas ya empezadas? La ideal sería, por supuesto, una que conjurase las necesidades mutuas en los aspectos económico, tecnológico, científico, cultural y artístico. Pero diseñarla equivaldría a todo un programa bicontinental de coordinación y desarrollo, cuya magnitud preferimos dejar a quienes diseñan programas pero no los realizan. Busquemos algo más modesto y práctico.

Es claro que a los peruanos nos competen directamente los lazos de España con nuestro país y con toda América Latina, aparte de la natural importancia de nuestros vínculos con otros países europeos. Sabemos bien que, de aquí a 1992, habrá dos grandes Exposiciones de rango universal simultáneas, una en Sevilla y otra en Chicago, donde se exhibirán los productos industriales, culturales y

humanísticos en general, que son la consecuencia del descubrimiento y del encuentro de las dos culturas.

También, que Sevilla, a través de su Diputación, ha instituido un premio anual sobre temas de Historia de América, que se llevará a cabo puntualmente desde ahora hasta 1992. Luego, que se efectuará una celebración especial en Granada, a pocos kilómetros de la cual se halla el histórico pueblo de Santa Fe, de notable valor para la definición del primer viaje de Colón. Y que los Reyes de España inaugurarán otra Exposición en la misma Granada, de donde pasarán a abrir una hermosa Muestra de arte mudéjar en el palacio del Gran Capitán Fernández de Córdoba.

Sabemos igualmente que el Instituto de Investigaciones Fernández de Oviedo, de Madrid, ha iniciado la publicación de algunos trabajos de investigación y que se halla coordinando esfuerzos con centros de investigación similares en las tres Américas. En la última celebración del 12 de octubre (que en 1983 tocó asimismo en Granada), el Rey español dijo: "La gran empresa que tenemos ante nosotros de aquí a 1992, cuando celebremos el V Centenario del comienzo de nuestro destino compartido, es el de animar una identidad. Si sabemos hacerlo, habremos formado una de las pocas comunidades humanas que pueden aspirar a ser protagonistas del futuro de la humanidad".

Al parecer, pues, España ha tomado muy en serio la efemérides del V Centenario. Ahora toca a nuestros pueblos, muchos de los cuales ya han designado Comisiones Nacionales encargadas de los estudios y trabajos que habrán de cumplirse. Los primeros han sido Argentina, Bahamas, Bolivia, Colombia, Costa Rica, Cuba, República Dominicana, Perú y Venezuela. En fase de avanzado compromiso están México, Nicaragua, Panamá, Ecuador, Uruguay y Brasil. Y, por otra parte, hay también países europeos, como Francia, que, a través de declaraciones de su hábil Ministro de Cultura, Jack Lang, han manifestado su deseo de colaborar efectivamente.

Más allá de discursos retóricos, festejos, coloquios, exposiciones y libros, ¿qué podemos hacer? Derivar lo vistoso y espectacular hacia lo efectivo y útil. Por ejemplo, se ha organizado una reproducción del primer viaje de Colón en carabelas que van a ser una réplica lo más exacta posible de las auténticas. ¿No sería mucho mejor un

viaje simultáneo que partiera de ambos continentes llevando profesores y alumnos de nivel secundario y universitario, a fin de pretender alcanzar un mayor conocimiento real de España y América Latina? ¿O añadir a ese viaje otros pasajeros, como técnicos de diversos niveles, que trabajen en ambos lados del Atlántico por un lapso, así fuera simbólico, pero buscando una cooperación de veras efectiva?

Así como van a cumplirse iniciativas tan minuciosas como exposiciones sobre obras de ingeniería y urbanismo durante el período colonial, incluyendo trabajos de catalogación de obras de ingeniería civil y militar del Nuevo Mundo, así deberían también dedicarse esfuerzos para lo actual y perentorio. Necesitamos que jóvenes, estudiantes y trabajadores, participen de una nueva toma de conciencia de vinculación internacional. 1992 debiera celebrarse como el año de respuesta al analfabetismo, al hambre y la desocupación en América Latina. 1992 puede ser muy bien el año de la alfabetización masiva en nuestro subcontinente, pero una alfabetización dedicada a darle al campesino, al peón, al trabajador eventual y al desempleado, en una palabra al habitante marginal del campo y la cuidad, los instrumentos mínimos para una liberación cultural y ojalá económica. Así como Francia se ha ofrecido a cooperar desde el primer momento, así puede obtenerse el concurso de Alemania, Inglaterra, la Unión Soviética, Italia y los países escandinavos, por ejemplo, cuyo apoyo conjunto podría ser puesto al servicio de las directivas y conveniencias pedagógicas de nuestros profesores y técnicos. Sin duda para entonces ya se habrá decidido que a veces debe alfabetizarse primero en la lengua materna y a veces directamente en español. Todos los matices y detalles del proyecto podrían posponerse ante la magnitud del problema. Ha llegado el momento de actuar en gran escala. En las puertas del siglo XXI, no puede hallarse América Latina, además de desposeída materialmente, rezagada en conocimientos y prácticas elementales (agrícolas, culturales, de higiene, salud, vivienda, etc.) que persiguen alcanzar cierta dignidad humana. Y en forma recíproca, al llegar al lado español y europeo, nuestros emisarios podrían disipar algo del profundo desconocimiento y aun desdén que se conserva todavía en Europa por la realidad y los problemas latinoamericanos.

Los debates científicos y humanísticos, la publicación de estudios y monografías en marcha, la inauguración de proyectos de cooperación técnica, económica, cultural o artística, todo debe culminar en un servicio que debemos dedicar a nuestros pobladores marginales, a los campesinos, a los habitantes de tantos "pueblos jóvenes" o "villas miseria" que hay por toda América Latina, para rescatarlos al fin del oscurantismo de la Edad Media, en que todavía muchísimos de ellos viven.

(*El Observador*, Lima, 26 mayo 1984).

PERDON, HABLEMOS DE FRANCO

Como todos sabemos, el *Guernica* es un famoso cuadro donde Picasso simbolizó a su modo la catástrofe de la Guerra Civil española, iniciada deliberadamente por el general Francisco Franco Bahamonde. Al morir, Picasso ya había dispuesto que ese cuadro, colgado en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, sólo "volviera" definitivamente a España cuando ésta fuera un país democrático, esto es, cuando desaparecieran tanto Franco como sus numerosas sombras.

En 1981, el Guernica llegó triunfalmente a Madrid y se le buscó un museo especial donde exhibirlo, protegido por un grueso plástico a prueba de balas, porque los franquistas todavía deseaban disparar contra Picasso y su obra, pues el odio no se había esfumado del todo con la muerte de Franco en 1975. Sólo ahora, veinte años después, el grueso plástico ha sido quitado.

Tantos años de división política crearon en verdad dos Españas desde 1936. La guerra no acabó, como dicen los libros, en 1939. No, señor. Hubo también una larga posguerra en la que el franquismo obtuvo la destrucción y aniquilamiento del enemigo; militarmente, la oposición izquierdista había sido deshecha; pero se consiguió adrede la liquidación de cualquier vestigio, por débil que fuese. He ahí el más claro horror de esa guerra civil, el millón de muertos posteriores al conflicto, si bien otros hablan sólo de trescientos mil. No debemos olvidar esas segundas muertes, inútiles por absolutamente innecesarias.

Hay otros prejuicios que siguen corriendo hasta ahora. Se dice que la gestión de Franco fue una "reconquista de la España heroica", frase que recuerda la reconquista frente a los árabes en el siglo XVI. Es una grave exageración. Franco fue un militar alzado contra un

gobierno democrático, lleno de problemas económicos y políticos, y apenas triunfante, aquél inició una violenta dictadura de casi cuatro décadas

No "reconquistó" sino a la derecha tradicional (además de crear la suya) y al Opus Dei, e instauró el orden pretoriano y el espanto a otra matanza similar, reacción que le aconsejó por fin a no entrar en la segunda guerra mundial y a recibir la ayuda norteamericana desde 1952, a cambio de préstamos y bases militares.

También se dice que él restableció una monarquía a partir de la cual en la actualidad España es un país unificado. Verdad a medias. Pensando en su propio futuro, Franco recurrió al manto protector de la monarquía, pero creó y mandó a educarse a un joven príncipe inesperado, pues dudaba de todos los políticos, inclusive de los falangistas que lo aclamaban. Y le importó mucho que fuera joven, porque así Franco tendría un mayor plazo para seguir gobernando sin interferencias; él deseó la monarquía para los demás, no para sí mismo. Fue un jefe de estado vitalicio por decisión propia. Por ello, a su muerte, el príncipe, aunque sin experiencia, rebasó las expectativas y actuó con tacto y diligencia. Buena suerte para España. Capeó el gran temporal de la ausencia del caudillo y de la ineficacia del primer gabinete posfranquista, presidido por Arias Navarro, quien continuó siendo adicto al difunto, por supuesto.

Sólo cuando el país reaccionó con alguna tardanza, dentro del Movimiento Nacional, esto es, dentro de la derecha, brota un antiguo joven fascista que se había reformado por la época y también por sus ambiciones personales. Ese es Adolfo Suárez, primero genuflexo ante los pequeños mandones provincianos, quien se abre paso con inteligencia y sonrisas en Madrid, sin ofender mucho a los suyos, y tendiendo puentes hacia la izquierda, pues inclusive permitió la vuelta y actividades de líderes socialistas y comunistas. El Movimiento Nacional carecía de otro candidato de su talla. Así, Suárez llega al poder y de esa manera gana a pulso las primeras elecciones democráticas en las cuales el pueblo vota sabiamente por la reconciliación, poniendo al Partido Socialista PSOE en segundo lugar, como recambio, y al comunista muy detrás (el único partido que había combatido realmente las cuatro décadas contra Franco), porque así son los nuevos tiempos de apertura y de concordia.

Quienes hemos vivido *in situ* esa transición, sabemos que jamás se hubiera cumplido en forma pacífica si líderes como Felipe González y Santiago Carrillo no se hubieran comportado como estadistas serenos. Días previos a las elecciones, la derecha tenía el dedo en el gatillo, suponiendo que la izquierda se lanzaría a las calles. Pero las masas fueron cautas, porque siguieron a sus dirigentes populares.

Otros juicios callan la dinastía de dictadores que se cobijaban al abrigo de Franco. El asesinato de Carrero Blanco en 1973 cortó la dinastía interna; luego, la caída de Oliveira Salazar en Portugal, en 1974, fue otro anuncio que la derecha española sufrió entre lágrimas. Pero el ejemplo de Franco había madurado también en América Latina; desde Stroessner hasta Perón y Pinochet, todos acudían a Madrid como a la Meca. Los nuevos vientos soplaron fuertes. Pinochet llegó con su gran capa azul-roja a los funerales de Franco, suponiendo que se quedaría a la ascensión del nuevo rey; se le hizo saber cortésmente que abreviara al máximo su visita. La nueva era empezaba sin venganzas ni extremismos, cosa que se había hecho rara en la exultante y humanísima España.

(*El Peruano*, Lima, 7 diciembre 1995).

¿ES POSIBLE UN ESPACIO IBEROAMERICANO?

Justamente, cuando asumía el poder en España José María Aznar, merced a un pacto de derechas con la región "autonómica" de Cataluña, en Lima se celebraba el seminario *Espacio iberoamericano: una comunidad emergente en un mundo global,* en el que algunos representantes oficiales españoles se manifestaron optimistas por "una propuesta posible y realista, que permitirá la paulatina convergencia de planteamientos políticos, económicos y sociales hacia un fin común".

Inclusive, el embajador español, doctor Fernando González Camino, sostuvo con franqueza que la caída del mundo bipolar (ya no más Estados Unidos versus la ex URSS o la actual Rusia) habría permitido ganar a Iberoamérica un espacio significativo e importante. Quizá faltó subrayar un matiz, el que dicha caída del mundo dividido permitió a España recordar un poco más sus viejos lazos con América Latina y empeñarse en jugar su papel dentro de una comunidad histórica cuya magnitud no tiene parangón en el mundo contemporáneo. Pero aquí no importa quién haya abierto los ojos primero, sino pasar de las ideas a los hechos, porque debemos cancelar ya las dudas y zigzagueos del pasado.

España vivió una cruenta y salvaje guerra civil, a cuyo final, en 1939, tuvo que preocuparse de sí misma, y sólo merced a los convenios de 1952 con Estados Unidos entró en una clara recuperación económica. Entre este último año y 1975, en que murió Franco y se acabó el sueño de la "reserva moral de Occidente", los lazos con América Latina se hicieron cada vez más factibles, pero nunca primordiales en la escala de valores de la política exterior de España. Ni siquiera el *boom* artístico latinoamericano de los años sesenta y setenta distrajo el interés natural e inmediato de España por buscar

el respeto y el buen trato de Europa a una nación que se modernizaba.

Logrado por fin ese objetivo continental, gracias a la favorable transición democrática, el posfranquismo, que duró hasta 1982, siguió encerrado para ultramar (excepto a Cuba), olvidando las grandes posibilidades de cooperación con sus antiguas colonias, las cuales ya formaban un mosaico más o menos homogéneo de futuros socios. Y en fin, cuando llegó el gobierno socialista, si bien existía la voluntad y los fondos para una cooperación internacional importante, hubo, asimismo, la rémora y aun el desdén de una parte de la población española, que todavía piensa que América Latina no está madura para un trato de igual a igual. Nuestro subdesarrollo, nuestras comunidades indígenas, nuestra condición de parientes pobres, confunden a quienes olvidan que en cada país nuestro hay un sector moderno, culto y pujante que ya se instaló en las puertas del siglo XXI.

Mientras tanto, Portugal, de modo constante, estrechaba vínculos pragmáticos y efectivos con el gigantesco Brasil.

Ahora, han transcurrido cinco cumbres presidenciales iberoamericanas y ya nos conocemos en detalle, al revés y al derecho, por la informática. En años recientes, es verdad, España ha reaccionado bien y hemos tendido puentes (allá gusta mucho el vocablo y la misión de "puentes") económicos reales, innegables, pese a nuestra debilidad estructural. ¿Qué falta ahora? Los embajadores peruanos Wagner Tizón y Belevan McBride lo han señalado: Falta pasar de la esfera macroeconómica a la solución auténtica de acuciantes problemas sociales; y falta, asimismo, recuperar el tiempo perdido sin que haya un esquema cultural de integración.

Este segundo punto precisa de una definición del campo cultural, que es muy anterior y se halla muy por encima de la informática o de otros aspectos técnicos; necesitamos un intercambio a fondo y vivo de valiosos profesionales e intelectuales, artistas, escritores, ensayistas y dramaturgos. Luego, no sólo se necesita lograr un precio justo y asequible en los libros de ambas áreas, y fomentar ferias de editores por doquiera, sino hay que difundir más el libro latinoamericano en España y, a través de ésta, en toda Europa. Sería inclusive un buen negocio.

Ahora, es verdad, los tiempos cambian a favor. Tenemos la Telefónica española, series de televisión diarias, bancos y empresas compartidos. Sigamos por ese camino, pero no olvidemos el vínculo mayor, la lengua común, y sus numerosos aliados, entre ellos el arte y el pensamiento.Y ojalá pronto cristalice el proyecto de la época de transición democrática en España, la formación, allá, de un Instituto de Altos Estudios Hispanoamericanos.

(*El Peruano*, Lima, 9 mayo 1996).

LA CULTURA ESPAÑOLA EN LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA (1975-1980)

Primera Parte

La década de los setentas se cerrará en España con algunos acontecimientos de fácil recuerdo y que constituyen hitos en la historia del país. El asesinato de Carrero Blanco, que desvió las características de la sucesión de Franco; la desaparición de éste, junto con el final de toda una época o incluso de una era, según Ramón Tamames; la vuelta a la monarquía, esta vez parlamentaria; y la transición democrática, que aún no ha concluido, marcan un camino nuevo en política, pero que en el campo cultural es difícil de precisar.

Al efectuar un balance de 1975, en que murió Franco, el semanario madrileño de mayor difusión, "Cambio 16", le llamó el "año de la victoria", en tanto que el novelista exiliado Juan Goytisolo, también reacio al franquismo, publicó un artículo demoledor, tejido por las sombras de una etapa según él absolutamente negativa para la cultura. El texto apasionado y brillante subrayaba la censura y la distorsión oficiales, la represión discriminada, el aire triunfal del vencedor y la vía crucis de los resistentes.

Como él sentían muchos intelectuales no sólo de izquierda sino progresistas de general. Luego vinieron los años intensos de transición a la democracia, aislando poco a poco la superficie de las esencias. La libertad era visible en los numerosos cambios reflejados en el periodismo y en el levantamiento de algunas trabas para la publicación de impresos, la exhibición de ciertos espectáculos, la mayor flexibilidad en las costumbres antaño rígidas, pero que ahora aceptaban hechos reales como la presencia de partidos políticos y el debate más o menos libre sobre temas como el aborto, el divorcio,

la liberación de la mujer, el cuestionamiento del machismo ancestral, o el derecho de las librerías a vender toda clase de libros. Pero estos cambios eran menos notables en la creatividad artística y literaria, o en el apego a corrientes filosóficas e ideológicas.

Cada año, mientras tanto, continuaban las ferias del libro, incluso en los barrios periféricos de las grandes ciudades, exhibiendo los últimos títulos. Argentina y México seguían siendo los primeros países latinoamericanos en el intercambio de libros, aunque con un gran desnivel favorable a España, pues mientras ésta aumentaba sus exportaciones, nuestros libros escaseaban, como siempre, en la península, sin que los exportadores latinoamericanos, en especial los de países marginales en esta clase de comercio (Chile, Perú, Ecuador, Bolivia, etc.), comprendieran el buen mercado que podrían tener en España. De todos modos, la industria editorial también resultó afectada por el receso económico español, visible desde 1973, y con este panorama en crisis, sólo quedaba averiguar si la actividad creadora había sido estimulada por los nuevos aires de libertad.

Algunos ejemplos nos darán la respuesta. Durante los cuarenta años de "gobierno autoritario" (así le llamó la derecha al franquismo), numerosos profesores universitarios perdieron sus cátedras y salieron del país, en tanto que la mayoría prosiguió su trabajo y que otros se recluyeron en el silencio voluntario. Ahora, pasado el vendaval, se supone que deberían haber recuperado sus puestos. No ha sido así, ya que sus claustros, por votación, sólo han aceptado a unos cuantos y continúan rechazando a los radicales. La liberación es, pues, relativa. Por otro lado, semanarios progresistas como "Triunfo" y "Cuadernos para el Diálogo", en buena parte artífices de la democratización de la prensa, apenas pareció consumado el cambio, fueron olvidados por sus lectores, al extremo de que uno se convirtió en revista mensual y el otro cerró sus puertas. La transformación golpeó a todos indiscriminadamente.

En cuanto a los temas, el cambio hizo que la producción de libros políticos, sociológicos y económicos aumentara considerablemente, así como el tratamiento más libre y amplio de ellos. Estudios sobre la guerra civil según la versión republicana, sobre la economía de posguerra con criterios menos triunfalistas, o sobre corrientes filosóficas conflictivas, proliferaban, quitando el espacio a los títulos

literarios o artísticos. Era natural. Se trataba de compensar las exageraciones y de buscar un equilibrio intelectual, al mismo tiempo que los archivos históricos entreabrían sus puertas y que los documentos sobre la llamada "causa general" se ponían a disposición de los investigadores no sólo extranjeros, sino también nacionales.

Por unos dos o tres años aquella producción dominó el campo editorial y aun las revistas y la prensa diaria. Casi todos los periódicos, en sus "tribunas libres" o "páginas de opinión", ofrecían pequeños ensayos revisando viejos conceptos heredados y poniéndose a tono con las tendencias del pensamiento europeo, frente a las cuales la desventaja española había sido siempre notoria.

Paralelamente a ese afán, renació la preocupación por la auténtica investigación científica y tecnológica, campo donde también el panorama español era deficitario. Hubo una duplicidad de trabajos y de presupuestos entre el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, por un lado, y de las universidades, por otro, que había llevado a una inútil competencia y a una pobre cosecha de resultados. Desde hace dos años, sin embargo, el reconocimiento de la obra real de dicho Consejo, que sigue siendo modesta, y el impulso oficial, ofrecido a través del nuevo Ministerio de Universidades e Investigación, permiten algunas esperanzas, tal como se desprendió de la postura española en la última reunión sobre Ciencia y Tecnología en Viena. Lo más importante en este renglón, a mi juicio, es la actitud alerta de investigadores y de informadores científicos para vigilar la necesidad ineludible de un avance real, a fin de que España no se retrase aún más en la carrera tecnológica y científica.

La historia y la literatura continuaron como la principal veta editorial. A las viejas y permanentes colecciones de historia, y de historia del arte, se añadieron libros de los autores prohibidos (Juan Goytisolo o Max Aub en novela, Arrabal y Sartre en teatro, Vallejo y Alberti en poesía). La prohibición podía haber recaído sobre algunas obras, pero no sobre todas, o sobre la representación de una pieza teatral, aunque no sobre la publicación del texto. Al mismo tiempo, los escritores discriminados volvían: Alberti desde Roma, con varias piezas teatrales a cuestas; Juan Larrea desde Córdoba, Argentina, donde se dedicaba fraternalmente a difundir la obra de Vallejo; Sánchez Albornoz desde Buenos Aires, con su enorme fama

de historiador; y Tuñón de Lara, sociólogo y pensador de fuste, desde Francia. Este flujo de escritores dio lugar a reportajes y debates, en una atmósfera de respeto intelectual. Mientras Alberti rendía homenajes a García Lorca, su compañero de generación, Larrea, presentaba su libro sobre el "Guernica" de Picasso y corregía las pruebas del valioso volumen "Poesía Completa" de Vallejo, editado por Barral. Y por fin, nuevas revistas de pensamiento y literatura difundían a las figuras menos conocidas y divulgaban las del exterior. Entre ellas se destacaron "Camp de l'arpa", "El viejo topo", "Ajo blanco" y la remozada "Nueva Estafeta", además de un impresionante número de publicaciones periódicas de provincias.

Los nuevos títulos se ofrecían no sólo en el silencio de las librerías, sino también en el ruidoso espectáculo de las ferias. Para estimular el interés público se invitó a conocidas figuras, en buena parte latinoamericanas. Así, desfilaron Cortázar, José Donoso, Jorge Edwards, Severo Sarduy y otros. A ellos se unieron los principales narradores españoles del momento, Gonzalo Torrente Ballester y Miguel Delibes, entre los famosos del pasado inmediato, y Jesús Fernández Santos, Francisco Umbral, Luis y Juan Goytisolo, Carmen Martín Maite, Juan Benet o Juan Marsé, entre los más recientes. Lo nuevo y lo viejo trataban de mezclarse, lo oficial con lo popular, lo aceptado con lo anticonvencional, la victoria con la derrota, para formar difícilmente la nueva atmósfera de un solo país, donde antes habían existido dos. Porque la guerra civil de 1936, únicamente concluyó en 1975, con la muerte de Franco.

Al examinar el panorama de la cultura española actual, uno de los fenómenos más interesantes y reacios al análisis convencional es el desarrollo de las culturas regionales.

Por todas partes, desde 1975, surgen o culminan los procesos "autonómicos" que buscan el gobierno autónomo de las regiones, que en España se llaman "nacionalidades".

Según la nueva Constitución de 1978, España es un Estado regido por una monarquía parlamentaria e integrado por diversas nacionalidades. Los procesos de autonomía son más marcados en aquellas regiones que históricamente han reivindicado sus derechos ante el Gobierno central: he ahí una clara referencia al País Vasco y a Cataluña, cuyos derechos "forales" jamás se arriaron y que hasta

recibían juramento especial de los Reyes. Pero también en las últimas décadas ha madurado un proceso similar aunque no idéntico, en Andalucía y Galicia, que con el tiempo ha envuelto a todas las regiones en una reivindicación paralela. Si en el País Vasco la lucha por la autonomía ha adquirido las características de una guerrilla limitada, en Cataluña las fuerzas nacionalistas han llegado por fin a una reconciliación con el gobierno de Madrid, hasta el punto de que ahora el partido Convergencia y Unión, vencedor en las últimas elecciones locales, se ha aliado con aquél y cogobierna no sólo en Cataluña sino en todo el país.

En Andalucía, sin embargo, por ser las fuerzas nacionalistas de izquierda, éstas han provocado los recelos del Gobierno, que se resiste aún a conceder la autonomía, a pesar de que el referéndum del 28 de febrero fue prácticamente favorable, si bien no se cumplió el requisito legal de una mayoría en cada provincia. Pero, en conjunto, estos procesos, logrados o no, han estimulado el regionalismo de zonas como Galicia, Extremadura, Valencia, las Islas Canarias y aun de la propia Madrid, enclavada en la región castellano-leonesa. Todas las regiones quieren un trato especial, un mayor respeto a sus características culturales y una elevación de sus lenguas nativas al mismo nivel de la lengua española.

Esta actitud conlleva una doble perspectiva. Por un lado, es verdad que se defiende la cultura vernácula, cuyo localismo se esfuerzan en disolver las corrientes universales que son las verdaderamente culturales. Con tal defensa, y llegado el extremo de una casi guerrilla, como en el País Vasco, los elementos regionales se exageran, se sobrestiman, magnificados por la pasión y por el resentimiento que produce el desinterés centralista. Así, para justificar la cultura local, se retorna quizá demasiado a los valores nativos, se exige la enseñanza bilingüe, aunque la lengua vernácula, por haber vivido enclaustrada varios siglos o décadas, se halle desfasada, cultural y científicamente hablando. Aunque, por otra parte, tampoco es recomendable el camino opuesto, el de olvidar las marcas regionales o el de prohibir que las gentes hablen su lengua materna, como sucedió durante el franquismo.

En el País Vasco, por ejemplo, al orgullo de poseer el euskera, una vieja lengua que resistió como ninguna otra la invasión del latín

y de la lengua árabe, se suma el estudio serio y sistemático de una cultura de veras propia, que solamente ahora empezamos a conocer por completo. Y respecto a Cataluña, es innegable la antigua personería de una tierra y una cultura que han contribuido tanto a la riqueza y variedad de la lengua española en el mundo.

No obstante, ambos fenómenos son distintos. Tan sólo este año pudo reunirse un Congreso Internacional de Vascólogos, en Bilbao; cada vez que se hablaba de cultura vasca, surgían, de un extremo, los pocos estudios serios sobre el vascuence, y de otro, las virtudes de la pintura y la escultura vascas actuales, tan sólidamente apreciadas en toda España. En cuanto al euskera, sólo ahora periodistas y especialistas de toda clase lo aprenden, primero a fin de comprender las reclamaciones de los "etarras" (los miembros de ETA), y luego por un interés cultural genuino. En cambio, el catalán tiene una antigua aureola de prestigio, una literatura propia, una lengua que ganó cierta tolerancia oficial, una permanente actitud de competencia frente al castellano.

Por lo demás, el gallego y el andaluz todavía luchan con armas melladas y medio clandestinas, que les sirven para tener un pequeño lugar en la literatura, pero no una personalidad propia en lo político y económico.

Todo equilibrio frente al centralismo es difícil. Pero se ha avanzado bastante. Que existan ya legalmente gobiernos locales en Vitoria y en Barcelona, y Delegaciones de Cultura que trabajen por una afirmación de los valores propios, es un buen comienzo. Sin duda, la sensatez y la cordura allanarán el resto del camino, desoyendo a los extremistas. Y al final, España aparecerá como lo que siempre ha sido, un mosaico de regiones y lenguas diversas, cuyo elemento unificador seguirá siendo el castellano o español.

Menos mal que la reciente discusión entre "castellano" y "español" ha acabado. Si decir "castellano" es sólo referirse al origen de una vasta lengua, decir "español" equivale a señalar el desarrollo histórico y cultural de esa lengua en todo el mundo, que ha recibido por el camino aportes de las lenguas regionales españolas, así como de las americanas nativas, en un mestizaje enriquecedor e innegable.

Para la afirmación definitiva de ese mestizaje es necesario superar algunas aberraciones. Los especialistas saben, por ejemplo,

que el valenciano es un mero dialecto del catalán, opinión avalada incluso por la Real Academia de la Lengua; pero hay un irreductible grupo de valencianistas que no acepta su "sometimiento" a otro foco lingüístico, ni menos cultural y que pugna por un reconocimiento de Valencia como núcleo inconfundible, reconocimiento que bastaría con ser político, pero nada más.

Algunos intelectuales conservadores españoles temen, a veces con los ojos abiertos por el espanto, que su país se esté desintegrando ahora mismo en feudos, en reinos de taifa, cada cual con su lengua propia, y enemiga de las demás. Para ellos, España se está acabando. Casi toda la derecha piensa así, y ha contagiado un poco a la Unión de Centro Democrático (UCD), el partido gobernante.

No hay por qué temer ninguna desmembración. El elemento cultural unificador en España proviene del siglo XII, el político desde el XV, y el señorío del español ha ganado para sí a casi toda América Latina y a una parte de Estados Unidos. Que se desplacen los focos culturales de Madrid y Barcelona, a Buenos Aires y a México, en una palabra, de España a América Latina, no debe alarmar a nadie. Luego vendrá el juego opuesto de los vasos comunicantes y se reiniciará la oscilación, la eterna búsqueda de equilibrio. Lo que no se puede predecir es cuál será el futuro de cada una de las lenguas nativas, lo que tampoco es un problema insoluble, ya que en Europa siempre han existido países bilingües o aun trilingües, e incluso con varios dialectos de una región. Así, unas lenguas crecerán y otras menguarán, como la luz durante la marcha del día.

Segunda Parte

Otros elementos nuevos del panorama cultural español se revelan fácilmente al observador. Carmen Conde se convierte en la primera mujer que ingresa en la Real Academia de la Lengua. Libros de Goytisolo (Juan), Miller (Henry) y Bukovsky dejan de estar prohibidos. Numerosos artículos periodísticos mezclan el lenguaje culto con las groserías habituales de la antesala de la pornografía. Las fotografías y películas sexuales ya se permiten. Pero también revistas, diarios y aun libros censuran abiertamente al Gobierno elegido, si bien de vez en cuando los tribunales enjuician a los críticos

independientes. La televisión se resiste aún a la democracia, pero la radio sí se ha adaptado plenamente a ella.

El viejo aislamiento cultural parece haber concluido. Lo bueno y lo malo del entorno internacional cubre también a España. Cualquier viajero ha podido comprobar que, en las últimas décadas, el país ha estado al margen de los movimientos literarios e ideológicos, e incluso de la mera información indispensable. Hacia 1956, Borges, Neruda y Octavio Paz eran unos desconocidos. Aleixandre producía calladamente. La revista moderna "Indice" señalaba el máximo de independencia aparente. No existía prensa de oposición. Las películas eran censuradas de mil modos, entre ellos el recurso de convertir a dos amantes (Clark Gable y Ava Gardner en "Mogambo") en dos hermanos incestuosos.

Por ese aislamiento a un observador de los setenta le pareció España un país que descubría aún muchas cosas del mundo conocido. Sólo algunas obras de D.H. Lawrence o Jean Paul Sartre circulaban. La edición Noguer de las Obras Completas de Neruda no era completa. Si bien expurgado, Vallejo se imprimía a trompicones, saltando de un volumen a otro, para evitar *España, aparta de mí este cáliz.*

Los libros políticos eran más fácilmente controlables. Pero la literatura y la historia son más sutiles. Arrabal estaba castigado por atrabiliario y escandaloso, no por anticomunista; la famosa actriz Casares, no por las obras que representara, sino por su propia conducta personal; Georges Soria, no por su objetividad histórica, sino porque esta objetividad permitía un juicio serio sobre la República. Y nada bueno podía publicarse sobre Manuel Azaña, la figura política más llamativa y estudiada en los últimos años, por haber sido un escritor notable.

La reimplantación de García Lorca es un ejemplo ilustrativo. Poco a poco, merced a estudios serios y bien documentados, el oficialismo ha terminado por aceptar la versión de su asesinato, tras varios intentos de cuestionarlo durante las últimas décadas. Los más recientes y responsables descubrimientos al respecto, son los del investigador irlandés Ian Gibson, tanto sobre los hechos mismos como sobre los antecedentes políticos del poeta, que prueban la solidez de la posición ideológica de García Lorca y deshacen la

versión de su muerte "por error", o como una represalia por sucesos semejantes que habrían ocurrido en la zona republicana. Ahora sabemos que murió por ser quien era, y por el prestigio de que ya gozaba en vida.

De modo coincidente, la Oposición ha terminado por aceptar también que numerosos intelectuales desarrollaron su actividad creadora bajo el régimen nacionalista, y obtuvieron frutos artísticos que deben aplaudirse sin cortapisa alguna. Entre los más conspicuos escritores así reconocidos por doquiera, figuran, por ejemplo, Gerardo Diego, José Bergamín, Vicente Aleixandre, Antonio Buero Vallejo, Dámaso Alonso y varios otros, todos de primera talla.

El aislamiento hispano lo veían no sólo ingleses y franceses, sino también latinoamericanos, pues en México y Buenos Aires, en Lima y Caracas, las nuevas corrientes literarias eran, además de conocidas, asimiladas e incluso empleadas en textos propios. A Joyce se le había comenzado a traducir en España (*Un retrato del artista adolescente*, en versión de Dámaso Alonso, aparece en la Biblioteca Nueva por los años veintes), pero sólo en 1979 José María Valverde traduce *Ulises*, cuando ya a mediados de los cuarentas lo había vertido Salas Subirat en Buenos Aires. Luis Alberto Sánchez tradujo por la misma década *Dublineses* (en versión incompleta, es verdad), pero sólo treinta y cinco años después, en Madrid, se publica la traducción de Cabrera Infante. En el intervalo, influidos por Joyce o por seguidores de talla como Faulkner, muchos novelistas latinoamericanos continuaban los experimentos estilísticos de ambos. Lo mismo pasó con Kafka. Las editoriales argentinas se anticiparon en décadas a las españolas. La gran excepción fue Proust, vertido en la península mucho antes que por nosotros, y también la novela rusa del siglo XIX, traducida por Castillos Assens, el alabado por Borges. Pero sólo ahora se está traduciendo orgánicamente a Camus, Sartre y la Beauvoir, cuyo existencialismo pasó hace años de moda, pero cuyos frutos literarios siguen siendo valiosos.

El retraso es semejante en filosofía. Las sombras duraderas de Marías y Zuburi sólo han encontrado sus relevos en los jóvenes filósofos de la transición posterior al franquismo, con Savater a la cabeza, Sánchez Dragó como lúcido perturbador, y Aguirre como intérprete y comentarista de la escuela de Francfort.

En cuanto a ciencias sociales, forman legión los especialistas internacionales recién introducidos en el país. Lo que no sucede en filología y lingüística, donde el magisterio español ha sido y es auténtico y rico.

Pero si resulta extraño para un latinoamericano este retraso, es admirable la rapidez con que la intelectualidad española no sólo se está poniendo a tono con su época, sino produciendo algo original. Tiene muchas bases para ello: una cultura tradicional, sometida hoy el asedio benéfico de las corrientes internacionales; una industria editorial sólida, y un buen número de jóvenes promesas, trabajando lado a lado con los viejos maestros exiliados, ahora de vuelta en su patria, y con los enamorados de siempre de las artes, que jamás desaparecieron ni abdicaron. La lucha de esta élite por su libertad fue larga, pero provechosa y ejemplar, y poco a poco se está dando la mano con quienes se quedaron. Así, Aranguren y Tierno Galván están de vuelta en sus cátedras; Savater remueve el ambiente filosófico desde los mismos diarios; Fernando Quiñones usa el monólogo interior para traducir el discurso plebeyo de una prostituta andaluza, heredera de la eterna Molly Bloom; Manuel Vásquez Montalbán y Francisco Umbral son los nuevos faros del periodismo literario, y el maestro Borges llega a Madrid y estrecha la mano de todos ellos, componentes de varias generaciones. La cultura se reencuentra a sí misma.

La llegada a España de Jorge Luis Borges, para recibir el premio "Cervantes", no sólo fue real, sino simbólica. El maestro de la prosa española, nacido allende los mares, volvía después de haber dado tiempo a los peninsulares para que se pusieran al día con su obra. Allá por 1956, cuando yo estudiaba en la Universidad Central de Madrid, Borges era un completo desconocido. Largos años más tarde, en 1977, Borges llegó a Madrid por unos días, invitado por el programa de televisión "Escrito en América", donde desaprovecharon su famoso cuento de "La esquina rosada". Pero ahora, en mayo de 1980, llegaba con todos los honores. El maestro daba la mano a sus discípulos de España. Era un símbolo del prestigio de las letras latinoamericanas, respetadas hoy por doquiera.

El primer contacto fue una atestada conferencia sobre la metáfora. Ver y oír a un ciego siempre será motivo de inexplicable

temor, quizá de culpa por impedirle ver, y de alivio por no ser nosotros como él. Pero el ciego Borges es un espectáculo sólo al principio trágico. Luego es admirable, su cabeza de pajarillo inquieto sigue el compás de las voces, aunque sus labios esbocen a cada rato sonrisas para nadie, o demasiado duraderas, quedándose huérfanas en el aire. Así, sonriendo a destiempo, abre la conferencia por unos minutos y en seguida invita al diálogo en el cual los demás parecen, extrañamente, más tímidos que él. Viene la primera pregunta y él responde como literato y como hombre. Cita a un tigre amarillo, viejísimo en las letras, y cuenta que el amarillo es el color suyo, el de los medio ciegos, que no ven casi otra luz.

Cuando prende el diálogo, las intervenciones del público se suceden. Todos prueban haberlo leído, y muy bien. Los jóvenes se dirigen impetuosamente a él, "Oye, tú, Borges, dime por qué escribiste eso de...", con esa ingenua brusquedad tan española. Mientras corren las preguntas, el viejo sonriente, sentado, y bien apoyado en su bastón, hace desfilar a sus autores favoritos: Kipling, Chesterton, Lugones, Quevedo, Cervantes, la lengua alemana que le suena bien, el inglés para sus ejemplos. Poco a poco, sus conocimientos de la literatura española crecen en un verdadero caudal. Y así se desinfla la mentira atribuida a él, de que desprecia las letras peninsulares. Sorprende una vez más su elogio y defensa de Castillos Assens, pero sus juicios ya han provocado artículos y ensayos sobre el poeta desconocido y traductor copioso. Su voz baja y argentina repite lo mucho que ha leído. El mismo es "Funes el memorioso", ¿quién otro podría ser? Libros y páginas lo rodean, y él fácilmente consulta por el aire la biblioteca imaginaria en que se ha transformado. Y Funes cierra los ojos –es un decir–, recuerda la memoria del mundo y dictamina: hay pocas metáforas esenciales en literatura, unas diez o doce, el resto son meras variaciones.

El público, sudoroso y apiñado, aplaude largamente, lo busca y rodea, lo empuja. Los organizadores deben resistir la avalancha de entusiasmo que provoca un hombre quieto, casi paralizado y sonriendo para nadie. La multitud la forman casi exclusivamente jóvenes. Así, la permanencia de Borges está garantizada.

Al día siguiente, en el viejo salón de grados de la Universidad Complutense, en Alcalá de Henares, el Rey Juan Carlos le entrega

el premio. El acto es diferente: más ceremonioso, más ordenado, menos juvenil, con muchos fracs y vestidos largos. La inteligencia española en pleno ha acudido. En los bancos de la Real Academia están Dámaso Alonso, Luis Rosales, Camilo José Cela, Guillermo Díaz Plaja, Fernando Lázaro Carreter, José María Pemán, Joaquín Calvo Sotelo, Torcuato Luca de Tena. Más allá los todavía jóvenes Guelbenzu, Quiñones, Grande, Montesinos. Entonces Borges cree mirar a Juan Carlos y dice: "Un rey y un poeta se parecen mucho, no pueden eludir su destino. El poeta obedece a la poesía y el Rey a su estirpe y a la historia". Un final emotivo y brillante. Luces de televisión y de fotógrafos; el hombre quieto se yergue y tantea el premio y la mano del Rey, que lo saluda en nombre de España y América.

Resuenan los aplausos. Pero el prestigio de la literatura latinoamericana en España no es únicamente de Borges. El ha cosechado también los laureles de Carpentier, García Márquez, Cortázar, Vargas Llosa, Cabrera Infante, pero no de todos los que señala el "boom" ni repiten los voceros de las editoriales interesadas. Alguna vez se decantarán los nombres y méritos, y se verá que lo más positivo del "boom" fue una predisposición creada por las editoriales catalanas, que ni ha durado lo que debiera ni ha permitido que otros valores auténticos se difundan también.

(*La Crónica*. Suplemento cultural, Lima, 8 de febrero y 8 de marzo, 1981).

VIII

MIS 'DEMONIOS CULTURALES'

PRÓLOGO A 'ASESINATO EN LA CATEDRAL', DE T.S. ELIOT

En 1949, cuando empezaba a abandonar los estudios de medicina por los de literatura, me enteré, a través del director de escena Ricardo Roca Rey, que el famoso actor italiano Ruggero Ruggeri efectuaría una gira latinoamericana representando *Asesinato en la catedral,* y que tal vez pasaría de Santiago de Chile a Lima. Fernando Tovar, testigo de la charla, acariciaba ya en sus manos una oportuna versión en italiano de la pieza de Eliot y se aprestaba a concurrir al Teatro Municipal.

Luego, por desgracia, se confirmó el hecho de que, a menudo, nuestra ciudad no es elegida por la mentalidad práctica de algunos empresarios teatrales. Entonces, sin duda como compensación, un desconsolado me sugirió verter la obra en español y Tovar añadió que el papel de Thomas Becket sería justo para Roca Rey, quien había probado ya ser un buen actor. Los demás papeles serían desempeñados por el elenco de la Asociación de Artistas Aficionados.

Acepté la traducción de encargo, y como estábamos en Lima y hablábamos de fines culturales, se supuso que el traductor no recibiría, por supuesto, un centavo, pero que debería empezar el trabajo en seguida. Así, con un ejemplar de la edición de Harcourt, Brace and Company, de Nueva York, enviado expresamente a Tovar, y un poco involuntariamente, me di a esta traducción en verso libre, a sabiendas de que Eliot (cuya técnica simbolista de aproximación a la música y mezcla de estilos ceremoniosos y prosaicos aspira a comunicar "estados de emoción") era también adalid de pensamientos y actitudes, digamos tradicionales, que jamás han sido ni serán las mías. Por ello, con la mayor humildad (¡el nombre de Eliot sigue siendo vasto y sonoro!), y al mismo tiempo con firmeza, dejo sentadas

estas diferencias. Considero normal disentir de la ideología de un autor y aquilatar con toda simpatía su obra. De igual modo, a propósito de Eliot, Northrop Frye dice: "Casi sin excepción, todo gran poeta ha expresado ciertas actitudes sociales e intelectuales que pueden ser esenciales para comprender su poesía, aun cuando a menudo sean inaceptables para muchos de sus lectores".

Ya se han cumplido sesenta años de la *Tierra baldía* (1922), el poema más significativo de Eliot, y cuarenta y siete del estreno de *Asesinato...* (1935). El poeta de las quejas fragmentarias y librescas, en medio del vacío de la época de entreguerras; el erudito que fundía elementos de diversas culturas, en un espejo que ofrecía el desorden de ideas y sociedades; el laborioso técnico en mosaicos y en formas dramáticas –digo, teatrales–, al presentar argumentos y personajes que discurren como sombras por el texto; el bardo obsesionado por los sentimientos de culpa y redención humanas, había abierto minuciosamente también, en la escena teatral, un nuevo frente donde ventilar, bajo la sombra de un Dios variable y multiforme, el destino del hombre contemporáneo, y alcanzar un lenguaje que transmitiera nuestro diálogo cotidiano y una habilidad escénica suficiente, para que la acción dramática fuera intensa y se fundiera, en un mismo plano, con dicho lenguaje.

Todavía, es verdad, ambos elementos no acaban de fusionarse; la poesía es muy "visible", sobre todo en el coro femenino, modelado a la griega. No olvidemos que *Asesinato...* es la primera pieza importante (mucho más que *La roca*, de 1934) en un largo camino que se propone dos fines: revivir el teatro poético en pleno siglo XX, y dejar gradualmente los temas mitológicos e históricos, muy amados por los poetas-dramaturgos, para volver al mundo cotidiano y forjar, según Eliot, "una trama con gentes de hoy, con hombres y mujeres familiares, vestidos con el traje que hoy llevan, y con las mismas perplejidades, conflictos y errores que todos padecemos, y que no hablan una sola línea (en verso, se entiende) que no venga a propósito con la situación, el estado de ánimo y la acción dramática".

Primer paso como es, *Asesinato en la catedral* abandona el tema mitológico, pero no el histórico. El ex soldado Thomas Becket, Canciller y más tarde Arzobispo de Canterbury durante el reinado de Enrique II, y hombre identificado por demás con los papeles que

sucesivamente vivió, primero bajo el Rey y luego bajo la Iglesia y el Papa, domina toda la escena. Pero, en vez de pintar al hombre público o la sociedad en torno, Eliot nos da los temas del martirio y la muerte, que organizan la vida y aun el lenguaje de Becket, disponiéndolo a entregarse al enemigo. Así, Eliot se aleja de Tennyson, quien en su propia pieza *Becket* (1879) había añadido intimidades a la vida del Arzobispo, y elige un campo estrictamente religioso, que, por serlo, permite el lenguaje elevado del ascetismo.

Luego, y también por ser un primer paso en la experimentación teatral de Eliot, la obra no está del todo escrita en verso, sino en prosa y verso, según las situaciones y el estado de ánimo de los personajes, "ya que los pasajes prosaicos forman gran parte de la vida". En prosa están el sermón del Arzobispo, los gritos de los amedrentados sacerdotes y la cínica justificación del asesinato formulada por los Caballeros, que se dirigen al público. Eliot no disimula los cambios del verso, coral o no, a la prosa, pues todavía no ha ganado para su arte un verso coloquial cuyo ritmo sea el del lenguaje contemporáneo, fluido y natural.

Tan sólo de *Reunión de familia* (1939) en adelante –con la parcial excepción de *The Cocktail Party* (1950)– busca eliminar los coros y la prosa, empleando, eso sí, personajes y ambientes del teatro en prosa, pero acuñando un verso de longitud variable y de variable número de sílabas, aunque siempre con una cesura y tres acentos tónicos, métrica elegida de entre los diferentes estilos usados en *Asesinato en la catedral*. Dicho verso imperceptible sólo refiere hechos y emociones de menor intensidad. "La finalidad del verso sería producir un efecto inconsciente en el espectador –nos explica él mismo–, de modo que piense y sienta los ritmos impuestos por el poeta, sin que se entere de lo que esos ritmos están haciendo. Esos ritmos –prosigue en su artículo 'Los propósitos del teatro poético'– deben preparar continuamente el oído del auditorio para los momentos de intensidad, cuando se supone que la emoción del personaje lo eleva por sobre la plática ordinaria, hasta que el auditorio tenga la impresión, no de que los actores recitan un verso, sino de que los mismos personajes de la obra han sido exaltados a la poesía. El efecto del buen drama en verso debiera consistir en hacernos creer que hay momentos de la vida en los cuales la poesía es la forma natural de

expresión de todo hombre y toda mujer. En verdad, opino que la poesía debe ser la norma de expresión dramática y que ella puede adaptarse mejor a los usos de la prosa, que realizar la prosa las funciones de la poesía. Debemos hacer ver que si el drama poético es restringido en su esfera de aplicación, el drama en prosa lo es más aún, y que sin drama poético nos veríamos privados de la expresión, en la escena, de algunos de los sentimientos y emociones más intensos y útiles".

Ya en *El secretario privado* (1954), Eliot sustituye por completo la prosa por el *verso coloquial* y hace hablar con éste a todos sus personajes: renuncia a los coros (en *The Cocktail Party* el coro le molestaba y el director de escena no sabía dónde ponerlo) y renuncia asimismo al verso blanco que imita a Shakespeare y que, según él, hizo fracasar a los poetas-dramaturgos ingleses del siglo XIX. Ha dado, pues, con una versificación que emplea para todo fin, lo que es un avance notable, aunque sueñe todavía con la perfección de un teatro en verso, un modelo de acción humana y de palabras, capaz de exhibir a la vez dramatismo y musicalidad.

La variedad de estilos en las partes escritas en prosa y verso, y la coexistencia de versos con diferentes clases de pies, además de los tonos declamatarios, expositivo y coloquial, representados por el coro de sello griego, por el sermón del Arzobispo Becket y por la muy medieval escena donde los Caballeros justifican el asesinato, enseñan que en otras piezas y no en *Asesinato en la catedral* Eliot martillea el oído con la monótona cesura y los tres monótonos acentos. En 1954, al estrenarse *El secretario privado* en Nueva York, tuve ocasión de oír el nuevo lenguaje poético "que parecía prosa", en boca de los convincentes actores Claude Rains, Ina Claire y Joan Greenwood, y sólo a ratos descubrí que ellos empleaban un verso cuyo mérito consistía en hacernos dudar de si era verso o no, un verso tan natural como la prosa (si la prosa es natural), y que animaba al espectador a decirse: *si eso es poesía, también yo puedo hablar en poesía*. Pero confieso no haber vivido aquellos "momentos de intensidad" de que habla Eliot. Quién sabe el "efecto inconsciente" preparaba todavía al auditorio para una pieza futura.

En cambio, en *Asesinato en la catedral*, la poesía no desea ocultarse de ningún modo y más bien el tema del martirio y la escasa

acción dramática subrayan el poder del lenguaje, cuya belleza inclusive pasa a la traducción. Hacen bien traductores de obras de la segunda etapa, como Miguel Alfredo Olivera al traducir *The Cocktail Party*, en respetar el esquema métrico y forjar un equivalente en español, al que yo he renunciado por las razones expuestas.

La crítica meramente teatral ha visto muchas cosas, menos acción, en este sacrificio de Becket: los influjos de la Orestíada en el coro, del expresionismo en las escenas de los Tentadores, de los autos sacramentales en la presentación del martirio, del realismo en el ataque verbal y físico de los Caballeros a Becket, del teatro "polémico" moderno en la explicación del asesinato ante un público que vive ochocientos años después de los sucesos; influjos que, sumados al acompañamiento musical que la obra propicia, no la desunen, sino la vuelven un valioso espectáculo dramático y musical, según las intenciones de Eliot.

De más está decir que la pieza por mí traducida no llegó a ser representada en Lima, a causa de las enormes distancias entre el deseo y la realidad, y que fue publicada parcialmente y con numerosas erratas en las revistas *Mercurio Peruano* y *Mar del Sur*, el mismo año de 1949, siendo también leída en público por un grupo del Teatro Universitario de San Marcos.

(Lima, 1982. Inédito).

FAULKNER

I

Por extraño que parezca, la reputación de Faulkner se consolidó lejos de Estados Unidos. A decir verdad, en Francia, donde hubo menos sorprendidos el 10 de diciembre de 1950, día que recibió en Estocolmo el Premio Nóbel de Literatura. Sin embargo, y con toda justicia, el renombre ganado merced a traducciones de Maurice Coindreau y a la crítica efectuada por André Malraux (cuyo primer ensayo se publica en 1933), y luego, por Maurice Le Bretón, Claude-Edmonde Magny, Jean Pouillon, André Gide, Jean Paul Sartre y Jean Jacques Mayoux, se refiere únicamente a sus virtudes estilísticas, a su calidad de experimentador en la novela. Faulkner, en efecto, es muy valioso en campos del estilo. Al revés, la crítica norteamericana demoró mucho en hallar el blanco real. Hizo bien, digamos, al no elogiar sus primeras novelas. *La paga de los soldados* (1926) y *Mosquitos* (1927), escuálidas en virtudes y de dudosa estructura novelística, basadas en cuadros que seguían la escuela "grotesca" de Sherwood Anderson, en el inexperto y esporádico empleo del monólogo interior de James Joyce, o en la novela ilustrada e irónica de Aldous Huxley. (Se llegó a afirmar que *Mosquitos* estaba influida por este último, si bien hoy se dice que sigue los cánones del poema "La canción de amor de J. Alfred Prufrock", de T.S. Eliot).

Excepto una novelista, Evelyn Scott, los críticos recusaron en 1929 *El sonido y la furia.* Pero este libro fue después la admiración de los escritores, debido al empleo, esta vez grato, del monólogo interior, a sus juegos del tiempo narrativo (desplazándose miles de veces del presente al pasado y viceversa), y por haber sido escritas las cuatro secciones en estilos diferentes. Dable es sostener que *El*

sonido y la furia constituye la respuesta norteamericana al *Ulises* de Joyce; y que el monólogo interior, en la variedad propia de Dujardin, Joyce y de Schnitzler, es aplicado por Faulkner desde 1926, vale decir, desde su primera novela. En *El sonido y la furia* hay pasajes que son meros trasplantes de *Ulises* y no es de ninguna monta el que Faulkner haya declarado que antes de escribirla únicamente "oyó hablar de los experimentos de Joyce", ya que tiene incurable propensión a desviar a la crítica. Esta novela, digo, fue condenada de inmediato por la "oscuridad" y por la "defectuosa" presencia del monólogo interior. Y es que hay dos pecados que la mayoría de lectores norteamericanos no perdona: la "oscuridad" y los "osados" experimentos estilísticos. Ellos buscaban el "tema", y por entonces no sabían a ciencia cierta cuál era el tema de Faulkner.

Cuando en 1930 se publica *Mientras yo agonizo* (novela que Faulkner, hasta hace poco, juzgaba la mejor de las suyas), críticos y público estaban ya mejor dispuestos. Si bien el estilo era una sucesión ininterrumpida de monólogos convencionales de quince personajes, en la novela había "tema": relataba una aventura trágica, espeluznante. Una familia de campesinos llevaba el féretro de la madre por inhóspitos desiertos y ríos desbocados, a fin de sepultarla donde ella deseó. Una aventura así, de personajes alucinados y puritanos, ganó adeptos para novelas como *Santuario* (1931) y *Luz de agosto* (1932). Entonces fue llamado el novelista del horror, que describía sádicos y degenerados, gangsters, mujerzuelas, mulatos criminales y blancas violadas por negros, demoníacos personajes que evocaban el "Satán" de Milton. El grueso público alimentó sus pasiones y el tema de la discriminación racial fue chispa del escándalo. Faulkner, se dijo, mezclaba los negros, la perversión sexual, la muerte, el crimen y la decadencia. Y luego vino *Pylon* (1935), donde una mujer vivía abiertamente con dos hombres y con un hijo suyo que no sabía cuál de aquéllos era su padre. Vino *Absalón, Absalón* (1936), forjando, quizá, la imagen de un "demonio" en las mentes de lectores puritanos y gazmoños; y *Las palmeras salvajes* (1939), que describía dos historias: la de una pareja atormentada, anhelosa de fugar de la civilización del siglo XX, y la del desborde del río Mississipi, con la secuela de desolación y tragedia alucinantes. Faulkner fue castigado por abusar de aquellos temas, y su reputación

como novelista del inconsciente y de la decadencia rebasó las fronteras y sirvió para que la izquierda lo demoliese.

Pero los críticos franceses ya mencionados, y unos pocos norteamericanos, tales como Conrad Aiken, Warren Beck, Robert Penn Warren, entrevieron los afanes estilísticos y tomaron su defensa. Como sea, Faulkner sólo fue muy leído cuando Malcolm Cowley editó en 1946 una antología de sus obras, cuando explicó (falsamente, a mi juicio) que el "verdadero" tema en Faulkner era la descripción del Sur de Estados Unidos y cuando lo llamó punto menos que un historiador que había escrito narraciones para cada época del Estado de Mississipi. Sucedía esto entre los años 1939 a 1949, al cabo de los cuales, y creo que por nacionalismo, Faulkner fue más popular que nunca en su país, hecho que, sumado a la reputación en Francia, y luego, en Italia (reputación favorecida por la segunda guerra mundial y la invasión de Europa por el ejército y la literatura norteamericanos), sirvió de juicio definitivo para que se le adjudicase, en 1950, el Premio Nobel de 1949.

II

El tema real de la obra de Faulkner fue para todos visible desde 1940, fecha de *El villorrio,* novela de una aldea campesina y sureña. En ella se contrastan los desbordes demoníacos de los Snopes, afectos a la "codicia inmoral" del industrialismo del norte de los Estados Unidos, con la salud de la aldea sureña, el buen humor de las gentes y la belleza de los paisajes. Escandalizados por lo "pecaminoso" de *Santuario, Luz de Agosto* y *¡Absalón, Absalón!*, los gazmoños dijeron que Faulkner había "sanado". Dos años después, en 1942, en el libro de cuentos *Go Down, Moses,* el relato "El Oso" exhibía una mezcla de paganismo, totemismo y simbología cristiana. El oso era el padre, el símbolo que une el hombre y la naturaleza, y trascendiendo a ella, conduce a la vida noble, donde todo es ritual, y a la "beatitud de las esferas". A Herman Melville le importó menos esta simbología cristiana en *Moby Dick,* y Heminway la ha disuelto en *El viejo y el mar.*

Así, Faulkner reveló su índole. Era un puritano que después de señalar el horror del pecado y la degradación, exhibía al fin

personajes "celestiales". Aun los negros que padecían en *Intruso en el polvo* (1948) se le antojaban "salvados" en el plano espiritual. No poseer bienes, no codiciarlos, no ser ganados por el industrialismo que domina la naturaleza, fue una virtud en sí. Aspirando a la vida religiosa, el autor y los personajes no entendían el siglo XX. En *Réquiem para una mujer* (1951), Temple Drake, la muchacha seducida con agrado en *Santuario* (1931), aquilata, si bien confusamente, el valor de la expiación de los pecados. Luego de pintar con fruición la noche de los instintos, Faulkner llegó a ser juez puritano y calvinista, y aun devoto del catolicismo franco. Volviendo los ojos a toda su obra, cabe decir que día tras día fue retórico, cristiano y romántico.

El estilo es grandilocuente, lleno de metáforas que rodean de atmósfera excelsa a los personajes nobles, y de otra, nocturna y demoníaca, a los que no escapan del tormento humano. Y el ritmo es en cada página febril, de indesmayable entonación poética, aunque engañe el sentido de las frases, debido a los pocos verbos, a las infinitas enumeraciones de cualidades o a las no menos infinitas evocaciones que salen del contexto. Indudable es que Faulkner, desde la juventud[1], persiguió el dominio de la prosa artística o poética, fundada en el excesivo empleo de la metáfora y en la sujeción a la eufonía y el ritmo del verso. Middleton Murry la define como dueña de "magníficas cualidades que no son esenciales a la prosa, y (que) carece de otras menos notables que son las cualidades específicas de la prosa". Desoyendo la norma de que la prosa es el lenguaje del pensamiento exacto (como en la ciencia) y de la descripción exacta (como en los géneros narrativos), a Faulkner le ganó su vieja y frustrada vena de poeta, y se dio a la novela con dicha modalidad de escritura, que pocas veces levanta un mundo de ficción o dibuja inolvidables personajes. Año tras año, el lector, viendo sus nuevos libros, los sintió viejos, dado que el estilo era idéntico. De principio a fin, su obra parece guiada por las ideas equívocas de que el estilo

1. *Mirrors of Chartres Street* (1953), es el título común de unas estampas en prosa publicadas en 1925, en el *Times Picayune* de New Orleans, cuando Faulkner tenía 27 años.

es un "adorno" sobrepuesto en el lenguaje natural (máxima de las antiguas escuelas europeas de retórica) y de que en la literatura más valiosa domina la metáfora, empleada únicamente como ropaje de la prosa. Estilo y tema, así, no se adecúan, y un estilo puede valer para muchos temas. En rigor, el estilo ya existe "antes" de escribir y no brota de la urgencia de la narración. Esta idea, sumada a una disposición poética y a los influjos de la retórica de Keats, la tristeza y "desesperación divina" de Tennyson, el erotismo de Swinburne, el pesimismo de la literatura victoriana y de la de fin de *siecle*, llevó Faulkner a la novela. La virtud de los primeros libros (los anteriores a *El sonido y la furia,* de 1929) es la prosa lírica y doliente de un *élève* en *rhéthorique.* No sabía aún de trabazón novelística, de argumentos sólidos, pero fue notable en caracterizar personajes de móviles inconscientes: *Sartoris* (1929) es sin duda buen ejemplo.

Faulkner, sin embargo, evolucionó y cosechó elogios por las novelas escritas en el lapso de 1929 a 1940. Entonces, la prosa poética fue sometida a las leyes de la narración, cuyo método puede variar, pero que no olvida argumentos, escenarios, ni personajes. He aquí una etapa admirable, brillante, avasalladora, de tono épico. Ganado por ella, sin haber concluido de estudiar las demás, yo elogié a "todo" Faulkner en un artículo de *Letras Peruanas* (1952), actitud que ya no veo razonable. Aun en los mejores libros, de los tres elementos de la novela (argumento, caracterización y descripción o marco escénico), Faulkner fue olvidando el primero y el último. El argumento debía ser recompuesto por el lector, que hallaba muchas lagunas; y la descripción iba a ser rehuida. Quedó, pues, la caracterización, y novela a novela ganó preeminencia. El típico personaje faulkneriano sobresale (Bayard en *Sartoris,* Benyi y Quentin en *El sonido y la furia,* Darl o Jewel en *Mientras yo agonizo,* Joe Christmas en *Luz de agosto,* Sutpen en *¡Absalón, Absalón!*); pero como su desdicha es inconsciente, y nunca analizada por él, y puesto que su voluntad nada significa y no cambia la desgracia, el autor echa mano de la retórica y busca llegar al sentimiento exacto de aquél, tarea imposible, ya que también el autor prefiere la sombra y lo irracional. El método de revelar el personaje es único: la evocación, los cuadros de prosa rítmica, retorcida, de una dignidad ritual. Conforme los libros aparecían, el método de revelación fue

el mismo, si bien ya un personaje se identificaba con otro. Menos mal que el poder de evocación y lo extraño de las criaturas, de sus torbellinos y trampas que disuelven la felicidad y la razón, ganaban lectores. El tono de las novelas podía ser trágico en *¡Absalón, Absalón!,* o cómico en *El villorrio,* pero la técnica de revelación de personajes era el recuerdo. Sin duda, *Faulkner* es el "evocador" de entre los novelistas y "recuerda" de modo más vital que Proust.

Lástima que en los libros siguientes los personajes no existan con rasgos que los diferencien entre sí. Son "ilustraciones" de las ideas del autor, quien los pone y quita a su capricho. Ya en *El villorrio,* y más aún en *Intruso en el polvo,* el personaje es una sombra esclava del novelista. Faulkner nos da pinturas colectivas y fugaces, y rehúye las individuales: en dos brochazos exhibe "grupos" de personas, o a "toda" la ciudad de Jefferson. Habla de "los" negros y blancos; de ninguno en particular. Sólo teje la prosa, el comentario lírico sobre los ademanes, o sobre el paisaje. Libros como *Réquiem para una mujer* o *Notes on a horsethief* (1950) carecen de argumentos claros y de trabazón. De sus mejores días, a Faulkner le queda una gran fertilidad en aquellos pasajes líricos, fertilidad que no debe llamarse automatismo. Pero al fin se va quedando a solas, encantado por el sonido de la prosa poética, cuyo peligro es manifiesto en la novela, si no se la dosifica. Un buen ejemplo está en *Palmeras salvajes* (1939) y otro, defectuoso y desmedido, en *Una fábula* (1954).

No obstante (lo veremos en el próximo artículo final), hay experimentos de estilo realizados por Faulkner que lo hacen un autor notable.

III

El abuso de la prosa rítmica y poética bastaría (si al mismo tiempo ésta no fuera guiada por la técnica de reiteración de vocablos, la renuncia a explicar inequívocamente los hechos, el ansia de confusión y de soñoliento éxtasis) para llamar barroco a Faulkner, Jorge Luis Borges llama barroco el estilo "que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura". Ninguna definición más ajustada al estilo de aquel novelista. Borges añade: "Yo diría que barroca es la etapa final de todo arte,

cuando éste exhibe y dilapida sus medios. El barroquismo es intelectual..." Pero hay muchos que aplauden la prosa rítmica en la novela. Wellek y Warien señalan que el ritmo de dicho estilo "debe distinguirse tanto del ritmo general de la prosa como del verso. El ritmo artístico de la prosa puede definirse como una organización de ritmos del habla usual. Se diferencia de una prosa ordinaria en una mayor regularidad en la distribución de acentos, que, sin embargo, no ha de llegar a un isocronismo aparente (es decir, regularidad de intervalos entre los cantos rítmicos). En una frase corriente suele haber considerables diferencias de intensidad y tono, al paso que en la prosa rítmica hay una acusada tendencia a nivelar las diferencias de acento y tono". Es claro que esa labor consciente de regulación del lenguaje impide al autor la vigilancia de otras facetas de la novela, juzgada como género prosaico en sí. Por ello, en su mayoría, quienes practican esta modalidad son denominados antinarradores, apelativo que no conlleva censura, porque algunos de los más renombrados novelistas del siglo XX lo son, tales como el simbolista Proust y el naturalista-simbolista Joyce, no por el abuso de la prosa rítmica, sino por elegir en sus novelas una estructura sinfónica y no propiamente narrativa.

Es posible, no obstante, que nuestra inclinación por los principios de la novela, consolidados en el siglo XIX, hagan que juzguemos como antinarradores a quienes son adalides de una novela menos convencional.

Como se ve, la discusión del estilo de Faulkner abre muchos caminos, todos sugerentes. Es en campos del estilo, repito, y no en el de su confusa ideología, que debe estudiársele, y a falta de espacio, por lo menos enumerar los aciertos y deslindar aspectos que convidan a la investigación:

1. La prosa, he dicho, tiene influjos de los poetas que mencioné (debí recordar a Shelley también), y anhela producir los efectos de toda poesía respecto al sonido y la emoción; pero, a fin de hacerse narrativa, sigue una variedad de la de Joyce: busca la fluidez, abandona la puntuación convencional, intercala paréntesis dentro de paréntesis, corre, se desboca y deja sin aliento al lector. Está construida como una "fuga" musical inagotable y su mayor anhelo es el de producir una tensión permanente.

Las novelas son series infinitas de palabras que describen por "adición". En cada página, hay enumeraciones de cualidades de escenas y personajes, enhebradas de súbito con series de evocaciones, o con diálogos que son también enumeraciones de cualidades o series de evocaciones. La garrulería deviene una virtud. El lenguaje, aovillado y retorcido engaña el sentido, pues Faulkner no explica su mundo. Al comienzo, le ganó el tumulto épico de fuerzas desbocadas por igual, entre las que el pensamiento no era digno de primar, y en la segunda etapa, a partir de 1940, se halla guiado por la necesidad de volver ininterumpida y eterna la prosa.

2. Con esta verbosidad, pretende decirnos "todo" lo que ocurre en un momento dado.
La descripción, es natural, será borrosa, como la descripción de los cuadros "por hacinamiento" en los escritores impresionistas. Dicho intento no proviene de la selección estética de su material ni del mero impulso realista que anhela copiar la vida tal como es. No; busca decir "toda" la verdad, actitud que vincula esta prosa con la ciencia. Tomando como excusa un hecho, el novelista quiere dominar el cosmos, en una vocación propia del objetivismo y algo postiza en el autor romántico que es Faulkner. Sin embargo, resulta explicable que al describir muchas cosas a la vez, se enumeren ciertos rasgos y se olviden los demás, ya que mientras en el mundo real varios hechos suceden a un mismo tiempo, en literatura sólo es dable contar de modo sucesivo. Si el novelista ha de ser exacto, deberá "demorarse" en la escena y no describir a vuelapluma. Faulkner desgobierna esta técnica a partir de ¡*Absalón, Absalón*! Tanto en *Go Down, Moses* e *Intruso en el polvo,* como en *Notes on a horsethief, Réquiem para una mujer,* y *Una fábula*, el estilo deja de ser espontáneo, y en su artificio, se parece al de la etapa final de Henry James, que evocaba en H.G. Wells la figura de "un hipopótamo que trata de recoger un guisante".

3. Ahora bien. El deseo de dominar el cosmos en un momento dado y la prosa de inacabables series de enumeraciones, han hecho que Faulkner desdibuje el primer plano narrativo y se dedique, más bien, a levantar el segundo plano de una "atmósfera"

trágica, de inevitable condenación. El lo sacrifica todo en aras de un fondo nebuloso, donde madure eternamente la desgracia. He aquí la razón de la prosa lírica, de los personajes nocturnos, de los argumentos confusos, de los vuelos sobre el tiempo, de la agobiadora referencia a una vida inconsciente, que parece regulada por dragones escondidos en los hombres. Según la tesis para el bachillerato de Ernest G. Griffin, presentada en 1951 a la Universidad de Columbia, de Nueva York, Faulkner hace bien olvidando la dedicación que hay en las novelas modernas por el personaje, y reviviendo el aura trágica del teatro griego. Griffin se apoya en los juicios de Yeats sobre el teatro y los aplica a la novela. Para Yeats, el teatro "began in ritual, and it cannot come to greatness again without recalling words to their ancient sovereignity". Griffin añade que la grandeza y la antigua soberanía de la tragedia son alcanzadas por Faulkner, en la vida de cuyos héroes se desencadena la *harmatia* o error fatal ("un paso en falso dado en estado de ceguera"), dando así contextura a una obra que simboliza el ritmo profundo y universal de todo aquello que es "dionisíaco". Dichos héroes, de espíritu demasiado rico en sentimientos, se ven rodeados por un coro también a la manera griega y animan argumentos de carácter ritual, e incluso mitos, en relatos como "Hojas rojas" (1931) y "El oso" (1942), amén de las novelas. Ya antes, Malraux había dicho que Faulkner mezclaba en *Santuario* atributos de la novela policial y del teatro griego. A tales juicios, muy brillantes, debe oponerse la idea de que Faulkner no resuelve la tragedia por un planteamiento estético, sino que la prolonga de modo indefinido, para que se haga eterna y etérea, y penda implacable sobre nuestras cabezas. De otro lado, las lamentaciones del supuesto "coro" subrayan los mínimos actos de los personajes menos importantes (actos a menudo nada trágicos), y el tono y la ubicua melancolía del autor son desmedidos para los temas, o muchas veces inoportunos. Sea de ello lo que fuere, como novelista de "atmósfera", amigo de la nostalgia, Faulkner es sin duda eximio.

4. Quizá el mayor de sus méritos sea el haber puesto el frío y abstracto monólogo interior joyceano bajo principios dramáticos.

Sólo un maestro como él puede narrar escenas intensas y patéticas con dicho estilo telegráfico. Veamos un diálogo (tomado de *El sonido y la furia*) entre Quentín III, torturado por la impureza de su hermana Caddy, y ésta, demasiado liviana para juzgarse impura. Quentin III, que es el narrador, decide matarla con un cuchillo, pero, indeciso, acaba llorando. El diálogo está ordenado como si fuera un poema, un "verso" debajo de otro, y sin puntuación alguna; pero si lo copiamos de un tirón, obtendríamos exactamente el estilo de James Joyce, aunque el dramatismo sería menguado:

apoyé la punta del cuchillo en su garganta
no será necesario más que un segundo entonces puedo
hacerlo conmigo puedo hacerlo conmigo
está bien puedes hacer lo tuyo tú mismo
si la hoja es suficientemente larga Benyi está bien
acostado ahora
sí
no llevará más de un segundo trataré de no lastimarte
está bien
quieres cerrar los ojos
no así tendrás que empujar con más fuerza
pon la mano encima
pero ella no movió los ojos estaban enormemente
abiertos mirando más allá de mi cabeza hacia el cielo
Caddy recuerdas cómo Dilsey se enojó contigo porque
tus bombachas estaban embarradas
no llores
no estoy llorando Caddy
húndelo piensas hacerlo
quieres que
si húndelo
pon la mano encima
no llores pobre Quentin

Todavía Faulkner ha modificado en otros aspectos el monólogo interior. En el mismo libro nos da el acabado contrapunto entre los tiempos pasado y presente. De modo general, no hay novela suya que no aplique las muchas variaciones del estilo de Joyce.

5. Ningún escritor en nuestro siglo ha experimentado más que Faulkner con el "tiempo narrativo". El piensa en disolver los

sentimientos del pasado, presente y futuro, y hacernos vivir en un Tiempo limitado y eterno, desde el cual el orden de los acontecimientos humanos puede ser cambiado sin riesgo. En cada página, a fin de provocar una confusión de sentido temporal, mezcla planos pasados, actuales y aun futuros (es de los muy pocos en manejar el tiempo futuro como posibilidad y a veces como realidad); y despliega, dentro del pasado, otros pasados más cercanos o lejanos, y todo con esmero y desorden. No obstante, de los tres tiempos, es el pasado el que señorea en sus novelas. Para Jean Pouillon, autor de *Temps et Roman* (1946), libro que deberá citarse mucho, campea en toda la obra una impresión de Destino; pero "el destino faulkneriano no es un encadenamiento geométrico de instantes, hechos o sentimientos, sino, más bien, una pesadez que envuelve todo lo que llega, todo lo que existe". Destino que revela por medio de la evocación o de "un peso constante de lo que fue sobre lo que es". En las novelas de Faulkner, donde no parece existir la ilusión y la memoria, es el sentido de lo real, "ce qui est réel, c est le passé". El pasado determina el presente, que vive esfumándose. O mejor, hay coexistencia de uno y otro. El pasado forma un todo casi intemporal, en cuyo seno nadie ve recuerdos puros clasificados por fechas; no se le puede "evocar", ya que al subsistir en el tiempo, es presente. Lo cual equivale, pues, a lo pretérito: está recobrado por él, y los héroes viven bajo el ayer que no pueden negar. Jean Paul Sartre afirma que este presente no significa nada. "El presente en Faulkner es catastrófico por esencia; es el acontecimiento que viene sobre nosotros como un ladrón, enorme, impensado, y desaparece. Como el porvenir no existe, no es nada. Brota de no sabemos dónde y vive a la caza de otro presente; es un sueño que no deja nunca de empezar". El nuevo rasgo es el *hundimiento.* "Yo uso esta palabra, explica Sartre, a falta de otra, para indicar una suerte de movimiento inmóvil de este monstruo informe. En Faulkner jamás hay progresión, nada que venga del porvenir. El presente no es anterior a una posibilidad futura, como cuando mi amigo llega después de ser aguardado por mí". En *El sonido y la furia* "rien n'arrive, tout est arrivé". "Le présent n'est rien qu'une rumerur sans foi, qu'un

futur passé". El presente se "defiende" mal del pasado y en vez de recordar hechos aislados, los personajes evocan una serie de "constelaciones afectivas" que giran en torno de algunos temas centrales. A más de ello, Sartre y Pouillon han cotejado a Faulkner con Proust. Pouillon sostiene que en Proust lo actual es inconsistente, se pierde; no es real, sino cuando un pasado lo dibuja y lo hace volver. Actitud semejante a la de Quentin III, que vive de añoranzas. Pero hay distingos. En Proust el pasado resulta individual, lleno de sentimientos y personajes, al paso que en Faulkner no es únicamente "mi" recuerdo el que se adapta a un presente externo, sino que tanto el mundo como yo somos reales a condición de ser algo pasado. Un personaje de Faulkner no repiensa en el ayer sino que lo vive; Proust, para quien la cronología existe, retrae ese ayer. Finalmente, Sartre lo dice, en Faulkner y en Proust el tiempo es más que nada "aquello que separa".

En suma, el predominio de la inactualidad es manifiesto. Se exhibe como una obsesión real. Este predominio, a más de la estudiada confusión al enmarañar los diferentes planos temporales, al abolir por completo el orden cronológico, es fruto de una creencia religiosa para la cual los hechos humanos son vacuos. Faulkner aconseja olvidar nuestro yo y sumirnos en un caos intemporal, que, más tarde, guiado por los principios eternos y vagos de "la belleza, la verdad, la compasión y el sacrificio", devendrá en un paraíso nuevo del que todavía no goza el mundo moderno.

6. También, Faulkner ha experimentado con la arquitectura novelística. Alejado de las normas, ha hecho que sus novelas sean: (a) el producto de los "puntos de vista" de los personajes y del autor, como *El sonido y la furia;* (b) una serie de monólogos, en *Mientras yo agonizo;* (c) un manojo de capítulos sueltos, apenas ligados por temas que cambian sucesivamente, en *Luz de agosto* y *El villorrio;* (d) o de relatos independientes, pero que muestran un mismo personaje, en *Los invictos;* (e) una juxtaposición de dos relatos, en *Las palmeras salvajes;* (f) varios cuentos entrelazados, en *Go Down, Moses;* (g) una

curiosa mezcla de relatos y diálogos para el teatro, en *Réquiem para una mujer.*

7. Su contribución al diálogo en sí es notable. Más aún que Hemingway, valiéndose de la técnica de contención del argumento; es decir, callando los hechos y ocultándolos al lector, ha conformado un tipo de diálogo con el cual el personaje nos revela su rica vida inconsciente.
8. Faulkner, se ha dicho, es más cuentista que novelista. En verdad, sus cuentos son más espontáneos, más claros y mejor estructurados. El dramatismo es hondo en muchos de ellos, así como también la comicidad, aspecto que cultiva Faulkner quizá a fin de mostrar que no es tan nocturno como todos pensamos. *Estos trece*, y en general, sus *Collected Stories* son libros apasionantes.
9. Es autor romántico, puesto que magnifica el papel del narrador y lo que nos cuenta en su obra no es "vida", sino "arte". Por tanto, cae en la estirpe fundada por Sterne, el de *Tristam Shandy.*
10. No es novelista de ideas; por ello, no debe oírse mucho su prédica moral. No desea entender el mundo sino sentirlo. Todo lo que ha escrito basta para juzgarlo como uno de los dos o tres mejores novelistas actuales norteamericanos.

(*Cultura Peruana*, Nos. 91, 92 y 93, enero, febrero y marzo, reespectivamente, 1956).

TRUMAN CAPOTE

APENA no leer aún en castellano *A Tree of Night,* el volumen de relatos de Truman Capote, hombre joven y de muchos quilates. Mejor suerte ganó su novela *Otras voces, otros ámbitos,* y quién sabe en Madrid, Buenos Aires o México algún traductor vierta hoy mismo *The Grass Harp,* segunda novela de un autor que no pasa de treinta y dos años.

A Tree of Night, publicado a los veinticinco, debió de demorar el juicio de muchos críticos. El lenguaje llano, terso a ratos, y el ingenuo y agridulce tono, era quizá nuevo en un norteamericano cuya joven pluma corría en medio de novelistas amigos de la noche y la violencia. Excepto la prosa limpia y la delicadeza en los temas, que recuerdan a Katherine Anne Porter, Capote recibió su mejor enseñanza leyendo poesía lírica. Dado que son mujeres no pocos de sus personajes, en ellas vierte su amor a la dulzura, la ingenuidad, la pureza. Y es en los niños donde mejor brilla su apego al bien. Miriam y Miss Bobbit (heroínas la una de "Miriam" y la otra de "Children on Their Birthdays") son niñas precoces; poseen la inteligencia de los mayores y el candor y la desaprensión de los pequeños. La precocidad (de por sí paradójica, pues entraña mucho de sarcasmo) resulta de la violación de la conciencia infantil por el mundo moderno, que, sin embargo, no deja su huella inmoral. Dulce, Miriam es intrépida, sumamente reflexiva y alegre. No le desanima la falta de techo en Nueva York, y despierta el escondido amor que las solteronas guardan por los niños. Un buen día se da con Mrs. Miller; la acosa luego sin desmayo, hasta adueñarse de su departamento, pues sabe que, tarde o temprano, han de vivir juntas. La atmósfera es risueña de punta a cabo.

En tanto, Miss Bobbit, a los diez años, sabe más (menos los vicios) que todo un pequeño pueblo. La niña mantiene con su trabajo a la madre y de ella se enamoran chicos y grandes. Gana un engañoso concurso para el cine, y tras de nuevos episodios hilarantes, se viste de pequeña reina, a fin de salir triunfante del pueblo; pero es cogida por el ómnibus en que debió subir. Cruelmente, el azar no deja vivir a quien pensaba "en algún otro sitio donde todo fuera danza, como cuando la gente baila por las calles, y donde todo fuera bello, como cuando los niños celebran sus fiestas de cumpleaños".

Las mujeres adultas no pierden la ingenuidad poética de Miriam y Miss Bobbit. Sylvia (en "Master Misery") es solterona que vende sus sueños a quien parece un médico, o por lo menos, un freudiano. El mundo moderno (explica, tal vez, el relato) exige los propios sueños; roba la intimidad. Cabizbajo, el borrachín Oreilly vende un sueño y compra o roba whisky; y la cándida Sylvia vende el suyo, no recuerda que vive sola en Nueva York, da su dinero a Oreilly y deambula con deseo inconsciente de ser violada. En ella, como en Mrs. Miller, la gran ciudad resulta cárcel individual.

Capote, a veces, deja el tono agridulce, donde mezcla tan bien risa y desdicha, y nos da escenas dramáticas. En "A Tree of Night", a una muchacha tímida la extorsiona una pareja de comediantes: la mujer bebe para no recordar la "función", y el hombre, casi un idiota, no sabe que viajan de pueblo en pueblo, enterrándose él vivo y ella cobrando el dinero del espectáculo. De nuevo, el mundo exige macabros sistemas de vida.

"Shut a Final Door" es aún más dramático y no hay en todo el libro personaje más rotundo que Walter, joven inmoralista. Enemistado con todos, Walter se encierra bajo llave, pero no elude el timbre del teléfono, que más parece la voz de su conciencia. Se ve como un extraño: "Yet in the room there was a sense of silence. His feet shining in the transom-light looked like amputated stone: the gleaming toenails were ten small mirrors, all reflecting greenly... At this moment the telephone rang. And rang. And it was ringing so loud he was sure all the hotel coul hear. An army would be pounding at his door. So he pushed his face into the pillow, covered his ears with his hands, and thought: think of nothing, think of wind".

Saludable, pintando los vestidos de una niña, la propia luz, el desgarrado corazón de solteronas anónimas, el hilarante cuadro de una joven pareja entre ancianas gazmoñas y maniáticas ("My Side of the Matter"), o la profunda angustia de los solitarios, Capote nos da el sabor final de la desdicha que no se derrama en llanto. Más bien, el optimismo fundado en razones mágicas delinea su mundo quieto, de una noche que no deja irse a la luna.

(*Cultura Peruana*, N° 95, mayo 1956).

LA NOVELA DE HEMINGWAY

Por dos veces consecutivas, Ernest Hemingway había sido propuesto candidato al Premio Nóbel de Literatura. Si la primera vez no hubo galardón para nadie, recibió, en cambio, en la segunda, menos votos que Winston Churchill, un político más apegado a la historia que a las letras, y cuyo estilo victoriano, castizo y nervado, llegó repentinamente a ser plausible a los ojos de algunos críticos occidentales. Libradas dos escaramuzas y vencida en 1954 toda resistencia, el desaliñado novelista puede ufanarse de haber satisfecho aun a los académicos. William Faulkner ganó igual distinción en 1949. En menos de cinco años –pues el premio de Hemingway corresponde a 1953–, dos norteamericanos alcanzan sitiales válidos en la novela de Occidente.

Al renombre de Hemingway contribuyó su vida de azares y aventuras. Periodista desde los dieciocho años en el *Kansas City Star,* fue de los pocos norteamericanos en luchar en la primera guerra mundial, cuando Estados Unidos no había declarado aún hostilidades. Como John Dos Passos, sirvió en el cuerpo de ambulancias del ejército italiano, que entonces sufría a manos de los austríacos. Más tarde, herido en una pierna por el estallido de una granada, convaleció tres meses en un hospital de Milán y volvió después a la lucha. Por fin, cuando en 1919 retornó a su país, *The New York Sun* publicó con detallado pormenor las aventuras del mozo de veinte años y le llamó "el primer americano que regresa herido del frente, con más cicatrices que cualquier otro, uniformado o no". A su vuelta, Hemingway no dejó de enviar artículos a los periódicos de Kansas y Toronto, en los que volvía literarias las anécdotas y campeaba su conocimiento de los bajos fondos.

Por entonces se le definió como "alguien capaz de hacer lo que fuera por el simple deseo de hacerlo". En 1921 viajó a París; llevó la precocidad de un héroe, el humor y el airoso entusiasmo por la bohemia artística, poblada con el exilio voluntario de muchos americanos; le rodeaba un aura de osadía y buscaba revitalizarlo todo. Y de ahí en adelante, cuando no relata sus nuevas aventuras de corresponsal –lo fue, incluso, en la segunda guerra–, y cuando no publica novelas, Hemingway escribe, en revistas frívolas, notas sobre sus deportes, la pesca, las corridas de toros o la caza mayor, profusamente añadidas en fotografías de su rechoncha y barbada figura, abierta la camisa sobre el velludo pecho, y empuñando la botella de whisky o el fusil que descansa sobre el búfalo muerto.

Nada de ello interesa, ya que él también fue metódico alguna vez, como buen intelectual. En París fue aconsejado por Gertrude Stein; luego decidió, a más de abandonar el periodismo, forjar una nueva técnica narrativa que llevara su visión del mundo en guerra, y en descanso de ella. Oía los comentarios de Ezra Pound, gran poeta que leyó lápiz en mano los cuentos de Hemingway, y se hundía en el maremagnum de las escuelas literarias. En su país, sólo había escuchado a Sherwood Anderson en pláticas habidas en Chicago, pero, desafecto a sus ideas, había de mofarse de él en *The Torrents of Spring* (1926). De labios de Gertrude Stein –cuyo método, dijo Edmund Wilson, "es de inestimable valor para analizar cualquier tema o reunir notas sobre personajes y lugares", pero del cual se mofó Alfred Kazín, no sin fundamento, al decir que la Stein había sido "capaz de ayudar a todo el mundo, menos a sí misma"–, de labios de ella supo Hemingway cómo debía disponer los vocablos a fin de alcanzar efectos deseados. Más que nada, aprendió el de la repetición de palabras, artificio habitual en él. Copió a máquina el manuscrito de *The Making of Americans* (1925), libro de su maestra, de estilo semejante a lo menos inteligible de Joyce, y no deseó fundarse ya en ninguna tradición literaria más antigua, fuese americana o europea. Buscaba escribir *sus* libros; y con estas pocas enseñanzas, a las que debió de sumarse la de Ford Madox Ford, el novelista amigo de Joseph Conrad, se echó a las letras sin sopesar que, tocante a estilo, llevaba más influjos del periodismo que de sus maestros, y tocante a ideología, seguía siendo un adolescente cuya

educación no llegó a la universidad, y cuya sensibilidad fue violentada por la guerra.

Primeros libros

Sus dos primeros libros, *Three Stries & Ten Poems* (1923) e *In Our Time* (1924), son legibles –me refiero al último más que nada– porque hacen de la "composición" de materiales artísticos un sucedáneo del desarrollo argumental; el lector, extrañado por una forma nueva, relega la unidad de los cuentos y disculpa el brevísimo retrato de los personajes: puntos que son débiles. En *In Our Time* los quince cuentos balancean un contrapunto de historias aldeanas del Medio Oeste norteamericano, con las de toreros y ex soldados de la Europa de posguerra. El contrapunto es entre la vida y la muerte; el toro y el torero; el temor y el coraje; la pasión rebelde y la calmosa aceptación de un destino. Frederick J. Hoffman se refiere, más bien, al "ritual simbólico" descrito en sus páginas, y el tema de éste y demás libros de Hemingway son, según él, partes de la fantasía ingenua y perpleja de un espíritu ineducado y puro en el seno del mundo moderno.

La narración y el diálogo

Por este tiempo había decidido ya ser escritor a corto plazo y ganarse la vida con la pluma. En 1926 apareció *The Sun Also Rises*, un año más tarde, y en la revista *Scribner's*, el cuento que ayudó a su fama: "Los asesinos"; y en 1929 otra novela, *Adiós a las armas.* Como fuera, a todos seguía interesando más el hombre Hemingway –el héroe de libros de guerra, el atleta, el aventurero, el bravo corresponsal– que el artista, pues aunque sus novelas exhibieran fragmentos valiosos, ninguna podía ser juzgada como obra de arte cabal. *The Sun Also Rises* únicamente destaca en los capítulos sobre Pamplona, donde un puñado de exiliados, cuya amargura les ha conducido al cinismo y la relajación de costumbres, llega hasta una plaza de toros. La novela empieza en un sórdido París y débilmente abandona su acritud en una expedición de pesca a Burguete. Lo ácido de las descripciones y el diálogo debió de ganar muchos afectos al

realismo y a no desviar los ojos de la "verdad" de entonces. La repetición de vocablos seguía siendo el artificio más visible de la prosa, pero Hemingway había alcanzado mucho dominio sobre esta herencia de Gertrude Stein. Hoy vemos su lenguaje llano –Faulkner dijo una vez que los lectores de Hemingway no precisaban nunca de diccionario–, las frases cortas, mediante las cuales, en vez de pasar de una escena a otra, consigue la inmovilidad y opone a la capacidad de raciocinio una hipnótica somnolencia. Esto vale para la narración en sí. El segundo componente, el diálogo, es llevado a un sitial mayor. Hemingway funda un ritmo coloquial a base de retrocesos, insistencias y dudas, a fin de señalar la enigmática "distancia" habida entre el pensamiento y el discurso de cada hablante en el diálogo. Muchas veces –y en todas sus novelas es igual– la narración se convierte en un levísimo prólogo que introduce a los personajes y deja en seguida al diálogo la misión de relatar el argumento y la psicología de los caracteres; y este diálogo se halla, como se dijo, lleno de retrocesos e insistencias, a más de un violento primitivismo y de ubicuas interjecciones. Los breves parlamentos son infinitos en una obra. Con ellos Hemingway escribió "Los asesinos" y desplazó los demás elementos del género narrativo. El torpor y la somnolencia de los ineducados personajes ganaban al lector y le sumergían en un *statu quo* mental, aniquilada su lucidez. El tema del cuento y el captar la belleza por medio de la literatura, pasaban a segundo plano: el "experimento" y la "composición" lo eran todo. Y acertó.

Obras tenidas por "mayores"

Se ha dicho, y es muy cierto, que *Adiós a las armas* tiene una sección que la salva: la retirada de Caporetto, cuando Frederic Henry (hecho a imagen de Hermingway) decide abandonar en 1918 el ejército italiano. Antes, hubo pocas escenas donde sobresalía el novelista, seguidor de una doctrina de simplicidad y fidelidad para con los hechos. He ahí el pasaje en la retaguardia de las tropas: Henry viaja herido en una ambulancia y el soldado de la camilla superior se desangra..Intensa pintura realista.

Luego, por suerte, las ideas del narrador todavía son ajenas a la retórica futura, a la hueca fraseología. Por lo demás, en esta novela,

Hemingway crea definitivamente un héroe que ha de hacerse muy popular en el seno del mundo nuevo que desdeña al dandy afeminado. El héroe es rudo, temerario, y de escasas ideas. Desafía con jactancia la muerte, lleva a una mujer hasta su lecho de herido, y aun desangrándose, astillados los huesos, la posee por su fortaleza inagotable; y después de dominar a la mujer, el herido extenderá las manos, empuñará botellas de vino o whisky, y se embriagará, feliz en el lecho del hospital. Héroe que es un moderno salvaje, un dios neoprimitivo; Hemingway nos lo da a través de los demás personajes: la dignidad del héroe no le permite revelar sus sentimientos; habla sólo de vez en cuando, ganado por una violencia venida, al parecer, de una congénita amargura y del resentimiento que le lleva a fabricarse un mundo en el cual la muerte, y no la vida, es el mismo sol que atrae. La guerra es el escenario de una muerte sin sentido, un aluvión de cuadros que la mente se niega a poner en orden. Se lucha porque se lucha, e igual, se vive o se muere. Continúan el "ritual simbólico" y el mundo de un "espíritu ineducado y puro" que no se lo explica a sí mismo.

Frederic Henry se vuelve, en época de paz, el Harry Morgan de *Tener y no tener* (1937), la primera novela de Hemingway sobre Estados Unidos. En Cayo Hueso, avispero de vagabundos, pescadores y revolucionarios cubanos, Harry no le teme a nadie, así tenga, como tiene, un solo brazo. No le inmuta siquiera el morir: no deja de ser soldado que guerrea lejos del frente. Su temeridad le salva de la rutina y la espartana muerte modela su pasado y le llena de dignidad. Pero la novela no convence. El variado estilo y los desdibujados personajes hacen que únicamente el dialogo y la plasticidad de unas sórdidas escenas la hagan llevadera. Otra vez, el desencanto y el cinismo rodean a su héroe, al paso que la bebida, las sangrientas riñas, la mujer y aun la delincuencia, son los paliativos de quien ya no sabe sonreír.

En *Por quien doblan las campanas* (1940), el protagonista se ha mezclado, en principio por dinero, en una contienda –la guerra civil española– donde no cabe luchar sino por el fundamento de una ideología política. Un personaje de Hemingway hubiera luchado por el gozo instintivo del combate, pero el autor se empeña en desplegar sus banderas, su doctrina del liberalismo ingenuo. Robert Jourdan,

simple y basto como es, piensa con una retórica desdeñada en *Adiós a las armas,* y con ello, el amor de Robert por María –semejante al de Frederic por Catalina en la novela de 1929– desvía el panorama que debió ser épico a un conflicto melodramático. El realismo no pasa de fotográfico y el diálogo no arrastra ideas fundadas. A partir, pues, de 1940, queda en los lectores exigentes el recuerdo de un Hemingway desdeñoso de la muerte, propenso a los aguafuertes que nos pintan la naturaleza como el grandioso escenario de la desesperanza, un Hemingway amante del diálogo entre seres primitivos, aunque modernos, y afecto a una retórica sentimental muy ligera de ideas.

Estilo

Hasta 1950, fecha de *A través del río entre los árboles,* el renombre de este novelista, para los críticos, se basaba en aquellas secciones de Pamplona en *The Sun Also Rises,* de Caporetto en *Adiós a las armas,* y sobre todo, en cuentos como "Los asesinos", "La corta vida feliz de Francis Macomber" y "Las nieves de Kilimanjaro". Aun en los cuentos, el tema seguía siendo el contrapunto del coraje (o sea, la vida) y la muerte. En "Los asesinos" se urde como en juego la muerte de un hombre, y éste no se defiende; en "La corta vida feliz de Francis Macomber" muere un cazador en el instante en que no debería hacerlo, porque ya lavó, con bravura, su cobardía anterior; y en "Las nieves de Kilimanjaro", salva el cazador de la pierna gangrenada, cuando se había decidido a morir. Vida y muerte son hechos gratuitos e irónicos.

Pero si bien Hemingway, luego de veinticinco años de aprendizaje, no había escrito un libro admirable, se ganó un estilo peculiar (*A través del río y entre los árboles* no es sino el nuevo y gratuito ensayo de aquel estilo), capaz de, con sobriedad y profundidad intelectual, producir *El viejo y el mar,* única gran novela que no admite discusión; libro espléndido que corona y quizá enmienda su inquieto pasado literario.

Ahora sí el estilo gana la vida interior del personaje, tan descuidada por el realismo fotográfico de las primeras épocas. Si en "La corta vida feliz de Francis Macomber" hay unos soliloquios de

Wilson, junto a la descripción y al diálogo, que ya se vuelven dramáticos al ser pensados por Harry, el cazador enfermo de "Las nieves de Kilimanjaro", aquí obtienen mayor nobleza y propiedad, y llegan a formar el sustrato de la meditación poética en el pescador de *El viejo y el mar*. Dicho estilo se funda en una procesión de (1) descripciones, (2) diálogos y (3) soliloquios, cuyo orden puede alternarse a voluntad, a fin de alcanzar un contrapunto rítmico. Veamos una variación y sorprendamos la situación de elementos ya enumerados:

(1) "Ya no le podía hablar al pez, porque éste estaba demasiado destrozado. Entonces se le ocurrió una cosa.
(2) Medio pez –dijo–. El pez que has sido. Siento haberme alejado tanto. Nos hemos arruinado los dos...
(3) Debí haberle cortado la espada para combatir con ella contra los tiburones, pensó. (1) Pero él no tenía una hacha, y después se quedó sin cuchillo".

Así, la estructura rítmica es nada menos que una orquestación y los elementos se unen en series que pueden ser infinitas.

El viejo diálogo puro de Hemingway fue reemplazado, pues, cuando no hay interlocutor, por dos tipos de monólogos: (a) el pescador habla en voz alta y (b) piensa en silencio. Con este artificio poético y aun teatral, se invade al fin la intimidad del protagonista. Hemingway pudo escribir esta novela merced a una decantación del lenguaje popular, al haber desviado uno de los estilos de James Joyce (recordad el ejemplo más sencillo referente a Esteban Dédalus: "El se detuvo. Me he pasado del camino a tía Sara. ¿No estoy yendo allá? El torció hacia el noreste...", en que la primera oración la dice Joyce, el autor; la segunda y la tercera, Esteban, el personaje; y la última, de nuevo el autor). Hemingway utiliza la palabra "pensó", a fin de ser más claro, y también merced a la superación moral del personaje. El viejo pescador no es ya el héroe jactancioso ni salvaje de *Adiós a las Armas* o de "Las nieves de Kilimanjaro"; todavía es ingenuo, pero acepta la naturaleza, y con ella, sus propias limitaciones como ser humano. Sobre él están la vida, el destino, la muerte. El pescador desafía con su bote algo superior a él; no evade el ritual ennoblecedor, del cual sale más satisfecho su espíritu. El vencimiento a manos de la vida es para él una afirmación y no una

afrenta: "El viento es nuestro amigo, de todos modos, pensó. Luego añadió: A veces. Y el gran mar, con nuestros amigos y enemigos... No es tan mala la derrota, pensó. Jamás pensé que fuera tan fácil. ¿Y qué es lo que te ha derrotado, viejo?, pensó. Nada –dijo en voz alta–. Me alejé demasiado".

El viejo y el mar fue llamada por Faulkner la mejor novela escrita por un contemporáneo suyo. Antes de 1950, Faulkner había dejado para Hemingway el tercer lugar de entre los novelistas de su país, después de Thomas Wolfe y de sí mismo. Los críticos norteamericanos reconocen actualmente a Faulkner y a Dos Passos como más dotados que Hemingway, y a éste, como el más irregular. En cambio, la fama del último rebasa la de aquéllos y es de veras ingente su influjo sobre los novelistas jóvenes. Mas la preparación intelectual de Dos Passos, así como el recuerdo de sus ideas políticas de vanguardia, adoptadas en tiempos hoy lejanos, llenan sus libros de sugerencias; y Faulkner, que renueva la estilística y lleva componentes trágicos a la novela, se ha ganado el respaldo de los medios intelectuales. Contra dichas desventajas, Hemingway exhibe sobre Faulkner el mérito de ser vital, nada puritano, y por lo menos liberal en ciertos aspectos, y sobre Dos Passos, el haber escrito *El viejo y el mar,* un libro de mayor rango épico que los ideados en las turbulentas metrópolis por el autor de *Manhattan Transfer.*

No obstante, hecho el cotejo, la obra de Hemingway puede quedar a la zaga, si bien los mejores libros de cualquiera de ellos –parodiemos a Norman Podhoretz– son los de unos "genios menores". ¿Será verdad?

La novela norteamericana

Llegado una vez a Nueva York, André Malraux explicó la simpatía y curiosidad del mundo occidental por la novela norteamericana de estos días. "Es la única escrita por literatos no intelectuales", dijo. Se refería, sin duda, a la impericia técnica de algunos de ellos; a su manejo de temas aún no fortalecidos por una gruesa tradición; al rechazo del análisis cabal de situaciones y personajes, a fin de exhibir un contrapunto incompleto de diálogo y narración, enlazados por un aura de primitivismo y de evasión al pensamiento.

Las novelas ya eran, pues, vitales, y no se las escribía tan sólo para novelistas o críticos, sino para el gran público sacudido por guerras, y capaz, por su educación, de leer libros.

Jean Paul Sartre añadió otra cosa. Sostuvo en 1946 que una novela así no carecía de formalidad, sino que llanamente había invertido los recursos técnicos. El método europeo que llevó al auge a la novela fue el *analítico*, manejado con desmedida lucidez por Balzac, Flaubert, Proust y Gide. Ya no se podía avanzar por el lado de Proust, dijo Sartre. Los franceses, por ejemplo, no leían con agrado a Henry James, el más analítico de los norteamericanos, porque los novelistas franceses habían sido justamente los maestros de James. En cambio, novelistas como Caldwell, Hemingway, Dos Passos y Faulkner han propuesto un método llamado *sintético*, el que despierta, casi automáticamente, la emoción, por fundarse en descripciones breves y sucesivas, cada una de las cuales corresponde a una sensación o a un sentimiento. He aquí una técnica nacida, quien sabe, menos que por impulso deliberado, por el destino histórico de la novela misma, necesitada, desde años atrás, de un saludable juego de contrarios. Y esta novela escrita por quienes no poseen el acervo cultural de los grandes maestros europeos, recibió el espaldarazo definitivo cuando Gide la aplaudió en sus *Reportajes Imaginarios*. A medida que transcurra el tiempo, sabremos si Gide gustó de ella porque la juzgaba superior, o porque se le antojó nueva y atractiva para quien, después de la segunda guerra, se hallaba fatigado, como la misma Europa, de civilización y virtuosismo literario.

(Revista *Estudios Americanos*, N° 82-83, Sevilla, 1958).

EL ARGUMENTO DE 'HAMLET'

Pensar en vidas eminentes que hayan dejado huellas en países e individuos y corren por ahí en volúmenes cargados de arte o historia, es siempre una ocasión para mezclar juicios que todos sabemos, con otros menos difundidos, y aun con otros que son apenas conjeturas creadas por la ausencia de noticias ciertas sobre pequeños hechos que, por fortuna, son simples detalles borrosos en un mar vasto y limpio. Si así sucede en pláticas callejeras o jugosos libros de ensayo, ahora debemos mezclar también juicios resabidos con otros escondidos, aunque certeros, y además, con la confesión abierta de que todos, humildes y eruditos, ignoramos algunas minucias sobre el hombre (Shakespeare) o el personaje (Hamlet), sin que nuestra devoción por ambos se empañe en lo mínimo. Por lo demás, una Facultad de Letras como ésta se nutre ya sea de la polifacética vida de los creadores, o ya de la otra vida, no menos polifacética, de los personajes forjados por aquéllos. Hermosa existencia de una institución en que la fantasía vale tanto como la verdad.

La nobleza ejemplar del poeta o novelista exige que se hable más de sus criaturas que de sí mismo; cuanto más independiente sea un personaje, más feliz vive su autor; por ello, he de hablar más de Hamlet que de Shakespeare, como si este príncipe, pensando en la "inmensa noche, que es para tantos el inmenso día", al decir de Chocano, se hubiera libertado de Shakespeare al punto de convertirse, según dijo la ironía de Joyce, en padre y no en hijo de su dueño. He aquí la vida del hombre a quien Ofelia (ella era "una rosa de mayo" y "estaba hecha de esos hilos con que se tejen los sueños") llamó "el ojo del cortesano, la lengua del letrado, la espada del guerrero: la rosa y la esperanza de este bello país, el espejo de la moda, el molde de la elegancia, el observado de todos los

observadores"[1]; el príncipe que en vez de sufrir conflictos políticos y de Estado, sufrió los más duros conflictos del corazón humano, y sin perder jamás el juicio, vivió escenas suficientes para volverse "loco, como el mar y el viento, cuando se disputan entre sí cuál es más fuerte". Y me place, en verdad, tocar el tema de este hombre y de su estirpe en una tribuna ocupada antaño por estudiantes peruanos que se volvieron eruditos, así como los jóvenes se vuelven hombres, leyendo aquí sus palabras, tales como Constantino Salazar y Luis Miró-Quesada, y por maestros extranjeros como Derek Traversi, quienes comprobaron que, en San Marcos y toda la intelectualidad peruana, Hamlet es tenido a la vez por un trágico poeta y un sólido personaje.

Se nos ha dicho que el nombre y el argumento de *Hamlet* rebasan la vida de Shakespeare y se hunden muy lejos, inclusive en el siglo XII, en las páginas de la *Gesta dánica,* escrita por Saxo Gramático o Sajón el Letrado, y que en la tercera y cuarta partes de ella hay una historia de Amleth; y se nos ha añadido, sobre todo en los últimos tiempos, que la versión de Saxo Gramático es sólo *una* de las *dos versiones* medievales que subsisten: la otra sería la historia o "sage" de Ambales, llamado también Amlodi, que representaría un argumento más antiguo que el de Saxo, si bien consta en manuscritos más o menos contemporáneos al *Hamlet* de Shakespeare. Además, la versión de Saxo revelaría el conocimiento de "una historia análoga, la de Lucio Junio Bruto, el mítico héroe romano que expulsó a los tarquinos de Roma y libertó para siempre a esa ciudad de la monarquía"[2]; la primera versión de dicha historia de Bruto se hallaría en *Las antigüedades romanas,* de Dionisio de Halicarnaso, aunque, en forma abreviada, aparecería tanto en los historiadores Tito Livio, Ovidio y Dion Casio, como en otros historiadores medievales. Junto a esos tres argumentos, sabemos ciertamente que en 1582 se publicó en París el quinto volumen de las *Historias trágicas,* de Belleforest,

---

1. La mayoría de las citas de *Hamlet* son tomadas de la traducción de Astrana Marín, y sólo de vez en cuando he recurrido a la versión de Salvador de Madariaga, o a una adaptación mía, sobre la base de ambas versiones.
2. Charles W. Eckert, *The Festival Structure of the Orestes-Hamlet Tradition, Comparative Literature,* Vol XV, Nº 4, Otoño, 1963), 327.

volumen en que aparece la "historia tercera", donde el "ruso Amleth, quien fue luego rey de Dinamarca, vengó la muerte de su padre Horuuendille, asesinado por Fengon, su hermano, y otros sucesos de su historia"[3]. En resumen, aparte de interminables fuentes adicionales que nos ahogarían en cumplidos detalles, pero no en deleites artísticos, existen cuatros fuentes diversas, ordenadas así, de la más antigua a la más reciente: (a) la historia romana de Bruto, (b) el argumento de Ambales, (c) la historia de Saxo, y (d) la de Belleforest. Ellas juntas pintan el retrato de Hamlet pre-Shakesperiano, vinculado, dice Gilbert Murray, con mitos y rituales del héroe griego Orestes, ya que ambos argumentos tradicionales tendrían un origen común en el antiguo rito del asesinato periódico de un rey; o mejor, como lo señala Charles W. Eckert[4], "los tres héroes más importantes de aquellas historias, o sean el griego Orestes, el romano Bruto y el escandinavo-cristiano Hamlet, se vincularían todos con los festivales de Año Nuevo, y especialmente con los ritos purgativos y de iniciación que se efectúan por este tiempo".

Eckert ha analizado con minuciosidad estos argumentos y los lazos habidos entre sí. He aquí sus conclusiones:

1. En todas las versiones, el padre del héroe (o el padre del hermano) es asesinado por un tío que hereda el trono y se casa con la madre del héroe (sólo en la historia de Bruto el tío no se casa con la reina). Sabiendo el héroe que, como hijo del rey difunto, está en peligro, se finge loco y engaña a su tío presentándose como alguien demasiado irrazonable para constituir una amenaza. En las versiones de Saxo, Ambales y Belleforest, llega a adquirir un estado casi animal, mirando oblicuamente como un mono, cacareando como una gallina, y rodando sobre el fango o la ceniza, de modo ofensivo aun a la vista y olfato de los sirvientes.
2. Excepto en la de Bruto, en las demás versiones es un hombre demasiado misógino, que arroja fuego a las criadas –en el

3. Salvador de Madariaga, *El Hamlet de Shakespeare* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana), p. 13.
4. Eckert, op. cit.

argumento de Ambales llega a levantar en vilo a su madre y sostenerla por sobre el fuego de la cocina–. La escena del dormitorio que aparece en Shakespeare, donde la reina es reprochada y reducida a lágrimas por su hijo, aparece también en las antiguas versiones, si bien en el argumento de Ambales el héroe se contenta con ser sarcástico, hacer ruidos desagradables y amenazar a su madre blandiendo un arpón.

3. En todas las versiones (excepto en la de Bruto), el héroe mata a uno de los consejeros del rey, escondido previamente en la alcoba de la reina, a fin de espiar su plática con el hijo y descubrir si éste, en verdad, es insano o conspira contra el rey. En Ambales, Saxo y Belleforest, el consejero recibe una estocada en su escondite, es arrastrado fuera de la alcoba, y luego despedazado y hervido en agua, para alimentar a los cerdos.
4. En todas las versiones (excepto en la de Bruto) a la muerte del consejero sigue el destierro del héroe hacia una corte amiga, adonde viaja en compañía de dos sirvientes del rey, quienes llevan una carta instruyendo al monarca extranjero para darle muerte. El héroe descubre la carta, la sustituye por otra pidiéndole la muerte de sus acompañantes, y luego permanece un año (según Saxo y Belleforest) o tres años (según Ambales) antes de volver. En la historia de Bruto, donde no aparece la madre ni hay asesinato del consejero, se realiza el viaje con dos hijos del rey hasta Delfos, y aquí Bruto triunfa sobre sus acompañantes al interpretar correctamente un oráculo de la pitonisa y al cumplirlo en secreto, con lo cual asegura su derecho de sucesión al trono. Todas las versiones comparten, como se ve, el motivo del viaje peligroso, de donde el héroe vuelve triunfante.
5. En Saxo y Belleforest el héroe vuelve a su hogar, retoma el traje mugriento que había usado, llega a la sala en que se celebran sus propias exequias, y después de embriagar a todo el mundo incendia la sala y mata al rey. En la historia de Ambales ocurre lo mismo, excepto que el héroe no vuelve a un funeral sino a una celebración de Navidad, incendiando después la sala en la noche de Año Nuevo. Por su parte, Bruto subleva al pueblo de Roma a fin de cerrarle las puertas a Tarquino, lanzándolo así al exilio.

De todos los argumentos, el de Ambales es el menos racionalizado, aunque nos dé el indicio más seguro hacia una tradición mucho más amplia, que englobe a las demás. Durante la locura de Ambales, a veces fingida y a veces real, éste anima una increíble serie de aventuras, espanta enloquecido un rebaño de ovejas, vence a un gigante de las cavernas, levantándolo del suelo y aplastándolo, domina a otro ser salvaje cuya capa de gnomo usa después, suministra comida diaria a sesenta mil cerdos, y tiene por toda compañía a un mago enano. En gran parte, las aventuras de este hijo de la reina Amba son idénticas a las de Heracles, hijastro de la diosa Hera. El mito de Heracles es uno de los más notables y primitivos de la antigüedad griega, y la tradición heroica que él representa dibuja el modelo para muchos otros héroes, sean Dionisio, Ayax, Teseo, Odiseo, o en fin, cerrando el círculo, el propio Orestes[5].

En medio de estas investigaciones, la crítica ha pasado a buscar vínculos triangulares entre mitos, rituales y un específico período festival, y también un fondo común de los festivales de Año Nuevo, donde los ritos no sólo purifican, sino extirpan y recrean, a más de anular el pasado con sus males y culpas, modelando una nueva época. Al principio y fin de este largo recorrido, dable es cotejar el *Hamlet* de Shakespeare con la *Orestiada* de Esquilo, en vista del común impulso juvenil y moralizante, y de otras analogías del argumento, por más que haya profundas diferencias en la situación mutua de los personajes, hundidos como están en pathos trágicos diversos, como diversas son las épocas y los vínculos entre hombres y dioses, reflejados en ambas obras.

Sin embargo, estas comparaciones sobre textos griegos, latinos y franceses no deben hacernos olvidar el ejemplo más directo de unas piezas teatrales contemporáneas a Shakespeare, donde el argumento tradicional había encarnado ya en una fórmula escénica, gustada y aplaudida por el público, y juzgada por los autores como una convención más o menos respetable.

---

5. Eckert, op. cit., 324-325

A ese público isabelino le complacían los temas de venganza. El favorito Thomas Kyd había escrito, es posible, antes de 1588, *La tragedia española,* esa madre de las piezas de venganza. Aquí el brazo, la espada y el fuego de la justa venganza eran blandidos por el viejo Jerónimo, un noble español que había perdido a su amado hijo Horacio, salvajemente asesinado cuando cortejaba a la princesa Belimperia. La pieza se abre con un prólogo a cargo del fantasma del joven, contando aquel pasado. La fiel princesa y el viejo deudo juran vengarlo; la trama discurre así en un doble plano, el de la locura fingida de Jerónimo, ansioso de castigar el crimen, y el de los nuevos pasos del asesino, quien todavía pretende la mano de Belimperia, obligada a desposar al hombre que la privó de su amante. En una solución feroz, mezclando el teatro con la vida real (artificio también decisivo en el Hamlet de Shakespeare, para identificar al criminal), Jerónimo propone que en la boda se represente una tragedia. Así, la suerte de los invitados se define en un sangriento espectáculo en que ellos son muertos u obligados a matarse; pero el desmedido sacrificio va más allá de la expiación de los pecados: la atmósfera de horror es una herencia de las magnéticas páginas de Séneca.

El argumento de las piezas de venganza sigue un modelo consabido. Empieza con el crimen, generalmente un asesinato provocado por diversos móviles; continúa con el "deber de venganza" recaído sobre el pariente próximo, que se enfrenta con el difícil problema de identificar al asesino, y halla multitud de obstáculos en su marcha, hasta que, en el último acto, el criminal recibe su espectacular merecido, y puesto que el público gozaba con las tragedias impresionantes, el vengador y sus cercanos colaboradores perecían juntos en un inolvidable baño de sangre, catástrofe cuya ferocidad sólo podía ser atenuada por la maestría del artista, para quien, en el fondo de dicho espectáculo, había por cierto una moralidad. La venganza, según esta costumbre escénica, era a la vez un deber piadoso y un acto de salvaje justicia. Según G.B. Harrison[6], no se buscaba seguir la ley del ojo por ojo y diente por diente, sino los dos ojos por uno

6. El capítulo "Hamlet" del libro de Harrison, *Shakespeare's Tragedies,* es una guía frecuente de lo que se dirá en seguida.

y toda la quijada por un diente, con el añadido de tormentos físicos y mentales para despachar al culpable al infierno, en una condenación que fuera también espiritual y eterna.

Harrison mismo recuerda el antecedente de dos piezas de John Marston, ambas escritas en 1599, cuyas similitudes con *Hamlet* se explican porque el tema flotaba en el aire que respiraban los dramaturgos de la época, aunque nos pongan en la alternativa de decir que o bien Shakespeare fue influido por Marston, o bien *Hamlet* fue escrito en su mayor parte antes de 1599.

Una obra de Marston, titulada *La venganza de Antonio,* es de veras interesante. Aquí el héroe Piero entra en el escenario con sus armas bañadas en sangre, un puñal y una antorcha en las manos, seguido por su predilecto Strotzo, que lleva en las suyas una explicativa soga. Piero ha tenido una tarde muy feliz: ha envenenado a su rival Andrugio, ha apuñalado al cortesano Feliche, colgando el cadáver en la alcoba de su hija Melida, y espera ansioso que a la mañana siguiente llegue la duquesa María, ex mujer de Andrugio, para vivir definitivamente con ella. Apenas entierra a la víctima, Piero le hace fugazmente el amor a María, sin saber que la venganza contra él ya empezó a tejer sus firmes redes. Cuando Antonio, el hijo de Andrugio, llegue a rendir un tributo a la tumba de su padre, se yergue el fantasma de éste, le revela su asesinato, clama venganza y le advierte que su madre, la duquesa María, ha cedido ante Piero.

En el escenario, Antonio se cruza con el asesino y con su hijo, Julio, quien, por ser amigo de aquél, se queda a platicar cordialmente; pero Antonio, pensando que bien vale el cambio de un hijo por su propio padre, le corta a Julio la garganta, y sólo a medias satisfecho, esparce la sangre sobre la tumba. Por la noche, María halla en su cama el fantasma de su difunto marido que le reprocha su livianidad. Y por otra parte, Melida, hija de Piero, es acusada de adulterio por haberse hallado en su alcoba el cadáver del cortesano Feliche. En medio del tejido de asesinatos e intrigas, ella lucha por su honor, pero le mienten diciéndole que Antonio ha muerto; entonces, la delicada e ingenua Melida sucumbe de un ataque al corazón. Hasta que llega la catástrofe final, la burla macabra que Antonio prepara a Piero. Este supone que va a casarse con María en un baile de máscaras donde unos cortesanos le piden de súbito que deje en

libertad a sus siervos, pues "desean honrarlo ellos mismos"; en el paroxismo de felicidad, Piero accede a todo y queda a merced de Antonio y sus enmascarados secuaces, para quienes empieza el placer de una carnicería. Ellos atan a Piero, le arrancan la lengua, le presentan una vianda con los miembros de Julio (atrocidad empleada ya por Shakespeare en *Tito Andrónico*), alzan sus estoques, lo persiguen y hieren con una lentitud estudiada y cuchillera. Así, en el último instante, el fantasma de Andrugio, que ha contemplado la escena, se retira complacido.

Toda esta gran herencia de temas y espectáculos recibe Shakespeare. En sus manos, la "venganza" gana en riqueza, amplitud y profundidad. El vengativo hijo Hamlet, matando al nuevo rey, mata también a una especie de padre; él mismo queda sujeto a la ley de venganza. No difiere del vengador Orestes, sujeto también a los tormentos de la culpa. Pero esta modificación del tema cambia asimismo el número de vengadores: Hamlet es el vengador que saltará sobre Claudio, pero Laertes es el vengador que matará a Hamlet. Las dos venganzas ocurren al mismo tiempo, en una nueva señal de la maestría de Shakespeare. Ya el Hamlet vengador, por eso, no se parece al vengador Antonio de la obra de Marston; Antonio queda vivo y libre, sin que lo persigan las furias o las sombras de su crimen, satisfecho y sonriente, como héroe primitivo y grosero que es. Hamlet no podía quedar vivo, pues el mal que había envuelto a sus padres, en una u otra forma, debía aplastar igualmente a este nuevo regicida, como había de aplastar a Claudio, otro regicida, y a Laertes, que osará levantarse contra el príncipe heredero.

Laertes exige una mención aparte. Miembro de una familia otrora feliz, cuya desgracia empieza por un azar del destino (Hamlet mata sin premeditación a Polonio), y continúa con el desdichado espectáculo de su hermana demente, Laertes es personaje decisivo en la obra. "¡Oh rosa de mayo, preciada niña, amorosa hermana, dulce Ofelia!", exclama al verla enloquecida. Su ternura es profunda; su cólera, justa; su intriga, efectiva y torcida; su arrepentimiento, sincero. La muerte de su hermana colma para él todas las medidas; muerte que la reina describe que sucedió "mientras cantaba estrofas de antiguas tonadas", cuando sus "vestidos cargados con el peso del gimiente arroyo" adonde había caído, "arrastraron pronto a la infeliz

a una muerte cenagosa, en medio de sus dulces cantos". Verdad que el iracundo y a su modo justiciero Laertes había lanzado ya su atroz grito de furia contra Hamlet: "¡Cortarle el cuello dentro de la iglesia!". Pero su cólera y sus maquinaciones en compañía de Claudio para matar al príncipe, su deslealtad en la escena del duelo a floretazos, son culpas suficientes para ser arrastrado también en la mortandad.

Y por fin, el manto de la venganza se extiende aún más y cubre también a la reina, la mujer que tuvo un primer marido "tan afectuoso... que no permitía a los vientos del cielo rozar con mucha violencia su cara", y que, sin embargo, por su ingratitud y su traición al unirse con un "risueño y maldito infame", es menos que un animal, pues "una bestia incapaz de raciocinio hubiera sentido un dolor más duradero", según dice el hijo de ella. Por una sutil ironía, puesto que la reina es menos perversa que débil ("indecorosa, no criminal", la llama Eugenio María de Hostos), ella muere por un accidente, por un revés de fortuna que sólo adquiere virtud trágica cuando se parece a una intención –método poco empleado en la antigüedad clásica–. Recordad el ejemplo que nos evoca Alfonso Reyes, cuando la estatua de Mytis, en Argos, cae durante un espectáculo sobre el responsable de la muerte de Mytis. De modo semejante, la copa envenenada llega por accidente, pero como si cumpliera una intención, a los labios de esa mujer que con sus desviados actos quitó "la rosa de la hermosa frente de un amor puro" y puso ahí una llaga.

Tantos actos vengativos que abaten a un culpable cierto, como es Claudio; a una culpable incierta, amada y odiada por su víctima, como la reina; a moralistas desaforados, más o menos pensativos, como Hamlet y Laertes; a un espía tonto, como Polonio; a siervos indignos, como Guildenstern y Rosencrantz; y a flores inocentes, como Ofelia, precisaban de un orden civilizado de presentación, por más que al público isabelino le gustaran los espectáculos macabros. Unos debían morir antes del acto final, donde hay muchos cadáveres. En el camino van quedándose yertos Polonio y ambos siervos; y además, debía existir una dama joven, inevitable en las piezas de venganza. Uno de los excelentes aciertos de Shakespeare consiste en que la dama joven sea hermana del hombre que mata a Hamlet y en que ella muera antes del acto final, pues en esta clase de obras

el amor no debía ser el tema principal; y es igualmente un acierto que ella, envuelta en una "vaguedad divina" (lo repite Hostos), enloquezca de veras, no fingidamente como Hamlet, ya que siempre había locos en las piezas de venganza y ellos eran una parte del éxito.

Tantas modificaciones en la trama y los personajes plantearon algunos problemas serios. El problema nacido de la coexistencia de dos vengadores fue resuelto, hemos dicho, hallando una misma escena para deshacerse de ambos; con el estoque envenenado la escena es repentina y efectiva. Casi al mismo tiempo, entre ironías y sorpresas, la reina bebe la copa destinada para su hijo. Y en los minutos postreros de la descomunal violencia mueren Claudio y Hamlet. ¿Se habrá deshecho la familia real de Dinamarca? ¿Se hundirá el reino en el caos? ¿Bastará que el "sencillo, noble y excelente Horacio", según palabras de Goethe, un simple amigo del bando en minoría dentro de la casa real, subsista para contar la historia, ya que no para revivir a un pueblo, o necesitamos a otro hombre que nos dé una prueba indudable de que el reino se mantiene? Menudo problema, resuelto sabiamente con la presencia del joven Fortimbrás y su ejército, sentidos ya desde el primer acto. Así habrá alguien, con mayor autoridad que Horacio, para dirigirse a los espectadores y explicarles qué pasará después, alguien que ordenará grandes y justos funerales para Hamlet y dará la impresión de que el estado de Dinamarca, en vez de hundirse, queda al fin en buenas manos. Y el tercer problema, el de explicar cómo se entera el hijo de la muerte de su padre, lo ha resuelto ya la tradición del viejo argumento: él se entera del crimen por el fantasma. Ninguna pieza de venganza podía ser completa sin un fantasma, por lo menos.

Shakespeare, en una palabra, renueva y transforma los elementos gastados de un vasto melodrama. Sin duda, sus principales añadidos al tema son:

1. los dos vengadores en vez de uno solo;
2. la historia de Fortimbrás el joven, paralela al descubrimiento y castigo del crimen; he ahí el mundo político de la obra;
3. la mezcla de hechos perversos con los *comentarios* que de ellos hace Hamlet, un intelectual con profunda sensibilidad poética, Siendo en su mayoría monólogos, dichos comentarios sustituyen al antiguo coro griego que subrayaba las acciones pasadas o

presagiaba el futuro, si bien surgen también en los diálogos con Horacio, otro intelectual; debido al lenguaje rico, violento y tierno de los comentarios, el argumento adquiere una grandeza que engloba, además de los hechos perversos vistos en escena, la perversidad de toda la naturaleza humana, analizada por el gran juez de una época. La fingida locura del personaje no es más que una ocasión para que este juez amargado y sardónico fustigue a los hombres y a su medio;

4. la oposición entre Hamlet y la familia de Polonio, aliado del rey, que termina en la íntima alianza del tío asesino con Laertes, lo cual hace aumentar el peligro para Hamlet; y
5. finalmente, hay un cambio en la situación personal de la dama joven, quien ya no es la hija del asesino, como en *La venganza de Antonio*, sino un miembro de esa familia de Polonio que ha de contribuir a la caída del héroe.

Estos añadidos no son todos, claro está; por encima de ellos hay que subrayar la originalidad con que Shakespeare ordena y divide el tema en tres partes: la primera, que dura todo el primer acto, donde el estado de vaga desconfianza da paso a la sospecha, merced a la declaración del fantasma; la segunda, que abarca el segundo y tercer actos, donde Hamlet prueba la culpabilidad de Claudio; y la tercera y última parte, donde Hamlet y Laertes se vengan mutuamente. En la sucesión de estas partes diferenciadas, el argumento avanza a través de obstáculos que en la crítica aristotélica se llaman accidentes; pues bien, a pesar de que tales obstáculos se alejan de los cánones aristotélicos, la obra en conjunto adquiere una calidad comparable a la alcanzada por la tragedia griega. Verdad, por ejemplo, que Aristóteles aconsejaba que las peripecias no debían multiplicarse, ni molestar la unidad de acción, al conspirar contra la probabilidad del tema. Verdad que la aparición del fantasma, hecho de por sí improbable, fue aceptada como una convención del teatro isabelino, y es fácilmente aceptada por nosotros desde el punto de vista artístico y no, desde luego, ideológico. Pero, una por una, las tres intervenciones del fantasma son dramáticas, oportunas y funcionales. Por otra aparte, Aristóteles afirmaba que la anagnórisis era un paso súbito de la ignorancia al conocimiento, pero que de todos los tipos de anagnórisis el de declaración era uno de los menos eficaces, puesto que no

brotaba de la acción. Sin embargo, Shakespeare emplea esta anagnórisis de *declaración* cuando el fantasma revela el crimen a Hamlet. Es una anagnórisis anticipada y preparatoria, débil si se quiere, aunque en seguida, en la escena de la representación del "Asesinato de Gonzago", tenemos la segunda y verdadera, esta vez del tipo de *choque patético*, cuando la memoria de Claudio lo vende como a un criminal. En cuanto a los *sufrimientos* o pathos trágico, exhibiciones de hechos patéticos tales como muertes, torturas, riñas y asaltos, Aristóteles pedía que se nos dieran "hasta donde lo toleren la materialidad escénica y la resistencia media a la brutalidad del acto". Los sufrimientos pueden ser escénicos o extraescénicos, según se les exhibe o no frente al público. En *Hamlet* se exhiben abiertamente, en una muestra de sangre y violencia que, bien controlada como está, es un espectáculo asombroso de la irracionalidad humana en vaivén continuo frente a la razón. Respecto a los coros, el último tipo de incidentes, hemos dicho ya que Shakespeare los moderniza, aprovechando su condición de válvula de la catharsis que tenían en el teatro griego, y en sustitución de ellos nos da los comentarios poéticos e irónicos del protagonista.

Por lo demás, aquel principio de jerarquía, según el cual el argumento es la esencia de la tragedia y su primer elemento interno, situado por encima de los personajes y pensamientos, es respetado a medias por Shakespeare, aun cuando a veces siga la tendencia renacentista a sobrestimar el personaje.

Sabemos que la revelación del argumento a los espectadores en una sala de teatro se da en cierto orden, de lo externo a lo interno. Primero está el espectáculo, la representación misma; luego, el lenguaje y los pensamientos, a través de los que conocemos a los personajes; y finalmente, sólo por este camino podemos abarcar toda la trama. Si la representación varía según las épocas, gustos y nacionalidades de públicos y directores de escena, hay algo más o menos inmutable entre los elementos externos, y ése es el lenguaje, en cuyo examen no podré detenerme como quisiera. Debe señalarse que dicha revelación del argumento (el crimen y su expiación por culpables e inocentes) se da mediante imágenes y metáforas referentes a enfermedades, malestares, decaimiento corporal y descomposición del mundo físico y moral. La idea de una úlcera o tumor podrido

domina todo el lenguaje, lo ha dicho la perspicaz Caroline Spurgeon. El globo terráqueo está desquiciado, cree Hamlet, no solamente porque su madre es "la más inicua de las mujeres" y ama a quien es una "adúltera bestia... con pérfidas mañas... mañas malditas...(es) ese sapo, ese murciélago... la basura", sino porque entre elegir al padre de Hamlet, comparable a Apolo y Júpiter, "y un asesino y malvado, un miserable... un rey de farsa; un salteador del reino y el poder, que robó de un anaquel la preciosa diadema y se la metió en el bolsillo", ella prefirió al segundo, a este "rey de parches y remiendos", para vivir con él "entre el hediondo sudor de un lecho infecto, encenegado en la corrupción". Hamlet ve en el seno de su madre "una encallecida úlcera, mientras la hedionda gangrena, minando el interior, lo (infecta) todo solapadamente". Aun el mismo fantasma dice que cuando su hermano le vertió el veneno en el oído, sintió que "una lepra vil invadía mi carne delicada, cubriéndola por completo de una infecta costra". Para Hamlet, Claudio es "la podredumbre que contagió a su hermano bueno y sano": el uno es "la hermosa colina" y el otro "el cenagoso pantano"; a Ofelia le aconseja no ser madre de pecadores, pues en "la grosera sensualidad de los tiempos" que viven, cada hombre que nace sería un triunfo del mal. La concepción, según él, es un acto infame: "si el sol engendra gusanos en un perro muerto, besando la carroña, siendo un dios..." ¿cómo, entonces, la mujer concebirá más limpiamente que el sol? Ante Polonio, entre burlas y veras, se queja de la decadencia moral de la época: "ser honrado, tal como anda hoy el mundo, equivale a ser escogido uno entre diez mil".

Los discursos de Hamlet refieren una lucha desigual entre el bien y el mal, y la corrupción y el hedor reinantes, cuando triunfa el segundo. En esta lucha entre un hombre noble (su vencido padre) y un avispero de malvados, el más bellamente descrito de los últimos no es un personaje de la obra, sino la atroz figura de Pirro, el asesino de Príamo, un héroe legendario que brota en la competencia de recitaciones entre Hamlet y uno de los actores. Pirro es, así, arquetipo del héroe victorioso e injusto, ante el cual los personajes victoriosos e injustos que rodean a Hamlet resultan ser pequeños y cobardes. He aquí el retrato de Pirro, "cuyas armas corvas, negras como su intento, semejaban la noche cuando yacía tendido sobre el fatal

corcel; ahora muestra su horrenda y tenebrosa figura manchada de un blasón aún más fatídico. De pies a cabeza todo él es gules; teñido horriblemente con sangre de padres, madres, hijas e hijos, tostado y enfurecido por las hogueras de las calles incendiadas, difunden una salvaje y diabólica luz a la matanza de su señor. Ardiendo en cólera y fuego y así embadurnado de sangre coagulada, con unos ojos como carbunclos, el infernal Pirro corre en busca del anciano Príamo".

El mundo del deudo Hamlet es sangriento, ¿quién lo niega? Pero sobre ese mundo que empezó con un crimen y acabará en más crímenes, sobre cuya "masa inmunda y tosca, con triste aspecto brilla horrorizado el sol", brota la ironía como la única atmósfera en que puede sobrevivirse. Embebido el corazón en la ironía, a más de la incredulidad por los altos valores, la muerte pierde su sentido trágico y se vuelve una mueca o una burla del destino. Hamlet sonríe al decirnos que las cenizas del héroe Alejandro Magno sólo pueden servir para tapar un barril de cerveza.

Quizá sea por su ánimo satírico que, si bien él mismo caiga varias veces en el crimen, no se manche como los demás; "es pepita de oro entre un filón de vil metal", afirma su madre.

Hamlet, debemos recordarlo, sólo es una pieza de teatro; no es un tratado de filosofía, ni de psicología, ni de psiquiatría, ni de historia isabelina, ni de ética social. Pero en esta pieza teatral, aprovechando el método suelto y fácil de la época, en que un dramaturgo solía detener la acción para intercalar discursos sobre asuntos de interés general, Shakespeare se salió con frecuencia del tema para darnos sus ideas sobre el hombre y el mundo. Y en esta dispersión del tema reside la fascinación intelectual y verbal de una obra cuyo conocimiento divide nuestras vidas en dos: atrás queda la persona opaca que fuimos antes de su lectura o representación, y aquí está la persona deslumbrada y henchida que somos después de conocerla.

(*Letras*, N° 72-73, Lima, 1964).

ALDOUS HUXLEY, SUSCITADOR DE IDEAS

Si alguien ha habido en este siglo, que haya suscitado más ideas a través de la novela, ése ha sido, de modo excepcional, Aldous Huxley (1894-1963). Le oí decir una vez que para él la novela era "una forma de conocimiento", y que ese género podría muy bien encajar en algún espacio entre la historia, la psicología y la sociología. Sus palabras no fueron exactamente ésas, pero sí el sentido.

Gran empresa, en verdad, porque si hubo época en que la novela quería desprenderse del mandato de ideas filosóficas y ser sólo una forma expresiva, literaria, ésa ha sido también la del siglo XX; y sin embargo, esa brillante independencia simbolizada por Conrad, Joyce, Virginia Woolf, Dos Passos, Hemingway y Faulkner, ha sido contrarrestada asimismo por otros novelistas, quienes, siguiendo el notable ejemplo de Henry James, han logrado mantener un fuerte lazo entre las ideas y la novela, actitud que también envuelve a Marcel Proust, Franz Kafka (ambos con reparos, porque su excelencia literaria es óptima), y ya de modo abierto, por Huxley y D. H. Lawrence, por no citar a los existencialistas franceses ni a los italianos Moravia y Pratolini. Ese meollo intelectual se ha mantenido en los citados escritores últimos, a tal punto de que quizá ellos escogieron la novela para difundir mayormente ideas y no técnicas de estructura o estilo. Han deseado ser testigos de su tiempo e intervenir en el debate de ideas provenientes de la historia, la psicología y la sociología. Han llegado inclusive a limitar demasiado su obra, o a repetirse mucho, pero no les ha importado. Las novelas de Huxley y Lawrence, en especial, explican esa vocación de difundir de modo reiterado ideas como catecismos, pero ellos han creído, cada cual por su lado, ser leales con su época al actuar así.

El espectáculo de ver surgir y crecer las obras de ambos ha ocupado buena parte de los años 20 y 30. Aunque no se citaran mucho entre sí, las ideas de uno contradecían las del otro; pero eso tampoco les importó, ni la amistad que mantuvieron, ni el relativo respeto que los uniera. No dieron pie atrás, y ahí quedan dos testimonios: uno, de Lawrence, con violentos esfuerzos de aficionado en pos de una oscura ideología que jamás se concretó; y el otro, de Huxley, metódico, gradual, sereno por fuera, construyendo con ideas de Oriente y Occidente un "camino" para el hombre contemporáneo.

Ese debate de conductas y obras llegó a América Latina y al Perú. Yo empecé a leer sus novelas a fines de los 40. ¿Qué ha quedado de todo eso? Sobre Lawrence, sólo he hallado una tesis universitaria, presentada por Rodolfo Ledgard en San Marcos; y sobre Huxley hay varias noticias y breves artículos, en diarios y revistas, sobre todo cuando pasó por Lima en 1959. Con gran sorpresa, he visto que uno de los principales comentaristas de su obra he sido yo. Cuando viajé a México por primera vez, al empezar los años 60, comprobé que allá sí Lawrence había llegado a ser popular en su momento, sin duda por sus claras referencias a ese país en sus cuentos ("La mujer que se fue a caballo"), sus artículos ("Mañanas en Mexíco"), y sobre todo su novela *La serpiente emplumada*.

En verdad, novelas de Huxley como *Contrapunto* (1928), *Un mundo feliz* (1932), *Ciego en Gaza* (1936), *Viejo muere el cisne* (1939), *El tiempo debe detenerse* (1944), y ensayos como *La filosofía perenne* (1945), me atrajeron mucho. En las novelas estudié sus técnicas de estructura, la variedad de estilos, sus pocos paisajes, pero también su afectación intelectualista, su desdén por el pueblo, y su acercamiento gradual a un misticismo doctoral, hecho a su medida.

Así, fue algo natural conocer más de su obra cuando viajé becado a Estados Unidos, entre 1953 y 1954. Y más aún, conocerlo personalmente, si fuese posible. Una noche de abril de 1954, el amplio auditorio de la Asociación de Jóvenes Hebreos de Nueva York, se colmó a reventar. Huxley leería no fragmentos narrativos, sino sus poemas. ¿Qué iba a hacer? Ignoraba (todavía ignoro) si algún crítico en el mundo había elogiado sus poemas; pero por entonces su fama de novelista, de crítico de la ciencia contemporánea, y su afición por

el misticismo, bastaron para reunir una multitud. Pues bien, en medio de la ruidosa audiencia, la luz amarillenta del escenario perfiló a un hombre muy alto y delgado, apenas viejo, gachos los hombros y como arrastrando las dos alas rugosas de su abierto saco; hundió todavía más la cabeza al oír la ovación. Y luego anduvo tímidamente, ingenuo y cegatón, rozando los pies el suelo y con una sonrisa de incomodidad y azoro; avanzó, torcida la cabeza a un lado, se guareció tras el pupitre, inclinó un ojo saledizo sobre los libros que depositaba, y en un gesto bravío, alzó por fin sus ojos y brillaron muchas arrugas en sus párpados. La ovación arreció por un minuto largo y luego cesó.

Con grandes anteojos de aros negros, sus manos largas, lechosas y femeninas alisaron los cabellos grises. Entonces pareció un ciego, desarmado ante una cercana pero invisible audiencia. Su andar y ahora su voz tenían la inseguridad y el rubor, quién sabe la humillación, de un niño torpe. Había una gran paradoja entre el incurable autor, irónico y sabihondo, y este hombre real, huidizo ante el público.

Leyó por diez minutos, entre lagunas, con voz dudosa y monótona, preñada de gangueos, algunas páginas de *La derrota de la juventud* (1918), se enfrascó en un largo poema mitológico, *Leda*, (1920), y así llegamos a la media hora. Algunos oyentes empezaron a impacientarse. Cortados los aplausos, leyó nuevos poemas de *Las cicadas* (1931), y de pronto el maestro de ceremonias anunció que el señor Huxley respondería a las preguntas del público. Comenzaba algo así como un cine-forum de la Lima de entonces. Era lo que todos habíamos aguardado. Sus versos sólo habían sido un tributo, o más bien, pretextos de un estudiante de ciencias o filosofía para expresar sus ideas. Uno de ellos dice, por ejemplo:

> Un hombre degenerado que nace del mono
> Cuyas manos son cuatro, cuya cola es una pierna,
> Yo observo mi plácida forma
> Y sé que no puedo rivalizar con él,
> Excepto con mi mente.

La primera pregunta de la platea fue la de una mujer: "¿Qué influencias, señor Huxley, exhibe su poesía?" El alisó sus cabellos, se inclinó sobre los brazos cruzados y dijo: "Rimbaud, Mallarmé

y Laforgue; sobre todo, este último. Como saben, Mallarmé fue uno de los poetas más perfectos de la humanidad. Por supuesto que los míos no lucen la maestría ni el genio de Rimbaud".

Un pequeño silencio. Luego un hombre se irguió de la galería: "¿Cuál es su escritor favorito?", gritó.

La voz dudosa, dudó de nuevo. Ya Huxley estaba sin lentes y las arrugas de sus párpados se volvieron grietas. A los sesenta se le veía viejo. "Es el destino de los anglosajones", pensé yo.

"Pues mi novelista preferido es Dostoievski, y si quieren el nombre de mi poeta preferido, lo diré a riesgo de ser común, es Shakespeare". Y se puso a recitar uno de los consabidos sonetos. Otra voz de mujer se alzó en seguida: "Usted ha leído bastante, ¿no es cierto?".

Provocó una risa general. Una tercera dama se lanzó por fin a la ofensiva: "¿En qué lugar se clasifica usted entre los novelistas contemporáneos?"

Huxley rió; la sala se mantenía muy atenta. "Ayúdeme usted", dijo; "yo no lo sé".

Finalmente, dominé mis nervios, me puse en pie y pregunté: "¿Cuál novela de las suyas llamaría buena?"

"El tiempo debe detenerse", respondió en seguida. "Es la mejor que tengo y creo que es buena".

Confieso que no esperé tal elección. "¡Santo cielo! ¿Es ésa la mejor?", susurró un estudiante junto a mí.

"¿La mejor desde qué punto de vista?", volví a preguntar. "¿Artístico o religioso?"

"Ahí están mis ideas", fue la seca respuesta.

"¿Y su arte? ¿Ya no le interesan las técnicas y contrapuntos en la novela? ¿Ya no más experimentos novelísticos?"

"Me temo que no; distraen a mis lectores".

Con estas breves respuestas, confirmaba su ya visible alejamiento de un tipo de literatura (la artística y experimental) y su elección por el misticismo o por el debate de ideas científicas contemporáneas. Y sin embargo, su popularidad seguía indemne.

Resumiendo juicios, hasta mediados de su carrera, allá por 1936 (fecha de *Ciego en Gaza*, que en otras traducciones al español se le llama *Esclavos en la noria*), Huxley había sido una mezcla de

crítico literario anticonvencional, mordaz, y de novelista irónico, pegado a los pechos, por igual, de la psicología y de la ciencia. Para él, y lo confirmaría con *El tiempo debe detenerse* y con *La filosofía perenne*, un literato era un virtuoso cuyo dominio iba desde la crítica hasta la filosofía. Casi ningún otro novelista de talla se había atrevido a poner las ideas por delante en un texto literario, y de qué modo. Los grandes artistas (Kafka, Gide, Proust, Joyce) transmitían asimismo ideas, pero indirectamente, y una vez filtradas, asimiladas y decantadas en sus novelas, pero no en un breviario de doctrina. Proust, en su larga obra, empieza enjuiciando a los trágicos griegos y finaliza con el balance de escritores de su generación; además de una teoría literaria que engloba cómo hacer una novela, nos da una teoría musical cautivadora. Es un maestro en su campo. Joyce, quien dijera en sus años mozos que sólo viviría para corregir los errores gramaticales de sus coetáneos, lo cual prueba la rigidez formal en que se forjó, aplica y divulga ideas indirectamente, retrae los mitos antiguos a la modernidad, emplea leyes científicas como la inducción y la deducción, explica sus propias opiniones sobre la literatura y el arte, las leyes de Aristóteles sobre la asociación de ideas, y aplica asimismo las teorías de Dujardin sobre el monólogo interior, y las de Vico sobre la historia, dándoles un ropaje poético. Kafka es un feroz crítico de su sociedad, pero envuelve su artillería en símbolos eficaces. Huxley prefirió divulgar la ciencia como ciencia misma, eso sí, con amenidad, ingenio e ironía.

Hubo un primer Huxley a quien no le interesaba mucho la ciencia sino los experimentos estilísticos de, por ejemplo, *Los monederos falsos,* de Gide, cuando el novelista, si bien no escribía en primera persona, gozaba del privilegio del comentario y la generalización, añadiendo acotaciones sumarias, técnica que perfecciona Proust, autor habilísimo para interrumpir deliciosamente cualquier tema.

Le placía también la modalidad en que el novelista y algunos de sus personajes convivieran o aun "coescribieran" la novela, recurso muy bien elaborado, incluso hasta el nivel poético, por Joyce.

Con el tiempo, el Huxley más notorio se exhibe con su ironía implacable y su vocación de erudito, actitud suya desde sus primeras obras. Luego, esta ironía encalla en un (al parecer) inflexible objetivismo, que le hace desconfiar de casi todos sus personajes,

burlarse de ellos y quedarse primero con algunos (como Mark Rampion, inspirado en D.H. Lawrence), y luego abandonar a sus títeres como ejemplos "desechables". Pero también algunos de sus lectores (y Lawrence entre ellos) consideraban sus personajes como "balones de gas".

Viendo a Huxley en persona, me dije que se parecía mucho a Philip Quarles, de *Contrapunto,* y a Anthony Beavis, de *Ciego en Gaza,* pero al mismo tiempo recordé una frase suya, en una entrevista, tachando a sus propios personajes de "intelectuales unilaterales". Quizá, en efecto, Huxley elegía personajes como arquetipos, y los ponía a predicar doctrinas individuales como propagandistas. Quizá se había cansado de su técnica de presentación de puntos de vista particulares, en un contrapunto "musical" triunfante en varios de sus libros, y ahora intentaría otro camino. Pero ¿cuál?

En *El tiempo debe detenerse* cambió de estructura novelística para escoger la difícil descripción racionalista de un "camino de salvación místico", cronológico y lineal. Extraño el caso de un maestro en historias entretejidas que abjura de lo hecho y opta por la sencillez. Porque inclusive las fuerzas ideológicas en *Contrapunto,* por ejemplo, habían sido varias y el interés dependía del choque y la polémica entre el intelecto (Philip), la vida natural y sana (Rampion) y el misticismo religioso (Burlap). Lord Edward, aristócrata y científico, viejo psicópata, jamás abandona la vida tonta de la burguesía. El intelectual pierde a su hijo, deja el campo y sigue viajando por el mundo. El "rebelde" Rampion casi ve el cielo a través de Beethoven. Lo interrumpe el asesinato de Spandrell, quien antes ya había matado a un líder político nacionalista, Wesley. Spandrell es una especie de malvado que descubre a Dios y se entrega a la muerte teniendo a Rampion como testigo. Y mientras tanto, sigue el usual vaivén de mujeres livianas o amas de casa mostrando o no sus previsibles pasiones. Y quienes siempre faltan son los obreros y pobres de Inglaterra. Pues bien, Huxley renuncia a todo el espectáculo de títeres o sabihondos, según se mire, y se dedica en adelante a la religión y a la poesía.

Respecto a los modos en que la ciencia invadía sus novelas y alcanzaba éxito popular, es innegable que *Un mundo feliz* (1932) y *Viejo muere el cisne* (1939) tocan temas de absoluto interés

humanista, como son la posible extinción de las especies, los experimentos biogenéticos y la evaluación moral de una nueva humanidad que podría surgir en el laberinto de una manipulación genética. De buena fe, Huxley puso de lado su novelística al servicio tanto de la búsqueda de Dios, como de contrarrestar el peligro de una ciencia cada vez menos humana.

Así, por fin, en *Filosofía perenne* se halla a gusto, en medio de su vasta erudición y escoge una mística personal, no la de un personaje suyo; esa elección es, en verdad, difusa y múltiple, salida de un conocimiento enciclopédico de las principales religiones del mundo. Es como para preguntarse por qué camino irá el lector de Huxley, ya que el maestro le señala tantas huellas y él parece más interesado en reclamar un lugar importante para la religión en un mundo mercantilista.

Hay destinos que son irónicos, y quizá el de Huxley lo sea. Como sabemos todos, el 22 de noviembre de 1963 fue asesinado a balazos el ex presidente norteamericano John F. Kennedy. La noticia saltó en las primeras páginas de los diarios del mundo. Así, sólo hubo un pequeño recuadro interior para divulgar el fallecimiento en California del escritor inglés Aldous Huxley, ocurrido pocas horas después del de Kennedy. Irónico destino.

Uno de sus libros más famosos, *Un mundo feliz* (1932), pintó el peligro de un Estado omnipotente, que aprovecha de la ciencia y la técnica organizadas para pervertir la inteligencia del individuo y volverlo un títere de los supuestos programadores de sociedades cerradas. Fue un anticipo genial para precaverse del nazismo que ya germinaba en Alemania. Si bien el libro fue aplaudido, sólo cobró ribetes trágicos con la segunda guerra mundial, y todavía más, cuando en 1949 George Orwell publicó su novela *1984,* donde la regimentación estatal y el dominio de la voluntad individual llegaban al paroxismo. Orwell cosechó grandes éxitos, pero en el fondo de su ejemplo estaban Huxley y su don de la anticipación, aunque en un injusto segundo plano. Otra ironía del destino.

Al borde de la muerte, Huxley redactó dos reveladores ensayos: "Literatura y ciencia", y "Shakespeare y religión".

Ambos ilustran bien su afán de mezclar ensayos científicos en sus novelas, y de manejar retratos cuyo principal sustento son las

ideas. Ya hemos visto cómo solía entretejer anécdotas y ensayos en sus mejores novelas "artísticas". Los canales conductores son la psicología del personaje y el desarrollo de una obra de conocimiento dentro de la obra literaria. Y respecto al segundo ensayo, Shakespeare representó siempre para él la sabiduría de Occidente, el pilar de la libertad, la música y la poesía juntas, pero al mismo tiempo el honesto Shakespeare le dejó escapar hacia el misticismo oriental.

Gachos los hombros, muy alto y delgado, arrastrando las alas de su saco abierto, Huxley llegó a Lima en 1959, y yo tuve la suerte de guiar a ese ilustre miope por nuestras calles, salvándolo de baches, buzones y agujeros, mientras él y sus anteojos desconfiaban de Alberto Moravia (digo, de su obra) por admirar demasiado a Flaubert. También habló de Shakespeare y Dostoievski, y se sorprendió de su notoriedad en América Latina, pues en Brasil había sido muy aplaudido. Notoriedad e influjo que han crecido con el tiempo: ahí están Alejo Carpentier, Lezama Lima, Carlos Fuentes, Fernando del Paso y Vargas Llosa, por ejemplo, para comprobarlo. En muchos hay huellas de la elegancia, del ingenio, de la ironía, y de la atracción por el uso de las ideas (así sea cautamente) en la novela.

(Lima, 1996, Inédito).

DOS PASSOS, GRAN CAMINANTE

Federico de Cárdenas tiene toda la razón. No puede pasar inadvertido el centenario del gran novelista John Rodrigo Dos Passos (1896-1970), quien tocó la fama hacia la década de los años treintas y luego ha sido injustamente olvidado por los veleidosos, pero no por quienes admirarán siempre su obra de arquitecto-novelista, de inventor de estructuras y de explorador del tiempo.

Dos Passos ha contribuido como pocos (Conrad, Henry James, Kafka, Joyce, Proust, Faulkner) a desplegar la novela moderna, o la nueva novela de este siglo, disolviendo aún más su estructura y su orden temporal, para después rehacerlos a voluntad y designio.

Pocos, asimismo, llegaron tan lejos como él. Viajero desde muy joven, conoció Europa a fines de la primera guerra mundial (participó, como Hemingway, en un cuerpo de ambulancias), y por ello estuvo al tanto de las novedades literarias que surgieron por entonces. Conoció el *Ulises* de Joyce desde las publicaciones periódicas en que apareció por capítulos.

Cuando salió el libro en 1922 ya él tenía una carrera modesta en su haber y no le importó seguir las huellas del maestro irlandés. En un esfuerzo extraordinario, que ni siquiera a Henry James se le habría ocurrido, decidió trazar el laberinto de Nueva York, con su enormidad dentro de la cual no se perdiera de vista la historia individual. Así, siguiendo muy a su modo el ejemplo de Joyce al describir Dublín, Dos Passos optó en *Manhattan Transfer* (1925) por un contrapunto de paisajes, barrios, cuadros sociales, personajes, realidades y símbolos, cuyo conjunto expresara también el aire, la vida, el olor, la esperanza y la muerte en el gigantesco Nueva York, impersonal aunque inconfundible. Su logro tenía que dejar vacíos, además de provocar suspicacias y múltiples interpretaciones. Pero su

obra resistió, como un noble rascacielos, todas las críticas, y se convirtió en el ejemplo de una estructura polifacética y de un asedio nuevo a los personajes, mitad individuos y mitad figuras meramente sociales, vistas en grupos.

Tras una leve vacilación de los críticos conservadores, el aplauso se generalizó y una nueva versión de la gran novela había triunfado antes de que surgieran Faulkner y Hemingway.

Pero a Dos Passos no le pareció suficiente su esfuerzo. Continuó en sus experimentos con la estructura fragmentada, el desorden del tiempo y la presentación objetiva de cuadros sociales e individuales. Ahora apretó las tuercas y volcó su afán en un ideal mayor, el de pintar no una ciudad norteamericana, sino todo su inmenso y desigual país, con una óptica nueva, como si estuviera aplicando un método científico por él descubierto.

Y así fue. Su trilogía USA le significó años de dura tarea y sólo el publicarla le llevó desde 1930 hasta 1936. El resultado fue espectacular, pero sólo visible para quienes se fijaran en las grandes conquistas literarias y no en los detalles que alegan los retrógrados para frenar el avance auténtico de las artes.

Dos Passos triunfó en su nuevo y difícil empeño de llevar los miradores psicológicos y sociales a extremos que se toquen, formando la trama de una nación, no como es, sino a través de la óptica especialmente creada para construir ese mundo verbal y poético, y no otro. Su sección *Noticiario* da las pulsaciones periodísticas y populares del país, con lo más importante sobre la crisis económica del año 1929; su segunda sección, *El ojo de la cámara,* es un refugio íntimo y psicológico, digno de Joyce, donde las impresiones van naciendo en microcosmos; y luego vienen los retratos fragmentados de personajes simbólicos, que viven a zancadas entre Nueva York y California, como magnates o viajeros pobretones, gozando y padeciendo las convulsiones de la sociedad norteamericana, mientras ésta avanza en nuestro siglo.

Como se ve, los dos grandes triunfos alcanzados por Dos Passos fueron obtenidos como un innovador de la novela, cuyo destino asimismo depende, por desdicha, de la rémora de los conservadores, que buscan la revancha en cualquier momento.

Esa revancha contra él se ejerció por motivos domésticos, porque Dos Passos, además de ser escritor, se había atrevido a esgrimir ideas de vanguardia en casos concretos, como la sentencia de muerte contra Sacco y Vanzetti (1927), y en la visita de Dos Passos a los mineros del condado de Harlan, cuando éstos se hallaban en huelga (1931). Así, se había ganado también una reputación de "escritor proletario", una herejía que no cometieron Faulkner ni Hemingway. Por tanto, había que "castigar" al transgresor, o dudar de su honra, y entonces, a la hora de calificarlo, jamás se le juzgó sólo como novelista sino también por sus ideas de izquierda. Además, le llegó la otra sombra de sus libros finales, en los cuales o bien perdió la brillantez de antaño, o bien se pasó al otro bando, apareciendo como un republicano que elogia, por ejemplo, a Thomas Jefferson.

Algunos suponen que él mismo se desilusionó de sus ideales de juventud y que inclusive consta el defectuoso cambio en su escritura, en su segunda trilogía *El Distrito de Columbia* (1939-1949). Pero él explica progresivamente los hechos en libros tan atractivos como en sus memorias informales, *Los mejores tiempos* (1966), y por ello su reputación debería quedar mejor balanceada.

Sin embargo, tantos años de miradas negativas han erosionado injustamente su nombre, y ahora, en su centenario, sentimos que han menguado los aplausos. Quizá sea mejor así. Porque Dos Passos fue siempre un luchador y un explorador de caminos nuevos, y no le importará un ardite la división de sus lectores en bandos. De hecho, él está junto a los mejores del siglo XX, junto a Kafka, Proust, Joyce y Faulkner, y ninguna mezquindad, por corrosiva que sea, debilitará su obra, tan sólida, espectacular y gigantesca como los más altos rascacielos de Nueva York, los destinados al próximo milenio. Por algo se trata de John Dos Passos, el gran caminante de la novela contemporánea.

(*El Peruano*, Lima, 16 febrero 1996).

SCOTT FITZGERALD TESTIGO DE LA ERA DEL JAZZ

Si el novelista norteamericano E.L. Doctorow es conocido por una de sus obras más difundidas, *Ragtime* (1975), que reconstruye el panorama sociocultural de su país, de principios de siglo, cuando surgió la música del "rag", F. Scott Fitzgerald lo es como vocero de la era del jazz, época previa al desastre económico de 1929. Justamente, *Cuentos de la era del jazz* fue su primer libro de narraciones breves; el último, ya póstumo, *Los relatos de Brasil y Josephine* (Madrid: Alianza Editorial, 2a. ed. 1980), aparece ahora en español.

Si Doctorow, a la vista de documentos e imaginación, y pintando sombras en vez de personajes, reconstruyó el ambiente sociopolítico y el gusto artístico de la primera década del siglo, Fitzgerald fue un verdadero testigo de la "curiosa atmósfera de lujo y podredumbre del corazón" de los años veintes.

Su símbolo más repetido fue también su personaje más singular: el joven provinciano, ambicioso y de buenas costumbres llega al colosal laberinto de Nueva York y conquista los mundos sucesivos del colegio, la universidad y la urbe.

Con gran sentido de la tragedia, dominando desde muy joven la tensión entre ironía y romanticismo, Fitzgerald pintó como nadie, en su novela *A este lado del paraíso* (1920), el desenfado de una juventud que luego ha invadido el mundo entero con sus gustos y desplantes, siendo imitada por doquiera.

El gran Gatsby (1925), descubrió y zahirió, bajo el dorado oropel de los magnates, el "sucio polvo" de las escondidas culpas del dinero. Pero para resistir el sentimentalismo o la cursilería del argumento, inventó observadores, conciencias morales vicariamente

tristes, cuyas "lanchas contra corriente eran llevadas sin cesar al pasado", haciendo brotar la inagotable nostalgia, en una búsqueda desesperada y quizá ya perdida.

En 1935, cinco años antes de morir, publicó otro volumen de cuentos, *Taps at Reveille,* donde, en un nuevo tipo de estructura bifronte, reunió dos clases de narraciones, unas en torno al héroe juvenil Basil y otras a su contraparte, la muchacha Josephine: ambos grupos se complementan necesariamente y ensanchan el campo de observación, cada vez más impersonal, durante el desarrollo y variedades del aprendizaje emotivo e intelectual.

Pues bien, esa colección de cuentos, ampliada por otras historias relativas a los mismos personajes, se ha transformado ahora en *Los relatos de Basil y Josephine.*

Según avanzan esos cuentos, crecen Basil y Josephine y conocen más de la lucha sorda entre los sexos. El autor los deja libres y un efluvio natural y enriquecedor, propio de la curiosidad y de la vida en formación, envuelve el minucioso ambiente de Saint Paul, Minnesota, donde Fitzgerald pasara su adolescencia.

La mentalidad juvenil y la "doble visión" (la intimidad del protagonista y el implacable observador que hay en éste) permite un equilibrio que es modelo de sobriedad y justeza, curiosamente en un hombre golpeado por la disipación y por un matrimonio desdichado.

El autor logra no sólo gran neutralidad en el juicio, respecto a sus personajes, sino también gran impersonalidad, como si dejara correr las aguas de un río y gozara del espectáculo de la vida contemplada, donde para él reside lo más hermoso del vivir.

Y por otro lado, la psicología romántica de ambos personajes es analizada con el desapego del naturalista, sin barroquismos y sin la manía de obsesiones y torbellinos mentales a que nos acostumbrarían luego William Faulkner y Thomas Wolfe.

Josephine, mujer fatal de la que brotó la *flapper* literaria de los años treintas, parece, eso sí, una figura menos rica y variada que Basil, el observador permanente cuya intimidad sufre al mezclarse con los hechos, por la agresividad femenina, como otros personajes del mismo Fitzgerald.

Para llegar a esta mezcla de desapego y análisis minucioso, Fitzgerald tuvo que superarse estilísticamente de modo raudo y

pasmoso. Un notable crítico de la época, Edmund Wilson, dijo que los defectos de *A este lado del paraíso* eran tales que lo sorprendente había sido su enorme éxito popular; pero que Fitzgerald había triunfado porque sus personajes y el ambiente estaban "vivos y directos", cualidades que hacían olvidar cualquier otro yerro.

El mismo Fitzgerald se sorprendió de que lo llamaran vocero de la era del jazz, cuando conocía apenas la ciudad de Nueva York e ignoraba sus costumbres.

Pero el éxito magnificó sus contados aciertos y nadie sino el propio Fitzgerald, cuando la depresión mermó sus fuerzas, pudo destronarse a sí mismo, en lo que se ha llamado su trágico "atardecer".

La historia literaria juzgará siempre como algo extraordinario el que un autor de "estilo tan descuidado, pero a veces perfecto", haya podido dar tan buenos frutos, por encima de su costumbre de escribir raudamente, ávido de dinero y dejar inconclusa alguna que otra obra maestra.

(*El Observador*, Lima, 7 enero 1982).

LO ESPAÑOL EN BORGES

Por algún tiempo hubo en España reticencias y equívocos respecto a Borges y a sus declaraciones sobre las bondades de la lengua alemana ("lengua perfecta para la poesía") y su apego, desde niño, al inglés.

En efecto, Borges dijo en numerosas entrevistas y aun por escrito, que se crió en el seno de la biblioteca paterna y que tanto el inglés como el español reinaban juntos en su hogar. Inclusive, debía dirigirse de un modo a su abuela paterna y de otro al resto de la familia. Y que también su casa en Palermo era un fortín, pues afuera bullía el mundo de compadres y violencias. Siendo aún niño, tuvo que viajar con sus padres a Europa, ignorando que sufriría allá la primera guerra mundial, que cursaría el bachillerato en Ginebra, y que se volvería hombre buscando todavía a su patria.

Poco se ha subrayado de sus años en Ginebra, de su afecto por los expresionistas alemanes, "que para mí contienen ya todo lo esencial de la literatura posterior. Me gustan mucho más que el surrealismo y el dadaísmo, que me parecieron frívolos. El expresionismo es más serio y refleja toda una serie de preocupaciones profundas: la magia, los sueños, las religiones y las filosofías orientales, el anhelo de hermandad universal". Así, resulta muy natural que, dejando Ginebra en 1918, con rumbo a España, lleve bajo el brazo toda una antología traducida por él con textos de Ernst Stadler, Johannes Becher, Kurt Heynichec, Werner Hahn, Alfred Vayts, Wilhelm Klemm, August Starmm, Lothar Schreyer y H.V. Stummer, la cual finalmente se publicó en la revista *Cervantes,* en 1920.

Pese a esta versación y regusto por el expresionismo, llega a España y pasea con los ojos muy abiertos por Mallorca, Sevilla y Madrid. En esta última ciudad, frecuenta asiduamente el Café

Colonial, y ahí adentro, es ganado por la tertulia literaria encabezada por Rafael Cansinos Assens, el mentor del ultraísmo y uno de los pocos hombres que más ha elogiado Borges en su vida.

Varias revistas, como *Grecia, Cervantes* y *Ultra,* divulgarán las ideas y logros del grupo (Borges publicará su "poética" en *Ultra,* octubre de 1920), al cual se asimiló con algunas reticencias el poeta, mientras estudiaba y leía con pasión la literatura española. El jamás compartió el rechazo a la tradición anterior de la lengua española.

Es verdad que, de vuelta a su país, fundó un grupo ultraísta en Buenos Aires, pero pronto se separó de él y le importó más la búsqueda de su identidad.

Incluso extremó las cosas, volviéndose devoto de lo gauchesco y lo criollo, afición de la cual también se desprendería, para pintar con fervor su Buenos Aires, en 1923, y señalar finalmente, en 1927, en una conferencia sobre *El idioma de los argentinos,* su elección del habla argentina, "esa plena entonación del habla", optando por una naturalidad sin enfrentamiento y lejos de ciertos cultos, quienes "mueren de la muerte prestada del español".

¿Qué valla insuperable hay entre el español de los españoles y el de nuestra conversación?, se pregunta.

"Ninguna.., diferencia tan sólo de matices.., de connotaciones". He ahí la elección final del maestro, añadiendo de modo rotundo: "Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental".

(*El Peruano*, Lima, 30 agosto 1995).

CORTÁZAR Y EL MONÓLOGO INTERIOR

De 1973 acá, tras su última novela *Libro de Manuel,* Julio Cortázar ha publicado cuatro pequeños tomos de cuentos, que por algo se continúan uno a otro, con la sola interrupción de *Territorios.* Los cuatro libros son *Octaedro* (1974), *Alguien que anda por ahí* (1977), *Un tal Lucas* (1979), y el último, que acaba de aparecer, *Queremos tanto a Glenda* (1981).

Los cuatro títulos parecen un mismo volumen conjunto, no sólo por la explicable afinidad de pertenecer a un autor que se explora a sí mismo en busca de variantes, sino por la reiteración de estilos y temas, en un grado que quizá los vincule más entre sí que con los tomos previos de cuentos.

Todos sabemos que Cortázar publicó tres clases de obras de ficción: cuentos, novelas y los tomos de divertimento, donde huye de la supuesta seriedad narrativa para destacar, en el libre juego de estilos, un puñado de misceláneas sobre tantos aspectos de la comedia humana y artística.

La "lección de los abismos" se acentúa en varios cuentos de *Queremos tanto a Glenda.* El autor no sólo esconde la fría sorpresa final (a ratos busca inclusive el espanto final), que revelará el estudiado remate, heredado directamente de Poe, sino esconde también elementos que podrían iluminar mejor la trama. Así, el misterio nace justo de la aparente naturalidad, de la curiosa rutina, en el momento preciso en que la irrealidad llama desde el otro lado del espejo, para concretarse y hacerse la única verdad.

El primer cuento, "Orientación de los gatos", postula la posibilidad fantástica, que una vez realizada, por trágica que sea, es la

verdadera aventura de la vida. Hay un tránsito completo hacia el ser ideal, que conviviría con el ser humano normal: un amante que de súbito ve a su mujer y a su gato al otro lado del cuadro que representa a una mujer y a un gato, y ambos lo están mirando desde su nuevo e increíble sitial.

En "Historia con migalas" vuelve el tema de la identidad personal y los puntos de vista subjetivo y objetivo intercambiándose, y las dos muchachas del final son las dos muchachas, distintas de ellas mismas, del comienzo.

"Historias que me cuento" nos da otro extremo: lo soñado (y lo anticipado en el tiempo) llega a realizarse, y el soñador ha tenido la experiencia futura de otro hombre real que terminó la aventura que él sólo vivió en sueños.

El virtuosismo del autor llega a ufanarse de sus propios recursos en "Clone", donde muchos personajes entrecruzan sus diálogos y pensamientos, siguiendo las técnicas musicales de las variaciones y el contrapunto, buscando una frase más o menos simultánea, que englobe todos los elementos narrativos.

Cortázar, se nos dice tanto, es un gran estilista y como tal, insatisfecho. "Historias que me cuento" trae las mismas frases enumerativas, los mismos cambios y reiterados puntos de vista, el mismo tejido de oraciones brevísimas entre otras largas, de "Lugar llamado Kindberg", escrito siete años antes. De la tranquilidad inicial se pasa a la respiración acezante, conforme la trama cruza al revés del espejo y vuelve con la otra normalidad, ya enriquecida por el misterio.

En general, el lenguaje cortazariano parece venir, por una parte, desde los discursos analíticos de Henry James hasta la síntesis psicológica y poética del monólogo interior, perfeccionado por Joyce, Faulkner y demás; y por otra, desde la brevedad poética de tantos maestros, en diversas lenguas, hasta la prosa polifacética de Borges. Y por el tono de seriedad ante los absurdos, nos recuerda mucho a Kafka, y por el latido ubicuo del misterio, al inolvidable Edgar Allan. En el punto del encuentro, nace su lenguaje propio, diáfano y lúcido la mayoría de las veces, aunque demasiado cultista y artificioso otras, y quizá por ello Cortázar siga luchando por una frase

más larga y más coloquial, a fin de ganar nuevos ritmos y superar la puntuación convencional.

(*Revista Punto*, Lima, 9 octubre de 1982).

LAS 'DESHORAS' DE CORTÁZAR

Cumplidamente, desde *Octaedro* (1974), cada dos años nos da Julio Cortázar un volumen de cuentos donde tres presencias (lo real, lo irreal y lo imaginario) intercambian sus tejidos y jalonan la vida humana como una alternancia entre la rutina y la súbita y esclarecedora "novedad", por llamar de algún modo a ese otro lado del espejo, donde nos esperan los sueños y la "otra" existencia nuestra, y donde no somos agentes sino quizá seamos mirados como objetos.

Esa alternancia dispone inclusive el orden de los cuentos, matizando los que se despegan fácilmente de la realidad, trascendiéndola (por ejemplo, "Segundo viaje"), con los que ofrecen una revelación o descubrimiento (como "Fin de etapa"), causando una profunda brecha en la mente del personaje, cuya conciencia vacila al ampliarse su mundo hasta límites irreales, pero creíbles. El lector, así, pasa de una escena banal a otra reveladora de los extremos de la fantasía, enriquecida por ésta. Situación nueva en que la "otra" realidad parece sustentarse de modo sólido y coherente, en principios tan válidos como los de nuestra vida de cada día.

Autores como Cortázar son llamados fantásticos y se les encasilla en la notable relación de cuentistas que incluye a Edgar Allan Poe (tan bien traducido por Cortázar), Nathaniel Hawthorne o Franz Kafka. Pero el proceso por el cual la realidad cotidiana se transforma en otra y nos "deslumbra", haciendo que los personajes vivan desde este momento, una segunda vida, extraña e increíble, es en esencia el mismo proceso de toda literatura, cuando la realidad, una vez seleccionada e iluminada, puesta en relieve, se convierte en una visión ejemplar y simbólica.

Ningún ejemplo más natural del paso de la verdad a la fantasía, de la vigilia al sueño, que el cuento "Deshoras", que da título al reciente volumen de sus narraciones cortas (*Deshoras:* Madrid, Alfaguara, 1983), donde el escritor maduro, tomando el material de sus recuerdos juveniles, "corrige" y culmina, al escribir, un amorío que nó cuajó en su vida real. Lo pálido, medido, estrecho y mojigato de la rutina, además de su propia timidez que le impidió culminar sus sentimientos, acaba siendo un sueño completo del amor carnal y sentimental cumplidos. Sólo escribiendo, muchos escritores le han dado un beso a la mujer de sus sueños. Esa iluminación de los materiales por el arte es tan necesaria como la brecha que establece el límite entre lo real y lo irreal, sin olvidar que ambos van a coexistir por breve lapso, provocando la doble sorpresa del personaje y del lector, para que luego la segunda vida, la del reino de la imaginación, desplace a la primera.

El paso de la rutina a la otra realidad se da casi naturalmente en "La escuela de noche", cuando dos muchachos saludables descubren la corrupción habitual que existía en la escuela de futuros normalistas, sin que ellos lo hubieran sospechado. Así, la otra vida coexiste con la rutinaria y sólo hay que descubrirla merced a esa "lección de los abismos", que Cortázar aprendió en la filosofía oriental, pero también en Poe.

En cambio, a veces en *Deshoras* la búsqueda de esos segundos planos es forzada y artificiosa, por ejemplo en "Satarsa" y "Diario para un cuento". En ambos textos se ve el esfuerzo incompleto e insatisfecho del autor.

El más ambicioso de los textos, "Fin de etapa", sobre la transformación de una joven, que contempla la exposición de cuadros, en una naturaleza muerta, semejante a las pinturas vacías y desnudas que ve, no llega a ser tan plausible como los mejores de sus últimos volúmenes.

Sin embargo, hay un notorio avance en el estilo. La intención por alcanzar una frase más larga y coloquial, a fin de ganar nuevos ritmos y superar la puntuación convencional, intención visible desde *Octaedro* en adelante, se ha logrado finalmente, y de modo suelto y natural. Y este avance en su afán de comunicarse mejor con el

lector no dificulta, por fortuna, su gran manejo del latido permanente del misterio, su otra herencia de Poe.

(*El Observador*, Lima, 20 agosto de 1983).

RECUERDO DE SCHNITZLER

Cada vez que se habla del monólogo interior, uno de los artificios más empleados en la novela contemporánea, se retrocede buscando sus orígenes y entonces se halla a un par de escritores claves, el francés Eduard Dujardin (1861-1949) y al austríaco Arthur Schnitzler (1862-1931), merced a quienes iba a fundarse una ilustre escuela que incluye a Virginia Woolf, Joyce, Larbaud, Faulkner, Sartre y otros.

Algunos retroceden aún más y se dan con la novela epistolar del siglo XVII e incluso con el *Werther,* de Goethe, sin olvidar tampoco los propios antecedentes del teatro.

Sin duda Schnitzler es un ejemplo digno de atención. Muerto hace medio siglo en Viena, donde también había nacido, él estrenó nuestra centuria con su novela corta *Teniente Gustl,* publicada exactamente en 1900. Si bien Dujardin había inaugurado el monólogo interior en *Han cortado los laureles* (1887), Schnitzler, en su novela, le dio dinamismo, ductilidad y riqueza de tonos, pues aun le sirvió para hilar escenas cómicas y toda una sátira contra el militarismo del imperio austrohúngaro, sátira tan mordaz que las autoridades, en represalia, despojaron a Schnitzler de su cargo de médico militar.

Porque él siempre estuvo a caballo entre dos posiciones. En cuanto se graduó de médico empezó su vida literaria, escribiendo obras de teatro y luego novelas cortas y largas. Seis años menor que Freud, pudo abrazar el psicoanálisis, pero aplicó a su modo esas teorías al revelar la turbia conciencia de sus personajes. Pronto se hizo dramaturgo famoso, especialmente con *La cacatúa verde* (1899) y la prohibición de *La ronda* (1903), una pieza realista sobre los círculos viciosos que hacen girar a hombres y mujeres condenados por el determinismo social; pero si la pieza levantó escándalos hasta

1921, tras unos tumultos en Viena y Berlín, siendo por fin judicialmente absuelta, Schnitzler siguió acariciando la idea de descollar también en la novela corta y larga. Ahí están *El camino hacia la libertad* (1908), *La señorita Elsa* (1924) y *Huida a las tinieblas* (1925), todas psicológicamente sutiles, y las de mayor extensión, *Novela de un sueño* (1925-1926) y *Teresa, crónica de la vida de una mujer* (1928).

En Schnitzler se reúnen los principales movimientos literarios y científicos de fines del siglo XIX. Discípulo de Zola y de sus técnicas del naturalismo, su penetración analítica lo llevó a la vivisección de las conciencias, tal como otros disecaban los cuerpos, humano y social. Ignoramos si conoció la obra de Dujardin, pero en sus dedos el monólogo interior no fue un instrumento superficial ni lo usó en temas frívolos como el francés, sino lo volvió un escalpelo eficaz para penetrar en las sucesivas capas de la personalidad, hasta lindar con el inconsciente y con los impulsos de autodestrucción, como sucede en *La señorita Elsa,* admirable registro de una psicosis, y en la sutil oposición de dos hermanos en *Huida a las tinieblas.*

En suma, él dramatizó y poetizó el monólogo interior, y en ese sentido es un digno antecedente de Woolf, Faulkner y de los primeros capítulos de *Ulises*, cuando no se abandona aún el lirismo.

Y por otro lado, rabasando esa técnica, siguió un camino propio de asedio paulatino y gradual del binomio que forman el personaje y su ambiente, señalando con minucia las interacciones de ambos, mientras dibuja el fondo de la sociedad austríaca. En esta labor meticulosa y científica, de psicólogo afecto a subrayar las fuerzas instintivas y sexuales, de sociólogo y de hombre de letras, para quien la persona humana es siempre ambigua, jamás transparente, resiste muy bien el cotejo con otros novelistas de similares técnicas, Zola y Maupassant, e inclusive con los nuevos y exquisitos como Henry James. Leyendo *Teresa,* la precisión del estudio de una desdichada intimidad femenina, en nada puede envidiar la lucidez y el puntillismo intelectual con que Henry James analiza a *La heredera.* Y por lo demás, aun el estilo es parecido, pues renuncia aquí al monólogo interior incapaz de pintar varios personajes y toda una sociedad, y elige con brillantez el "punto de vista" de un personaje, desde el cual se observa a todo el mundo.

Es curioso que en las dos vertientes del psicologismo (la del registro mental y la del análisis detallado de una intimidad en contraste con el medio) haya destacado Schnitzler. En vista de tales méritos, ya es tiempo de que se traduzcan al español nuevos títulos de sus numerosas novelas (especialmente cortas), cuentos y dramas, y se haga justicia con este autor que aun de lejos, visto en su efigie barbada e inteligente, se parece mucho al gigante Freud.

(*El Observador*, Lima, 20 noviembre 1982).

CANETTI: LAS VOCES DEL CUENTISTA

Cada autor nos llega siguiendo el orden impreciso de los libros. El azar nos pone al comienzo la que es su última novela; o leemos con mucha atención un volumen que después alguien dice que es sólo marginal del río de sus obras.

Con Elías Canetti, el sorpresivo Premio Nóbel de Literatura de 1981, puede naturalmente suceder así. Pero si de algún modo el lector pudiera elegir un orden de aproximación a él, yo le sugeriría *Las voces de Marrakesh* (Valencia: Edit. Pre-Textos, 1981), para empezar con un valioso autor injustamente relegado por la crítica más o menos fácil.

Hay libros en prosa que definitivamente son cuentos o novelas, y que así fueron proyectados por los autores. Pero lo más hermoso y extraño es sorprender los materiales antes de que el autor se decida por un género determinado.

Así, las descripciones se ven en bruto, directas, sin muchos lazos con el argumento ni con el remate final, como escenas independientes de una vida cuya trama ignoramos aún. Lo que vale entonces son los fragmentos mismos, el poder de penetración del autor, la intensidad de su mirada y la belleza del dibujo parcial, siempre listo a recibir otro mosaico para formar el gran tapiz narrativo del que hablaba Henry James.

Pues bien, esos dibujos parciales, aun antes de ser tejidos en el tapiz del argumento, se descubren claros y bellos en *Las voces de Marrakesh.* Se nos da un libro de viajes, y el narrador es, en efecto, un viajero que pinta más lo exótico y huraño a él, en una ciudad descubierta en medio de sorpresas, conforme su curiosidad se abre en abanico o en una gran mirada que aceptará al fin el mundo de otros hombres como él.

Así, el viajero Canetti curiosea por las calles marroquíes, y mientras sus ojos y oídos graban sensaciones de un mundo nuevo para el búlgaro germanizado que es él, desfila todo un pueblo de chilabas sombrías, de camellos extrañamente apasionados y aun vengativos, de innumerables mercaderes, ciegos o no, de abigarradas tiendas o "suks", de viejos lavando durante horas monedas con la saliva, de bultos por el suelo que esconden a hombres invisibles lanzando gritos y plegarias que realmente son eternas.

El observador fascinado transmite su deslumbramiento al lector y éste acompaña y a veces suplanta a Canetti, mezclándose con la eterna judería del mundo, que también, por supuesto, ha llegado a la plaza Melah de la ciudad.

Por el camino hemos hallado a una muchacha árabe, misteriosa tras un reja, que primero musitaba y luego decía frases incomprensibles pero dulces, demasiado amorosas para entenderlas, y sólo al fin de la escena, cuando hemos creído que enloquecía sola, descubrimos oculto al joven enamorado que recibía aquel aliento, aquella voz medio alada y terrena. Ya en la plaza Melah, los rostros judíos se parecen tanto a los árabes que sólo ellos lo ignoran; y ante esos herederos de la antigüedad, que han nacido en Francia, España o Rusia, Canetti pensó lo debido: "Pensé en la transmigración de las almas. Tal vez, me decía, toda alma humana tiene que ser alguna vez judía, y ahora todas ellas han coincidido aquí: ninguna se acuerda de lo que fue anteriormente, y cada una de ellas cree fervientemente que desciende por línea directa de los personajes de la Biblia". Más allá la plaza hierve aún más, con el gran pulso del mercado: las diminutas y abigarradas tiendas, los increíbles vendedores de piedras, "que las tomaban una por una en la mano, soplaban sobre ellas, las observaban y mantenían por un momento en el aire... parecían más interesados en ellas que en los compradores mismos".

Por entre mercaderes, curiosos y mendigos, Canetti goza del embrujo del mercado popular, como gozan los muy civilizados: "No quería marcharme jamás de aquí, desde hacía cientos de años yo había estado aquí, pero lo había olvidado y ahora todo renacía. Veía expresada toda la densidad y calor de la vida que sentía en mí mismo. Cuando yo me encontraba allí yo era la plaza".

Y por fin, el viajero vibra aún en momentos de peligro, rodeado de mendigos agresivos y pedigüeños: "Agarraban mi rodilla y me besaban la chaqueta. Bendecían, o así me pareció, cada parte de mi cuerpo... Quedé aterrorizado, pero no podía desasirme, puesto que estaba conmovido y todo el horror pronto se diluía en esa profunda emoción. Jamás la gente se me había aproximado tanto físicamente. Olvidé su suciedad, me era indiferente; no reparé en la mugre. Sentí qué tentador podía ser para el cuerpo humano vivo dejarse descuartizar".

El observador va al fondo de las cosas, no teme las impresiones más extrañas o absurdas. Inclusive se acerca al vaho de la corrupción y la ve palpitar en torno suyo.

El viaje iniciado con el exotismo de las sorpresas, acaba con la interminable voz de un árabe metido en un saco y llamando desconsolado a Alá, sin que nadie se inquiete por la calle. Pero no se trata, en verdad, sólo de un libro de viajes, aunque haya nacido de uno realizado por Canetti en 1954. Es una colección de impresiones artísticas, anteriores al deseo de escribir cuento o novela, y que valen de por sí: un pretexto para descubrir un pueblo y revelarse a sí mismo. Por su fidelidad a la atmósfera de "otro mundo", según la mentalidad occidental, se emparenta muy bien con *Viaje al Congo,* de André Gide, y más aún, con las descripciones herméticas y espléndidas de Argel, en las muchas páginas africanas de Albert Camus, alejándose por igual de la minucia de exploradores como James Cook, de artistas del color como Theófile Gautier, o de viajeros sentimentales como Laurence Sterne, para no mencionar el dramático y filosófico "viajero y su sombra", de Nietzsche.

En uno de los instantes del recorrido por Marrakesh, Canetti se da con unos cuentistas populares, rodeados de ávidos oyentes, que forman "los más densos y también los más duraderos círculos de gente". El también logra reunirnos en torno a su libro, sobre todo cuando nos da anécdotas como el encuentro con los camellos, cuando éstos son arrastrados en tres patas al matadero, mientras proyectan vengarse por la noche, ahogando a la gente dormida por el suelo. Sí, Canetti ha oído las más sutiles voces de Marrakesh, incluso las del sufrimiento y venganza de los camellos.

(*El Observador*, Lima, 4 abril 1982).

JOYCE ANTE EL SIGLO XXI

Dentro de pocos meses, una vez llegado 1982, se cumplirá no sólo un siglo del nacimiento de James Joyce, uno de los más grandes escritores contemporáneos, sino también sesenta años de la aparición de *Ulises,* su libro más famoso.

En efecto, en París, y en 1922, apareció este grueso volumen, editado por la hasta ahora célebre librería Shakespeare y Cía., tan visitada como la Foleys de Londres, la más grande y conocida del mundo. Subrayemos la fecha: 1922 marca también la publicación de otros textos igualmente significativos en la literatura contemporánea: *Hugh Selwyn Mauberley,* de Ezra Pound; *Tierra baldía,* de T.S.Eliot; *Trilce,* de Cesar Vallejo. Por más que seamos desafectos a las conmemoraciones, es indudable que ese año surgieron obras singulares, dos de ellas de inspiración simbolista (las de Pound y Eliot) y de estructura anticonvencional, basadas en el legado cultural previo y en fragmentos dispersos que se unirán sólo en la mente del lector, así como un observador recoge directamente las impresiones de la naturaleza antes de formular una teoría o una ley. La tercera, *Trilce,* es igualmente vanguardista y aun revolucionaria, cuyos alardes verbales y de concepto provienen de un creador que osó empujar los límites de lo absurdo, así como los de la estructura poética y lingüística del español. Y por si esto fuera poco, 1922 es el año en que muere Marcel Proust y en que empieza a ventilarse su notoriedad.

La trayectoria de James Joyce está llena de indesmayable esfuerzo, de lucha tenaz por vencer los mayores obstáculos, desde la pobreza material hasta la incomprensión y la censura de los llamados cultos. Su obra, conseguida tras tantas dificultades, ofrece, sin embargo, una sucesiva y gradual coherencia, donde ningún libro suyo

se repite (así respetaba él a sus lectores), y donde la mucha creación y originalidad no descartan en modo alguno la vieja tradición cultural.

Los miles de joyceanos del mundo recuerdan bien la frase de Valéry Larbaud, de que si un solo libro del siglo XX estuviera destinado a sobrevivir, ése sería el *Ulises.* Pero este grito entusiasta jamás molestó a nadie, digamos por ejemplo, a los amantes de Proust, Kafka o Faulkner.

Joyce pasó su juventud formándose minuciosamente para su arte y superando las vallas que le impidieron culminar su educación universitaria. Inclusive pensó en estudiar medicina, ya que no podía ser escritor. Pero, luego, cuando las circunstancias se volvieron menos adversas, decidió ser primero poeta, después dramaturgo, después tenor lírico. Y fue todas esas cosas a la vez (menos tenor profesional), además de autor de un volumen de cuentos sobre su "querido y sucio Dublín", y de tres novelas notables por su estructura y por su dedicación al lenguaje, tanto coloquial como culto, que le han valido el sitial de estilista, el mayor de que puede gozar un escritor.

Las poesías amorosas de *Música de Cámara* (1907) son una mezcla de rigor isabelino, de tributo a Ben Jonson, y de moderna versificación; el pequeño tomo atrajo a numerosos músicos y les hizo escribir arreglos de acompañamiento. Su delicado simbolismo se prolonga en *Pomes Penyeach* (1927) y aun en muchas partes de su obra, en especial en *Un retrato del artista adolescente* y en la sección "Telemaquia" de *Ulises,* por no citar la prosa poética de *Giacomo Joyce.*

Los espléndidos y sutiles cuentos de *Dublineses* (1914) recuerdan a Chejov, pero exhiben una ironía propia, una denuncia oblicua de la "parálisis moral de Irlanda", y varios planos de significación. Y por otra parte, la pieza teatral *Exiliados* (1918), deudora del ejemplo de Ibsen, ofrece un irresistible impulso de sinceridad que linda con el exhibicionismo y con la conciencia de la insalvable soledad del alma.

Un retrato del artista adolescente, celebrada novela de 1916, es justamente eso, un punto de vista sobre el desarrollo biológico y espiritual del joven artista Esteban Dédalus, el alter ego de Joyce, rigurosamente formado por lecturas de Aristóteles, Santo Tomás de

Aquino, Yeats y Byron, por encima de Tennyson. Pero si ya en *Dublineses* el lenguaje desempeñaba un papel importantísimo, en esta novela la prosa simbolista y rítmica es primordial, tanto como la estructura y el desarrollo intelectual del protagonista, quien, asediado por la carne, el temor a Dios y también por los bienes del espíritu, elige finalmente "el exilio, la astucia y el destierro", como únicas armas del artista.

El mismo Esteban reaparece en *Ulises* como el nexo natural entre el orgulloso esteta de *Un retrato*, que aún no ha salido de Irlanda, y el joven que vuelve de París, ya maduro, medio frustrado y muy dolido por el recuerdo de la madre muerta, ante quien él no abdicó de su rebeldía sin Dios. Esteban es ya el Telémaco en busca del padre simbólico, del Ulises moderno y antiheroico, del hombre cualquiera actual, hundido en los mitos griegos, judeo-cristianos e irlandeses, para reproducir en nuestro siglo, la historia irónica y burlesca del rutinario Leopoldo Bloom, el heredero de Occidente, el de los mil nombres.

Ulises es sin duda el libro más polifacético, enigmático y controvertido de la historia literaria. Está basado en el mismo impulso de exhibirse por completo, en un proceso de revelación total del ser humano, incluyendo las "zonas prohibidas" señaladas por la tradición religiosa y literaria. Este impulso no sólo proviene de los naturalistas franceses, sino también de la teología moral de los jesuitas que aprendió Joyce desde la escuela primaria, y que sólo es comprensible desde las honduras de una conciencia católica.

Se ha subrayado mucho que, a fin de revelar las diversas facetas de Leopoldo Bloom, su mujer Molly y Esteban Dédalus, Joyce sigue el orden argumental de la *Odisea,* de Homero, añadiéndole una minuciosa "composición de lugar" en cada uno de los dieciocho capítulos (Homero nos da 24), y cada cual exhibiendo una técnica literaria distinta, un arte dado, un órgano humano y hasta un color, y todo envuelto en las sucesivas horas de un solo día, el 16 de junio de 1904, en recuerdo de la vez en que Joyce y Nora Barnacle se juraron amor eterno.

Desplegado así el plan general, Joyce eligió dos recursos técnicos principales a fin de expresarse: el monólogo interior del personaje, con las variaciones puntuadas y sin puntuación, y con los

métodos alternos del contrapunto autor-personaje; y una técnica musical de disgregar fragmentos de un tema o asociaciones de ideas en diversas partes de la obra, los que deberán ser aprehendidos por el lector en un esfuerzo de síntesis, que no se le había exigido jamás antes, a fin de recomponer la "sinfonía" a que equivale toda la obra. Y finalmente, echó mano tanto de estilos ajenos, imitándolos o parodiándolos, como de otros enteramente suyos, en un alarde verbal sin paralelo en la narrativa.

Una empresa literaria así, equivale a una *Summa* de nuestro tiempo, donde confluyen el montaje cinematográfico, el impresionismo pictórico, el leitmotiv de la música (no olvidemos que era el apogeo de Wagner), la libre asociación del psicoanálisis y el impulso vital de la filosofía.

No en vano Joyce intuyó el futuro del cine y fue uno de los primeros en trabajar (en 1909) por difundir películas en Irlanda; se vinculó con el movimiento internacional del psicoanálisis, cuyo centro estaba en Zurich, ciudad en que vivió tantos años; conoció de cerca la obra de los filósofos vitalistas Bergson y Whitehead; y como eximio hombre de letras, incluso englobó en *Ulises* el lenguaje científico (gran rival del literario) dentro de la novela, aun antes que Aldous Huxley, haciéndolo de modo maestro en el capítulo de preguntas y respuestas. Culturalmente hablando, pues, *Ulises* es el producto convergente de varias artes y ciencias, como lo son las citadas obras de Eliot y Pound.

Pero así como la lectura de *Ulises* puede hacerse conforme a referencias homéricas, judeo-cristianas y aun shakesperianas (Odiseo como padre simbólico de Esteban-Hamlet), así también puede leerse simplemente como una novela, valiosa en sí misma, y anticonvencional y valiente por su tema, estructura y técnica literaria, y por la ingente creación verbal del texto.

Por fin, a pesar de mucha bibliografía detallista, quizá poco pueda decirse en resumen de la última novela de Joyce, *Finnegans Wake,* aún en proceso de asimilación por la crítica mundial, todavía dividida respecto a los variadísimos experimentos de estilo que rebasan los de *Ulises* y forman un prodigio lingüístico, y respecto a si el libro pierde o no comunicación con el lector, al exagerar las innumerables connotaciones locales, al destacar lugares comunes y

juegos de palabras, verdaderos rompecabezas personales y domésticos, en desmedro de la comprensión cabal del texto y de la estructura.

Tendrá aún que pasar buen tiempo hasta que el libro sea leído como una novela, cuyo método esencial reside en emplear el mito y el continuo paralelo entre lo contemporáneo y lo antiguo. Hoy por hoy, el lector común de novelas, deformado por una producción en serie de obras muy semejantes entre sí y más o menos rutinarias, no está preparado para entender en toda su profundidad la última novela de Joyce. A una pregunta de su amigo Frank Budgen, Joyce respondió que le hubiera sido fácil producir un par de libros convencionales cada año, pero que ello no hubiera valido la pena.

De todos modos, desde ahora podemos asegurar que Joyce y su obra conjunta pasarán largamente el umbral del siglo XXI y sin duda de otros por venir. Tratándose del Perú, país de escritores que lo han traducido y admirado desde hace años, merecerá aquí, a no dudarlo, un recuerdo especial por el centenario de su nacimiento y por los sesenta años de la vida de *Ulises*.

(*Crónica Cultural*, Lima, 16 agosto 1981).

JOYCE Y FAULKNER JUNTOS

En la grata compañía de los profesores Tomás Escajadillo, Wáshington Delgado y Guillermo Niño de Guzmán, acabo de presentar mi libro *Estudios sobre Joyce y Faulkner,* que recoge artículos y ensayos, publicados e inéditos, durante cuatro décadas.

En 1948, antes de cumplir veinte años, abandoné la medicina por las letras. El cambio tomó unos meses y lo pasé refugiado en el General de San Marcos, salón de lectura donde antes había existido un refectorio conventual. Otros habrán tenido a su servicio la famosa Sala Redonda del British Museum; para mí esa sala ovalada fue bastante. Ahí me ayudaron en mi nueva vida los libros de Ciro Alegría, Joyce, Shakespeare, Azorín, Gabriel Miró y la novela picaresca española. Después vinieron Huxley y Lawrence.

De entre los peruanos, además de Alegría, recuerdo vivamente a Mario Florián, Abraham Valdelomar y José María Arguedas.

Entre 1945 y 1948 el flujo de libros del exterior aumentó considerablemente. Entre éstos llegaron los de autores existencialistas franceses, los del neorrealismo italiano, y los de la generación perdida norteamericana. Dispuesto a seguir el ejemplo de Alegría y Arguedas, yo empezaba a escoger difícilmente los temas, el estilo, el punto de vista desde el cual partir.

Mientras tanto, traducía *Asesinato en la catedral,* de T.S. Eliot, poemas sueltos de Ezra Pond, bocetos de cuentos de Nathaniel Hawthorne y piezas en un acto de Tennessee Williams. No era ninguna novedad, pues había otros jóvenes escritores, como Norman Arbaiza (un norteamericano graduado en San Marcos), o como Sara María Larrabure, y más tarde Raúl Deustua y Pablo de Madalengoitia, quienes traducían asimismo a autores anglosajones.

Así, envuelto por sucesivas influencias, todavía mareado por tantas lecturas desordenadas, escribí la novela corta *El cínico,* cuyo premio en los Juegos Florales me entregó Luis Alberto Sánchez, en el Teatro Municipal. Este galardón me sirvió de perlas para presumir ante la familia y facilitar su aceptación a mi cambio de medicina a letras.

Cuando se resolvió este asunto familiar, casi en seguida, en 1948, descubrí por fin el estilo que buscaba; a la sombra de Joyce y de *Un retrato del artista adolescente,* pero tomándome unas libertades, publiqué mi primer cuento, "Una figurilla".

No sólo eso; mi suerte fue más allá. En el momento en que daba mis primeros pasos literarios y tenía a Joyce y a Ciro Alegría como mis penates, empecé a leer con admiración a Faulkner. Durante cuatro años me dediqué mayormente a estudiarlo y a preparar la tesis del bachillerato, presentada en San Marcos, en 1952, e inédita hasta hoy. Su texto no aparece en el libro porque es algo voluminoso, y quizá porque no me salió tan ceñida y concreta como la tesis doctoral, también sobre Faulkner, de 1959.

En resumen, más o menos durante diez años he girado en torno a las obras de estos dos colosos de la narración contemporánea; y en las últimas décadas, también he vuelto a las andadas.

Por otra parte, debido a que me espantó la idea de traducir la prosa de Joyce, por lo difícil que era, me dediqué más bien, desde 1950, a traducir su poesía y a leerla en público, ofreciendo lecturas en Lima, Piura, Trujillo, Arequipa, Cusco y hasta en Londres y Dublín, en viajes felizmente logrados.

Otra suerte fue la siguiente. El haber leído a Faulkner a continuación de Joyce me permitió fácilmente descubrir los fuertes lazos que unen a ambos, y la condición de espléndido discípulo que exhibe Faulkner frente a Joyce: discípulo, sí, pero para construir un mundo nuevo y paralelo al del maestro, y de máximo nivel.

He ahí la razón del título del libro, en que ambos autores van juntos. Lo hacen porque sus obras se entretejen, porque ambos fueron grandes experimentadores de la estructura narrativa, del estilo, de la caracterización y de la atmósfera (objetiva, impersonal, en el caso de Joyce, y apasionada y barroca en el de Faulkner). Y aparecen juntos porque una vez trasplantado Joyce a Estados Unidos, ahí su

ejemplo fue seguido por diestros novelistas como John Dos Passos, Hemingway, Conrad Aiken, Robert Penn Warren y el mismísimo Faulkner.

Sí, hay razones para juzgarlos en continua vinculación. En verdad, desde 1926 y 1929, fechas de *La paga de los soldados* y *El sonido y la furia,* respectivamente, algunos comentaristas norteamericanos habían señalado, en revistas y periódicos, la influencia joyceana en Faulkner. En 1933, André Malraux escribió un ensayo a propósito de *Santuario,* ligando sus ingredientes de novela policial con la tragedia griega. Este juicio, además del de Jean Paul Sartre sobre los gestos y actos rituales de los personajes de Faulkner, me llevó a otros muchos críticos (varios de ellos franceses), de donde saqué en limpio que Faulkner no se diferenciaba de Joyce por el psicologismo –ya que ambos lo practicaron muchísimo–, sino por la intención trágica o dramática en Faulkner, y objetiva y naturalista en Joyce. De este modo, el famoso monólogo interior que ordenó y enriqueció Joyce, frío y neutro como puede ser, se transforma en atormentado y tortuoso en Faulkner, quien es capaz de reordenarlo en las líneas cálidas y clásicas de un diálogo teatral.

Con los años, desde Estados Unidos, ya sea en el original, o ya en traducciones editadas en Buenos Aires o México D.F., ambos gigantes llegaron a América Latina casi al mismo tiempo (al menos así ocurrió en Lima), donde fueron bien recibidos.

¿Quiénes son los autores latinoamericanos vinculados a ambos? Son numerosos, y yo apenas en el libro he empezado a mencionarlos. Lo que deseo es, en mi condición de escritor, no de crítico, llamar la atención sobre unos lazos que no se han estudiado todavía, pese a que el capítulo de las influencias extranjeras es muy importante en toda literatura.

En algunos gruesos tomos con el título de *Literatura peruana,* pocas veces he visto bien tratado el tema de las influencias. Ojalá ahí se reviviera el entorno de cada generación, con sus lecturas e influjos reales, y no repitiendo lo que se rumorea en el ambiente. Los rumores están bien para las novelas o los chismes, no para la crítica seria. Ejemplar y distinta es la actitud de Estuardo Núñez, cuyos hallazgos son valiosos.

Sin embargo, reconozco por vía propia que, si bien los influjos culturales externos (las "técnicas", en mi caso) facilitan muchísimo la capacidad de expresión literaria, creo que por encima de tales influencias están no sólo la experiencia vivida y su multitud de estímulos, sino también la tradición del país y la voz de nuestros artistas muertos.

(Lima, 1993, Inédito).

'EL SILENCIO' DE BERGMAN

Sobre "El Silencio" de Ingmar Bergman, película que sigue exhibiéndose en Lima, hay y habrá toda una bibliografía de artículos y ensayos. Su tema, su estilo y aun las ideas que postula se prestan para una larga discusión.

La cámara elige un mirador de claroscuro y desde ahí nos deja contemplar el mundo. La mayor parte del tiempo predominan el negro y las sombras, en una mezcla con súbitas iluminaciones y deslumbramientos, que a ratos no permiten mirar bien. En medio de la oscuridad, la luz parece brotar como una violencia, irresistible y mágica, dentro de la cual nace todo, la vida, el ademán y la palabra. Sobre el fondo mayoritario de la sombra, la luz dibuja sus rayos y ciega como una centella.

Con el juego de la luz brotan los cuatro personajes, sus miradas lentas, profundas, enfermizas, y sus pocas frases que son como gotas de agua en un mar de silencio y rutina. Vemos a un grupo familiar compuesto por dos hermanas y el pequeño hijo de una de ellas. Los tres viajan en un tren y descansan a medio camino en un hotel, donde inopinadamente se alojan, sólo mientras se recupera una hermana –la tía del niño–; aquí aparece el viejo mayordomo, que habla una lengua distinta y que se entiende con ellos por medio de señas y algunas palabras de sonido semejante en "ambas" lenguas. El tren, la estación, el hotel y la ciudad de en torno son creaciones impresionistas, meros rasgos esquemáticos que facilitan el brote de símbolos. Pronto, en medio del silencio y de cierta incomunicación entre los personajes, sabemos que ambas hermanas son diferentes entre sí, primero física, luego mentalmente, y que por ello sus hábitos y mundos se alejan. La hermana-madre es sensual, proclive a vivir

más con la carne que con el pensamiento: la desnudez, el cuarto de baño y el sexo la envuelven siempre. La otra hermana es solitaria, intelectual, onanista y con tendencias al homosexualismo y al incesto. El niño es, sobre todo, una mente fresca y curiosa, una mirada atenta, pero libre, aunque ligada a la madre. El mayordomo es el bondadoso extraño que hace siempre el bien y carece de profundas emociones: el sabio que lo entiende todo, pero sin hundirse demasiado en el mundo de los otros.

La hermana intelectual vive y padece en su cuarto de hotel, sin salir casi nunca: traduce a la hora del trabajo, espía tarde y mañana a su hermana, buscándola, si es posible, desnuda, y desea participar en los secretos de ella. Su vicio onanista se ve monstruosamente en la película, así como el vacío de su soledad y el desgobierno de su vida. Ella está "enferma", víctima de una crisis nerviosa, lenta y rutinaria. En el cuarto contiguo están su otra hermana y su sobrino. Esta segunda mujer es toda carne, movimiento, inquietud y lascivia, pero también dentro de la atmósfera de soledad y silencio que es compartida por todos. Ella se sofoca en el hotel. Busca la libertad de la calle y aquí solo ve lo que le interesa: una brutal escena en un teatro de variedades, donde una pareja, sentada en una butaca, se hace el amor ante sus ojos, y un hombre desconocido, con quien jamás habla, pero al que lleva al hotel para satisfacer su hambre durante una larga noche. Por su parte, el niño es testigo de todo, bueno y malo, sin contaminarse por su fondo de ingenuidad y ternura, aunque hay el peligro de que las imágenes se almacenen en su memoria y por sí mismas lo conviertan mañana en un hombre inecuánime por las escenas que ha visto. Y por fin, el viejo mayordomo es algo así como el médico que sabe el remedio y está dispuesto a curar, sobre todo a la mujer enferma, pero sin acercarse mucho a nadie.

Es fácil notar que Bergman, con criterio muy simplista, elija situaciones y personajes "polares", a fin de facilitar el surgimiento de contrastes e ideas-símbolos. La decisión de sacar a los personajes del tren y meterlos en el hotel, la de centralizar todas las imágenes en una fiebre sexual que no es paulatina, sino súbita y enfermiza, y la decisión de la "madre", que llama a su hermana neurótica, mientras está haciendo el amor con el desconocido, a fin de

enrostrarle la "inferioridad" de su vida dependiente, cuando la suya le parece "limpia y normal", son sin duda artificiosas y extremas, pero efectivas. La atmósfera del sexo que separa a quienes debían amarse (las dos hermanas), la ausencia completa del amor en las relaciones sexuales, y la palabra que también aísla en vez de juntar, se ven en la pantalla con una pureza inigualada. Las simples imágenes hablan y nos sumen en círculos caóticos y nerviosos, donde la espiritualidad del hombre es débil como un niño.

En verdad, el espectador sale a la calle después de probar un trago muy amargo. ¿Ha pintado Bergman la vida instintiva y oscura, el choque con los preceptos de una sociedad hipócrita y convencional, o actúa simplemente como un profeta asustadizo, que exagera los rasgos de la sociedad burguesa y que retrata sin velos el sexo, a fin de ensanchar la libertad del cine? He aquí nuevos temas por discutir alguna otra vez.

(*Expreso*, Lima, 13 julio 1965).

EL HIJO DE JUAN RULFO

Una reciente noticia nos reconforta a los aficionados que vinculamos la literatura y el cine. La estirpe de Juan Rulfo, aquella colección de sombras que se sucedían en *Pedro Páramo*, contando la historia hacia atrás, siempre hacia el origen último y misterioso, casi imposible de aclararse, vuelve a recorrer los caminos.

Ahora se trata de la búsqueda real de una verdad monda y lironda. Don Cheno, el padre de Juan Rulfo, fue de veras asesinado, y el hecho causó profunda impresión no sólo en el hijo, que persiguió toda su vida (hasta en las letras) la sombra de su padre, sino que la búsqueda ha sido heredada por el nieto de Cheno, esto es, por el propio hijo de Juan Rulfo, quien, convertido en director y guionista de cine, acaba de presentar en Guadalajara un documental cuyo desarrollo, según testigos, trasciende los límites de la imaginación y constituye por sí mismo una novela.

De algún modo, los actuales escritores de América Latina somos hijos de Juan Rulfo, y aunque nos ha fascinado esa búsqueda del padre, también hemos sufrido con esa variedad de sombras que emanaban de un infierno, el de nuestra vida común latinoamericana, jalonada por marginados, o por muertes e injusticias.

Como el hijo de Rulfo, todos vamos galopando por caminos rurales y agrestes de la sierra subcontinental. Tenemos su marca en la frente. Juan Rulfo publicó su primer libro de cuentos *El llano en llamas,* en 1953, pero yo juraría que en un cuento mío de 1951, *Discordante,* su influencia ya estaba dada: y lo mismo sucedió al aparecer el volumen de cuentos de Eleodoro Vargas Vicuña, *Ñahuín,* en 1953; ninguno de ambos pudo haber recibido una influencia directa, porque no habíamos leído *El llano en llamas* antes de escribir los libros. La geografía y la historia social de América Latina es

una sola, y por eso unos escriben antes o después sobre los pueblos pobres, sobre los hombres angustiados, agónicos o muertos; es casi natural hablar de ellos y mezclarlos con los vivos. Por eso uno debe cuidarse al descubrir influencias de William Faulkner sobre Rulfo. Este ya tenía su propio desfile de sufrimientos y de círculos del infierno desde niño; Faulkner le cayó después como anillo al dedo.

¿Cuándo llegará a Lima el documental de Juan Carlos Rulfo, el cineasta?

(*El Peruano*, Lima, 26 abril 1995).

LAS CARTAS DE D.H. LAWRENCE

Noticias inglesas dan cuenta de un excepcional lanzamiento editorial. Las prensas de la universidad de Cambridge han publicado la edición completa de más de cinco mil cartas de David Herbert Lawrence, el famoso y controvertido autor de *El amante de Lady Chatterley,* muerto en 1930. Además, han aparecido dos grandes y necesarias biografías, la una de Brenda Maddox sobre Lawrence, y la otra de Rosie Jackson sobre Frieda von Richtofen, su mujer.

Casi ningún otro autor inglés habrá dejado tantas cartas, dirigidas a toda clase de gentes. Lo bueno es que han sido devotamente guardadas por sus destinatarios, pese a la franqueza o brusquedad con que Lawrence solía transmitir sus juicios, proyectos o sentimientos. Inclusive algunas de ellas parecen ensayos comprimidos, idearios respecto a literatura, religión, psicología, filosofía y ciencias sociales. Por ejemplo, a su amigo Ernest Collins, el 17 de enero de 1913, le explica así sus ideas religiosas: "Mi gran religión es una creencia en la sangre, en la carne, como más sabias que el intelecto. Nuestra mente puede equivocarse. Pero lo que nuestra sangre siente y cree y dice es siempre la verdad. El intelecto es sólo una pequeñez y un freno. ¡Qué me importa el conocimiento! Todo lo que deseo es responder a mi sangre, directamente, sin la frívola intervención de la mente, o de la moral, o de lo que fuera. Concibo el cuerpo de un hombre como una llama, la de una vela, siempre derecha y siempre móvil; y el intelecto es justamente la luz sobre las cosas en torno". Y en otra famosa carta, esta vez a Aldous Huxley, quien, en 1928, en su novela *Contrapunto,* se había inspirado en el novelista inglés para dibujar el vigoroso personaje Mark Rampion, Lawrence le dice en plena cara que el libro le disgusta y que Rampion es aburrido, un simple balón de aire.

La última vez que estuve en Eastwood, Nottingham, fui a rendir tributo a la casita verde donde vivieron incómodamente Lawrence y su numerosa familia. Una "madriguera de cuatro pisos" la llamaba Anthony Burguess.

Lawrence, hombre del pueblo, hijo de mineros, que osó retratar en sus novelas a algunos burgueses del lugar, pagó ya el resentimiento de Eastwood, y ahora hay inclusive turistas que llegan a recordarlo. El alcalde nos recibe orgulloso y nos lleva también a la biblioteca especializada en el autor, situada en la calle mayor. Y la universidad nos entrega sus investigaciones propias sobre el hijo predilecto. Las heridas sociales empiezan a restañarse, pero siempre seguirá oyéndose la voz insobornable, pagana y sabia del enemigo tanto del industrialismo como del cristianismo mal entendidos.

(*El Peruano*, Lima, 3 mayo 1995).

JOHN CHEEVER, EL ESQUEMÁTICO

Alguna vez, en 1954, Mary Hemingway, la última esposa del gran escritor, contó que su marido, quien padecía de insomnio, la despertó de madrugada, diciéndole: "Despierta. Acabo de leer un maravilloso relato, 'El marido campestre', de John Cheever, y tienes que escucharlo". Y Ernest Hemingway se puso a leer el texto en voz alta. Mary no sólo recordaba haber perdido el sueño, sino haber compartido la opinión de su marido.

Guardando buenas distancias, algunas historias de Cheever (1912-1982) pueden cotejarse con las de "Papa", siempre y cuando recordemos quién es el discípulo y quién el maestro.

Cheever tuvo una vida más dura, modesta y local que la del gigante nacido del periodismo, de los reportajes de la primera guerra mundial, y de una vida difícil en Europa, escribiendo en las terrazas de los cafés de París.

Cheever, sin moverse de Estados Unidos, sufrió en carne propia la cruel depresión de los años 30 y curiosamente vio retroceder y deteriorarse todo su país, en vez del progreso en que habían soñado los demás. Cuanto más famosos se hacían Hemingway y la "generación perdida", Cheever cambiaba de ciudad, buscando empleo y también alguna revista para colocar un cuento y ganarse unos pocos dólares. No tuvo paciencia ni para acabar la secundaria.

Siempre fue un hijo de la depresión, no sólo por sus penalidades y temas, sino por la admiración que sentía por Hemingway, Dos Passos y Fitzgerald. Y ni siquiera se sintió feliz con la llegada de Roosevelt al poder.

Cuando a los dieciocho años, en 1930, fue echado del colegio, reaccionó con pundonor y escribió el cuento "Expulsado", que por suerte logró enviar a la renombrada revista *The New Republic,* donde

inició su carrera literaria apoyado por el conocido crítico Malcolm Cowley. En ésa y otras revistas aparecieron sus cuentos durante décadas y sólo desde su muerte en 1982 empiezan a reeditarse incluso textos no recogidos en libros.

Por ejemplo, complace leer *El hombre al que amó* (Bogotá: Ancora, 1996), colección de trece relatos (número clave escogido asimismo por Faulkner en 1930), donde vemos cuentos suyos aparecidos por primera vez entre 1931 y 1949. Dos décadas suficientes para juzgar a un autor notable por su simplicidad, por su esquematismo de dibujante sin adornos ni ropajes, por sus retratos quizá incompletos pero incisivos, por el tono frío y cauteloso de la atmósfera, mitad dramática, mitad irónica.

El mejor cuento es sin duda el que da título al volumen, "El hombre que amó" (1940), donde nos sorprende sabiamente con un desenlace imprevisto incluso por los personajes. La madre frívola y vacía que organiza un viaje buscando novio para su hija, ignora que, en vez del snob inglés, triunfará un tarambana local, pero amado por la hija.

Hay otros que valen como cuadros dramáticos, "La autobiografía de un agente viajero" (1935) es tan bueno y sintético que pudo haberle servido nada menos que a Arthur Miller para *La muerte de un viajante*. Asimismo, "La cabaretera" (1937), en sólo seis páginas, vuelve un tema del revés y nos da dos caras de una misma persona ante una prueba decisiva.

Autodidacta, alimentado por la pobreza, conocedor de los vividores, oportunistas y perdularios de la depresión, convirtió a sus dificultades en maestras del arte. Hasta tuvo el coraje de hacerse fotografiar donde realmente vivía, en una leonera cerca del río en Manhattan. Como en su cuento "El río de otoño" (1931), quizá vivió siempre un largo invierno seco, de desempleo y fracasos, y cuando llegó la primavera, ésta no le ofreció esperanzas.

Pero de esos tonos dolorosos supo extraer, como líneas permanentes de conducta, la valentía y la curiosidad. En resumen, he aquí una buena ocasión para el público de añadir un valioso nombre a la serie de escritores norteamericanos inmediatamente posteriores a los de la "generación perdida"

(*El Peruano*, Lima, 17 octubre 1996).

EL INFIERNO ARTÍSTICO DE LA GENERACIÓN 'BEAT'

Muerto en abril último el poeta Allen Ginsberg, y ahora, hace pocos días, el novelista William S. Burroughs, muchos quizá piensen en que la generación "beat" norteamericana se agota (Jack Kerouac había fallecido en 1969), y que se impone un balance artístico, el cual no debe olvidar su influencia tanto nacional como internacional.

Es arduo referirse fríamente a un grupo de escritores a quienes les complacía la estridencia, el tremendismo, el aullido en vez del grito, y la divulgación a venas abiertas de unas biografías escandalizadoras para los tranquilos burgueses (que jamás han sido tranquilos), y cuyos detalles remecieron por algunos años las bases de la sociedad norteamericana.

Menos mal que tanto en Inglaterra como en Estados Unidos algunos episodios semejantes habían dejado huella en las letras. A comienzos de siglo, Oscar Wilde fue condenado por su homosexualidad, pero su obra se revaloriza ahora mismo, sobe todo después de la excelente biografía por Richard Ellmann. De otro lado, D.H. Lawrence (por una causa opuesta, la unión libre de ambos sexos por encima de la moral burguesa), tuvo que luchar frente a escollos legales y artísticos para publicar *El amante de Lady Chatterley* (1928). Antes y después de esa fecha, el *Ulises* de Joyce, famoso entre los libros del siglo XX y acusado de obscenidad, tuvo que ser defendido por las firmas de decenas de grandes escritores para circular libremente en países de habla inglesa.

En 1934, Henry Miller se lanzó a algo más concreto y peligroso que Joyce, a desvelar la vida promiscua de grandes ciudades, como París, algo que tampoco había hurgado a fondo John Dos Passos en

Nueva York. Miller resistió, luchó, y el *Trópico de Cáncer* se abrió paso.

Con estos antecedentes, y tras la segunda guerra mundial, la generación 'beat', donde poesía y prosa se destacan por igual, y donde el grupo trabaja en forma colectiva (Kerouac le puso título a *Almuerzo desnudo,* 1959, el mejor libro de Burroughs, quien a su vez era protector y amante de Ginsberg, y todos eran amigos de Gregory Corso y Lawrence Ferlinghetti, y Kerouac, gran novelista, le dedica un largo y hermoso poema a Rimbaud, el eterno rebelde), tenía que surgir a punta de sinceridad, valentía e inclusive escándalo. Quizá no había otras armas frente a la ominosa guerra de Vietnam y a la perversión de las costumbres norteamericanas, cuya juventud se encharcaba en la droga. Burroughs escribe de "días vividos (fueron en verdad quince años) sobre una jeringa con un largo hilo de sangre".

De la denuncia de la vida promiscua deben rescatarse la valentía política de enfrentarse al poder, las salvajes confesiones del drogadicto Burroghs, que se difundieron como un reguero, y sobre todo la paciencia de este último al observar su enfermedad y proponer un método científico que le valió para curarse, método avalado por algunos médicos.

Visto en conjunto, *Almuerzo desnudo* es una narración de tipo *collage*, mitad relato más o menos suelto, y mitad fermento de ensayo, que golpea al Estado y defiende los derechos de las minorías. Por esa férrea actitud, y por la libertad de visión de su amigo y colega Kerouac, la narración 'beat' se divulgo rápidamente por el mundo, y por ello ahora, ante la desaparición casi conjunta de Ginsberg y Burroughs, debemos enjuiciar en toda su magnitud y coraje a estos escritores muy comparables con los que sufrieron penalidades e incomprensiones en su hora, como los simbolistas franceses. Todos ellos conocieron el infierno real o simbólico, y cuando se llega a ese límite, el escritor ha ganado el derecho a ser oído.

(*El Peruano*, Lima, 14 agosto 1997).

IX

TRADUCCIONES LITERARIAS

TRADUCCIONES LITERARIAS EN EL PERÚ

Hace pocas semanas, una conocida revista semanal limeña ("Caretas", abril 1995), ha publicado un artículo sobre las traducciones literarias en nuestro país, tema exquisito que, en verdad, es cosa antigua, pues desde el siglo XVI hay versiones peruanas de numerosos autores.

En cuanto la periodista llegó a entrevistarme, le pregunté a quiénes otros visitaría, y como no mencionara a Estuardo Núñez, el mayor experto en el asunto, lo primero que dije es que por favor no se olvidara de él. Celebro que no lo hiciera. Núñez es, sobre todo, un especialista en Literatura comparada, y además de señalar presencias e influjos de grandes escritores del mundo en el Perú, ha preparado desde hace tiempo una historia de las traducciones literarias en el país. Como afortunado alumno suyo, puedo dar fe de los comienzos de sus investigaciones, porque él nos repartía como tareas en clase la pesquisa de algún traductor escondido u olvidado.

Así, como primer fruto, a principios de los años 50s., vimos publicado en *Mar del Sur* un largo artículo sobre la obra y el periplo de nuestros traductores, entre los siglos XVI y XX. Presumo que con los años ese artículo ha crecido tanto que se volverá un libro. Felicitaciones.

Respecto a mí, si mal no recuerdo, no sólo he traducido *Asesinato en la catedral,* de Eliot, y también "la poesía completa de James Joyce y algo de Faulkner", como escribe la periodista, sino que le entregué fotocopias de traducciones de Ezra Pond, publicadas en *Idea* (1956), además de mostrarle libros que contienen mis versiones de William Carlos Williams y de Allen Ginsberg, así como las "fantasías" de Nathaniel Hawthorne (el gran escritor a quien Melville dedicó su *Moby Dick*), y de mencionar mis traducciones

de algunas piezas en un acto de Tennessee Williams, como, por ejemplo, *Saludos de Berta* (publicada en *Cultura Peruana*, en 1956), el antecedente directo de *Un tranvía llamado deseo.*

Comprendo que faltaba espacio, pero siempre, en pocas líneas se pudo recordar también a excelentes traductores como Carlos Germán Belli, Francisco Bendezú, Ricardo Silva Santisteban, Wáshington Delgado, Edgardo Rivera Martínez, Ana María Gazzolo, César Calvo, Carlos Arámbulo y otros. Y si de famosos se trataba, no debiéramos olvidar que Luis Alberto Sánchez tradujo incompleta y defectuosamente un delicioso libro: *Dublineses,* de Joyce. Menos mal que, décadas después, Guillermo Cabrera Infante reparó el daño.

Eso sí, muchos de los aquí citados tradujimos los títulos por placer, no por encargo. Quizá por ello nos sentimos apabullados ante el medio centenar de obras (entre éstas, de Brecht, Canetti y Kafka) vertidas por el compatriota Juan del Solar, quien se halla de paso por Lima.

(*El Peruano,* Lima, 10 mayo 1995).

LA DIFÍCIL TAREA DE TRADUCIR

> "...el contacto con obras de otras culturas nos ha producido tanta alegría y admiración, que sus ejemplos nos han convertido en escritores."

En esta serie de actividades sobre la Semana del Traductor, organizada por los alumnos de la Universidad Ricardo Palma, me presento como una de las "víctimas" de nuestra humilde, pero infatigable tarea común de traductores. Porque sin duda hay un lado de las víctimas y otro de los afortunados en nuestro menester.

Hace pocos años, el profesor Albert Bensoussan, en el Primer Encuentro Nacional de Traductores (1986), dijo que hay una gran diferencia entre la traducción literaria y la traducción técnica y científica; esa diferencia radica en que no se puede vivir en absoluto de la traducción literaria. Pertenezco, pues, al extraño grupo de sobrevivientes que, si bien no podemos dedicar más tiempo a la traducción artística, el contacto con obras de otras culturas nos ha producido tanta alegría y admiración que sus ejemplos nos han convertido en escritores. Y el placer, ya se sabe, es el otro alimento normal de los hombres. Soy, pues, un traductor literario ocasional, pero satisfecho.

Confieso que si no hubiera sido por el vivo acicate de autores como Dostoievski, Tolstoi, James Joyce, William Faulkner, Joseph Conrad o Guy de Maupassant, yo jamás me hubiera atrevido a tomar la pluma.

Desde muy joven, habiendo descubierto mi vocación de escritor, supe que tenía en el puño mis propios temas y personajes, salidos de la sociedad peruana o de mi imaginación; y supe también que

estaba a mi alcance una larga tradición literaria que venía desde Cervantes y la picaresca española, hasta Ciro Alegría y José María Arguedas, pero que el estilo y las técnicas debía buscarlos con entera libertad en otras culturas.

Eso sí, supe asimismo que, por encima de cualquier influencia foránea, están las experiencias personales del autor, las esencias de la sociedad peruana y latinoamericana de donde provengo, y sobre todo, está la poderosa voz de nuestros artistas muertos, a quienes de hecho jamás podemos olvidar.

La primera lengua que yo, de modo deliberado y consciente, quise aprender, fue la quechua; pero, en la sierra donde vivía, en Ancash, quienes hablaban quechua preferían a su vez hablar en castellano; y si yo me acercaba a esa gente humilde y generosa, ellos se inhibían o se burlaban de mis intenciones de niño. Admiraban y respetaban demasiado el castellano, al extremo de que lo hablaban mal, pero seguían chapurrando en esa lengua extranjera y se negaban a recibirme en su mundo. Cada cual, ellos y yo, teníamos nuestro modelo en el otro, y así no pudimos entendernos. Vivimos el uno en la ficción del otro.

Esta circunstancia, además de los constantes viajes de mi familia por las provincias de la sierra, debido al empleo de mi padre como jefe de correos, y asimismo de los menudos cambios de escuela y de mis ganas de aprobar debidamente los cursos, todo ello conspiró a favor de aquel fallido aprendizaje.

Por eso, cuando me decidí a escribir cuentos y novelas, decidí también ser un observador muy cercano, pero no inmediato, del mundo serrano y rural. Luego me consoló saber que tampoco Ciro Alegría sabía mucho el quechua. José María Arguedas nos ganó en ello la partida.

Entonces aprendí el inglés. Tuve suerte con mis maestros en Caraz, Tarma y Lima, en colegios estatales. En Tarma, mi profesor se había perfeccionado en Inglaterra, y en Lima, en el colegio de Guadalupe, otro buen maestro parecía haber aprendido su inglés en los puertos de Nueva York. Oírlos equivalía a viajar por las culturas inglesa y norteamericana.

En 1944 ingresé en San Marcos a seguir medicina; cosa curiosa, por contraste, aquí la enseñanza del inglés era deficiente, y encima

tuve problemas de vocación. Pero todo tiene sus compensaciones. Cuando decidí cambiar de carrera por defectos de la enseñanza médica, y también porque flaqueó mi vocación y escogí dar el gran salto a las letras (mi familia pensó que caería en el vacío), entonces me refugié en mí mismo, pensando en si podría escribir buenos cuentos y novelas; y en esa tremenda intimidad, creció mi interés por la lengua inglesa y por sus grandes autores que conocían el arte de escribir.

Así, mientras sufría ese enorme cambio en mi vida y en mis estudios, me puse a traducir *Asesinato en la catedral,* la admirable pieza de teatro en verso de T.S.Eliot, cuyo estilo constituía una innovación para la década de los 40; traduje esa pieza como desagravio a Eliot, porque llegó a mis manos una horrenda versión madrileña que me disgustó. La traduje por placer, no por encargo, como siempre lo he hecho con otros autores, y no me preocupé siquiera en publicarla completa, sino sólo algunos fragmentos en las revistas *Mercurio Peruano* y *Mar del Sur,* en 1949.

Verter a Eliot no era ninguna sorpresa; por esa época varios estudiantes de San Marcos empezamos a traducirlo. Norman Arbaiza, de origen norteamericano, vertió de modo encomiable otras dos obras de Eliot, *La tierra baldía* y *Miércoles de ceniza,* como parte de una tesis universitaria sobre el autor. A su turno, en 1950, una estudiante y escritora injustamente olvidada, Sara María Larrabure, tradujo la pieza teatral *Cocktail Party,* del mismo autor.

Hacia 1951 yo había decidido traducir a pocos los 36 poemas de *Música de Cámara,* de James Joyce, cuyo renombre de novelista experimental y revolucionario alborotaba Lima; empecé leyendo en público sus poemas a medida que los iba traduciendo. La primera vez fui presentado al público nada menos que por el profesor Rodolfo Ledgard, quien había escrito una brillante tesis sobre el novelista británico D.H. Lawrence.

Ese mismo año, Estuardo Núñez publicó en *Mar del Sur* un importante artículo sobre "Las traducciones literarias en el Perú", el cual es una apretada síntesis de cuanto se ha traducido en nuestro país desde el siglo XVI en adelante, y que sustenta la opinión de que aquí la traducción literaria ha gozado de un viejo arraigo. Por supuesto que ese artículo me animó mucho más, pues varios

estudiantes del doctor Núñez habíamos colaborado con él en recoger el material que le sirvió en su ensayo.

Otro hito que recuerdo de ese año fue mi deslumbramiento al leer la versión de *Palmeras salvajes,* de William Faulkner, realizada por Jorge Luis Borges en 1940, pero leída por mí sólo diez años más tarde. Esa impresión y otras lecturas de Faulkner, en versiones argentinas, me impulsaron de una vez a escribir mi tesis de bachillerato y de doctor, las que finalmente presenté en San Marcos, la una en 1953 y la otra en 1958.

Pero no olvidé mi compromiso con Joyce. En 1953, por fin, el editor Juan Mejía Baca publicó mi versión completa de *Música de cámara,* la que se convirtió en bilingüe en 1962, y a la que años después agregué *Pomes Penyeach,* para lanzar la versión limeña de toda su *Poesía completa,* en 1986.

Si bien importantes, las obras de Joyce y Faulkner no fueron las únicas en atraer mis deseos de darlas en español. Desde 1950 también empecé a traducir poemas sueltos de Ezra Pound, William Carlos Williams, Allen Ginsberg, Robert Creeley, Gregory Corso, además de bocetos de cuentos de Nathaniel Hawthorne y piezas en un acto de Tennessee Williams. Por otro lado, de mis tareas de profesor de literatura inglesa y norteamericana en San Marcos, tengo versiones inéditas de cuentos de Faulkner y Conrad, y poemas de Emily Dickinson. Ojalá aumenten con el tiempo.

Repito que, sin obligaciones ni encargos, traduje guiado por la admiración que me producían los textos, y siguiendo el ejemplo de algunos eximios de la generación romántica del siglo XIX y coetáneos de Ricardo Palma.

Considero a José Arnaldo Márquez como el mejor traductor de Shakerpeare al español. En 1881 y 1884, la Real Academia Española encargó oficialmente a dos escritores la versión de doce piezas de Shakespeare. Pues bien, Don Marcelino Menéndez y Pelayo tradujo cuatro piezas, mientras el peruano Márquez vertía las ocho restantes. Todas se publicaron en tres tomos, en esos años, y las reeditó en 1980 el Círculo de Bibliófilo, de Barcelona. Esta última es una bellísima edición, también en tres tomos, de la cual debemos sentirnos orgullosos.

Como un ejemplo de traducción en prosa de un texto poético, veamos un fragmento de Julio César, Acto III, Escena II. César ha sido asesinado y éste es el primer parlamento del dolido Antonio:

Shakespeare
Julius Caesar
Act III, Scene II
Antony
But yesterday the word Caesar might
Have stood against the world. Now lies he there,
And none so poor to do him reverence.
O masters, if I were dispose to stir
Your hearts and minds to mutiny and rage,
I should do Brutus wrong, and Cassius wrong,
Who, you all know, are honourable men.
I will not do them wrong. I rather choose
To wrong the dead, to wrong my self and you,
Than I will wrong such honourable men.
But here's a parchment with the seal of Caesar.
I found it in his closet. 'Tis his will.
Let but the commons hear this testament
Which, pardon me, I do not mean to read
And they would go and kiss dead Caesar's
wounds,
And dip their napkins in his sacred blood,
Yea, beg a hair of him for memory,
And, dying, mention it with their wills,
Bequeathing it as a rich legacy
Unto their issue.

He aquí la versión de nuestro compatriota Márquez:
Julio Cesar
Acto III, Escena II
Antonio.- Sólo ayer, la palabra César habría hecho frente al mundo todo: y vedle allí, yace ahora sin que haya uno solo bastante humilde para rendirle homenaje. ¡Oh señores! Si estuviera dispuesto a conmover vuestros corazones y vuestra mente y arrastrarlos al

motín y la cólera, haría injusticia a Bruto e injusticia a Casio; y todos sabéis bien que son hombres honorables. No quiero ser injusto para con ellos. Prefiero serlo para con el muerto, para conmigo mismo y para con vosotros, antes que para con hombres tan honorables. Pero tengo aquí un pergamino con el sello de César. Lo encontré en su armario y es su testamento. Permitid que oigan su última voluntad los ciudadanos (si bien, con vuestro permiso, no me propongo leerlo), e irán a besar las heridas de César muerto, y mojarán sus telas en su sagrada sangre. Sí, y mendigarán uno solo de sus cabellos como memoria, y al morir, lo mencionarán en sus testamentos como rico legado a sus sucesores.

El segundo texto es asimismo un breve fragmento, esta vez de *Otelo,* traducido por mí. Otelo acaba de asesinar a Desdémona y he aquí su confesión, su autocondena y el suicidio trágico:

Shakespeare
Othello
Othello.- Soft you; a word or two before you go.
I have done the state some service, and
they know't;
No more of that. I pray you, in your letters,
When you shall these unlucky deeds relate,
Speak of me as I am; nothing extenuate
Nor set dow aught in malice: then, must
you speak
Of one that lov'd not wisely but too well;
Of one not easily jealous, but being wrought,
Perplex'd in the extreme; of one whose hand,
Like the base Indian, threw a pearl away
Richer than all his tribe; of one whose
subdu'd eyes
Albeit unused to the melting mood,
Drop tears as fast as the Arabian trees
Their medicinable gum. Set you down this;
And say besides, that in Aleppo once,
Where a malignant and turban'd Turk
Beat a Venetian and traduc'd the state,

I took by the throat the circumcised dog,
And smote him thus. (Stabs himself)

[Act V, Scene II.]

Otelo

Otelo.- Esperad... Una palabra o dos antes de que partáis. He servido al Estado y ellos lo saben. No más de eso.. Os ruego, en vuestras cartas, cuando estos infelices hechos contéis, hablad de mí como soy; sin atenuarlos y sin añadir malicia. Así, deberéis hablar de uno que no amó sabiamente, sino demasiado bien; de uno difícilmente celoso pero que, una vez inquieto, se hundió en los extremos; de uno cuya mano, como la del indio vil, arrojó de sí una perla más valiosa que toda su tribu; de uno cuyos ojos vencidos, aunque poco habituados a humedecerse, vertieron tantas lágrimas como los árboles de Arabia su goma medicinal. Decid esto, y agregad que una vez en Alepo, donde un maligno turco en turbante golpeaba a un veneciano y traicionaba al Estado, cogí de la garganta al perro circunciso y lo rematé... así (Se da de puñaladas).

[Traducción de C.E.Z.]

Luego, veamos dos poemas de James Joyce, uno de 1907 y otro de 1924, titulados respectivamente "Mi paloma, mi hermosa" (del libro *Música de Cámara*), y el otro, "Una oración", del volumen *Poemas Penyeach*), cuya traducción significó elegir un distinto camino para cada cual.

"Mi paloma, mi hermosa", por su corto fraseo y su rima, incitaba a una versión musical y asimismo rimada, que hubiera dejado atrás mucho del sentido; por ello, preferí el verso libre, conservando sobre todo el sentido y la economía de la frase, muy apegada al original.

Leamos:
James Joyce
XIV
My dove, my beautiful one,
Arise, arise!
The night-dew lies
Upon your lips and eyes.

The odorous winds are weaving
A music of sighs:
Arise, arise,
My dove, my beautiful one!

I wait by the cedar tree,
My sister, my love.
White breast of the dove,
My breast shall be your bed.

The pale dew lies
Like a veil on my head.
My fair one, my fair dove,
Arise, arise!

XIV

Mi paloma, mi hermosa,
¡Ven, ven!
Yace de noche el rocío
Sobre mis ojos y labios.

Tejen los perfumados vientos
Una música de suspiros:
¡Ven, ven,
Mi paloma, mi hermosa!

Te aguardo junto al cedro,
Mi hermana, mi amor,
Pecho blanco de paloma,
El mío será tu lecho.

Yace el pálido rocío
Como un velo sobre mí.
Mi linda, mi linda paloma,
¡Ven, ven!

[De *Música de cámara,* 1907 Traducción de C.E.Z.]

El otro poema, "Una oración", es mucho más difícil; su autor sigue siendo de algún modo católico, pese a haber renegado de su aprendizaje de jesuita, según él mismo explicó en su novela *Un retrato del artista adolescente.* El texto es complejo y junta la imagen amorosa, laica, con la religiosa, y el Dios o hada al que ruega viene a ser una imagen adorada, pero asimismo odiada y temida. Pero aún así, la voz del poeta cede y se entrega al que llama "sojuzgador" como un alma femenina a su amante:

James Joyce

A Prayer

Again!
Come, give, yield all your strength to me!
From far a low word breathes on the
breaking brain
Its cruel calm, submission's misery,
Gentling her awe as to a soul predestined.
Come, silent love! My doom!

Blind me with your dark nearness, O have
mercy, beloved enemy of my will!
I dare not withstand the cold touch
that I dread.
Draw from me still
My slow life! Bend deeper on me,
threatening head,
Proud by my downfall, remembering, pitying
Him who is, him who was.

Again!
Together, folded by the night, they lay on
earth. I hear
From far her low word breathe on my
breaking brain
Come! I yield. Bend deeper upon me! I am here.

Subduer, do not leave me! Only joy, only
anguish,
Take me, save me, soothe me,
O spare me!

París, 1924.

Una Oración

¡Otra vez!
¡*Ven, dame, concédeme tu fuerza*!
Desde lejos una palabra inmunda respira sobre la alterada
mente.
Su calma cruel, miseria de la obediencia,
Endulzando su temor como para un alma predestinada.
¡Tente, callado amor! ¡Mi sino!

¡Ciégame con tu cercana sombra, oh apiádate amada enemiga de mi voluntad!
No soporto la frigidez que temo.
¡Arranca de mí hasta
La vida queda! ¡Inclínate más sobre mí, horrenda cabeza,
Orgullosa por mi caída, recordando, lamentando
Al ser que es, al que fue!

¡Otra vez!
Juntos, unidos por la noche, yacen sobre la tierra. Oigo
De lejos respira ella su palabra inmunda sobre mi alterada mente.
¡Ven! Yo cedo.¡Inclínate más hacia mí!
Estoy acá.
¡Sojuzgador, no me dejes!¡Sólo gozo, sólo angustia,
Tómame, sálvame, sosiégame, Oh perdóname!

París, 1924
[De *Pomes Penyeach,* 1927. Traducción de C.E. Z.].

Finalmente, oigamos la poderosa "voz" de Allen Ginsberg, poeta norteamericano de la generación "beat" y que pasó por Lima en la década de los sesenta, leyendo en público fragmentos de su por entonces primer libro, *Aullido* (1956). Entre sus poemas posteriores, me gustó de veras "Kaddish", cuyo título significa la oración judía por los muertos. De ese largo texto, compuesto por cuatro partes, yo he traducido todo menos la primera y publiqué la versión en 1960, en la revista limeña *Boletín Cultural Peruano* (Lima, abril-junio). El poema es vigoroso y se presta a su recitación en voz alta; fue dedicado a su madre y a su familia judías; ella soportó los campos de concentración nazi y está aquí enlazada con los recuerdos infantiles del autor en Newark y en otras ciudades. El telón de fondo es la segunda guerra mundial trasladada a la mente primero del niño, luego del joven y más tarde del hombre Ginsberg, quien medita, llora y maldice por unos sufrimientos tanto históricos como individuales, que martillean el oído como una espléndida y salvaje tortura mental contemporánea. Y en esa voz de tono cambiante subyacen los ecos de Walt Whitman y de la Biblia.

He aquí ambos textos, primero el original en inglés y en seguida la traducción, guiada ésta sobre todo por el apego a la musicalidad, a la intensidad de la declamación, y a la economía verbal. Por razones de espacio, sólo transcribo las partes segunda y tercera.

Allen Ginsberg

Kaddish
II

Only to have not forgotten the beginning in which she drank cheap sodas in the morgues of Newark,

only to have seen her weeping on grey tables in long wards of her universe

only to have known the weird ideas of Hitler at the door, the wires in her head, the three big sticks

rammed down her back, the voices in the ceiling shrieking out her ugly early lays for 30 years,

only to have seen the time-jumps, memory lapse, the crash of wars, the roar and silence of a vast electric shock, only to have seen

her painting crude pictures of Elevateds running over the rooftops of the Bronx

her brothers dead in Riverside or Russia, her lone in Long Island writing a last letter-and her image in the sunlight at the window

"The key is in the sunlight at the window in the bars the key is in the sunlight,"

only to have come to that dark night on iron bed by stroke when the sun gone down on Long Island

and the vast Atlantic outside roars the great call of Being to its own

to come back out of the Nightmare-divided creation-with her head lain on a pillow of the hospital to die

–in one last glimpse-all Earth one everlasting Light in the familiar blackout-no tears for this vision–

But that the key should be left behind-at the window-the key in the sunlight-to the living- that can take

that slice of light in hand-and turn the door-and look back see

Creation glistening backwards to the same grave, size of universe, size of the of tick of the hospital's clock on the archway over the white door-

III

O mother
what have I left out
O mother
what have I forgotten
O mother
farewell
with a long black shoe
farewell
with old dress and broken stocking
farewell
with six dark hairs on the wen of your breast
farewell
with gold teeth and a long black beard around
the vagina

with your sagging belly
with your fear of Hitler
with your mouth of bad short stories
with your fingers of rotten mandolines
with your arms of fat Paterson porches
with your belly of strikes and smokestacks
with your chin of Trotsky and the Spanish War
with your voice singing for the decaying
overbroken workers
with your nose of bad lay with your nose of the
smell of the pickles of Newark

with your eyes
with your eyes of Russia
with your eyes of no money
with your eyes of false China
with your eyes of Aunt Elanor
with your eyes of starving India
with your eyes pissing in the park
with your eyes of your failure at the piano
with your eyes of your relatives in California
with your eyes of Ma Rainey dying in an
ambulance
with your eyes of Czechoslovakia attacked by
robots
with your eyes going to painting class at night
in the Bronx
with your eyes of the killer Grandma you see
on the fire-escape
with your eyes running naked out of the
apartment screaming into the hall
with your eyes being led away by policemen to
an ambulance
with your eyes strapped down on the operating
table
with your eyes with the pancreas removed

with your eyes of appendix operation
with your eyes of abortion
with your eyes of ovaries removed
with your eyes of shock
with your eyes of lobotomy
with your eyes of divorce
with your eyes of stroke
with your eyes alone
with your eyes
with your eyes
with your Death full of Flowers

Kaddish
II

Tan sólo no haber olvidado el comienzo en que ella bebía sodas baratas en las morgues de Newark,

tan sólo haberla visto llorar sobre grises mesas en las largas salas clínicas de su universo

tan sólo haber conocido las fatídicas ideas de Hitler a la puerta, los alambres en su cabeza, los tres grandes garrotes

clavados en su espalda, las voces en el techo gritando sus primeras y feas encamadas por treinta años,

tan sólo haber visto los saltos del tiempo, los errores de la memoria, la eclosión de las guerras, el rugido y el silencio de un vasto electro-shock, tan sólo haberla visto pintando crudas imágenes de los trenes elevados que pasan por los techos del Bronx

sus hermanos muertos en Riverside o Rusia, ella que en Long Island escribe una carta final – y su imagen a la luz del sol en la ventana

"La llave está a la luz del sol en la ventana en los barrotes la llave está a la luz del sol"

tan sólo haber llegado por un ataque a esa oscura noche en una cama de hierro cuando el sol se hunde en Long Island

y afuera el vasto Atlántico ruge con el gran llamado del Ser a sí mismo

para volver de la Pesadilla –una creación separada– con su cabeza en la almohada morir en el hospital

–en una última ojeada– toda la Tierra una eterna luz en la familiar oscuridad –no hay lágrimas para esta visión–

Pero que la llave sea dejada –en la ventana– la llave a la luz del sol –para los vivos– que puedan tomar

esa tajada de luz en la mano –y abrir la puerta– y mirar atrás – ver

La Creación que brilla y retorna a la misma tumba, tamaño del universo, tamaño del tic-tac del reloj del hospital en el arco sobre la puerta blanca–

III

Oh madre
qué he dejado
Oh madre
qué he olvidado
Oh madre
adiós
con un zapato negro y largo
adiós
con el vestido viejo y las medias rotas
adiós
con los seis pelos negros en el lunar de tu pecho
adiós
con los seis dientes de oro y una gran barba negra
en torno a la vagina
con tu vientre colgante
con tu miedo a Hitler
con tu boca de malos cuentos
con tus dedos de mandolinas podridas
con tus brazos de anchos pórticos de Paterson
con tu vientre de huelgas y chimeneas
con tu mentón de Trotsky y de la Guerra Civil Española
con tu voz que canta a los obreros fatigados y pobres
con tu nariz de mal encamarse con tu nariz de olor a encurtidos de Newark

con tus ojos
con tus ojos de Rusia
con tus ojos de no hay dinero
con tus ojos de falsa China
con tus ojos de tía Eleonora
con tus ojos de famélica India
con tus ojos que orinan en el parque
con tus ojos de tu fracaso en el piano
con tus ojos de tus parientes en California
con tus ojos de Ma'Rainey muriendo en una ambulancia
con tus ojos de Checoslovaquia atacada por los robots
con tus ojos que van de noche a la clase de pintura en el Bronx
con tus ojos de la asesina Abuela a quien viste en la escalera de incendio
con tus ojos que salen desnudos del departamento y gritan en la sala
con tus ojos llevados a una ambulancia por la policía
con tus ojos amarrados a la mesa de operaciones
con tus ojos del páncreas extraído
con tus ojos de la operación del apéndice
con tus ojos de aborto
con tus ojos de ovarios extraídos
con tus ojos de shock
con tus ojos de lobotomía
con tus ojos de divorcio
con tus ojos de infarto
con tus ojos solitarios
con tus ojos
con tus ojos
con tu Muerte llena de flores

[Traducción de C.E.Z.]

Un escritor y traductor griego, Rigas Kappatos, quien estuvo en Lima y fue entrevistado por el poeta Carlos Germán Belli en *El Comercio*, en enero de 1986, respondió a la pregunta de si es posible la traducción poética, diciendo: "Sí, pero teniendo en cuenta que la

poesía siempre pierde. Mi principio de traductor es que la poesía pierda lo menos posible". Y luego redondeó su juicio con estas palabras: "Pierde en todo, principalmente en la musicalidad de los sonidos. Podemos poner un ejemplo: la palabra 'mar' en castellano, no tiene nada que ver musicalmente con la palabra 'thálasa', que en griego tiene el mismo significado. Esta palabra es esdrújula mientras que en castellano es un monosílabo. La otra cosa es la rima, que en general la omito yo como traductor. Pero perdiendo la rima, yo gano en la posibilidad de quedarme más cerca de lo que dice el poeta; y muchas veces, si se trata de una poesía métrica, quedarme también con el mismo metro. Esto último es posible porque tanto la métrica griega como la española son de base silábica".

Hasta aquí las frases de Kappatos, que parecen haber sido admirablemente aprendidas un siglo antes por José Arnaldo Márquez, quien renuncia a la rima y logra a cada instante que la poesía pierda lo menos posible en el traslado. Javier Sologuren, quien terciaba en la conversión entre Belli y Kappatos, decía lo siguiente: "Pienso en que lo intraducible de la poesía no pasa de ser una exageración, del mismo modo que la impermeabilidad de las culturas. Poesía y cultura, pese a obstáculos sin duda muy grandes que ofrecen al extranjero, pueden ser abordadas a condición de una penetración sensible, por fuerza de la sensibilidad del poeta que traduce. Este, si lo hace bien, logra una genuina recreación del texto de partida, que vendría a ser su equivalente justo en la lengua de llegada. Lo que es difícil es encontrar una convergencia equilibrada entre el sonido y el sentido. Toda traducción vendría a ser una estrategia de las equivalencias. Hay un momento en el proceso de traducción en que no estamos ni en la lengua de partida ni en la de llegada. Exactamente, es un limbo. Es un momento de muerte del sentido del texto original, para luego transfigurarse, o sea resucitar, en la versión final".

He aquí juicios claros y penetrantes de Sologuren, buen poeta y buen traductor. Los conceptos de equilibrio entre sonido y sentido, y el estado intermedio de la traducción provisional, entre los textos de partida y de llegada, son de veras interesantes y adecuados a nuestra tarea.

A mi juicio, todos debemos aceptar que es imposible alcanzar una traducción literal, imposible, y de conseguirla, inútil. Y es una

ventaja que así sea, pues el traductor queda en libertad de acercarse con los términos de su propio idioma a la intención del autor; pero de ningún modo esta libertad es irrestricta, desde que trabaja sobre un material en gran parte intangible; en suma, el traductor emplea su libertad para luego perderla, y someterse fiel, uncioso, ante algo, ante alguien sólo al comienzo extraño y que después deviene en propio.

A tanto puede llegar la comprensión y consustanciación del traductor y su modelo que hay personas que viven en torno a un solo autor durante su vida. Consuelo Berges, a quien me gusta citar como ejemplo de traductora y también por haber vivido así sea fugazmente en el Perú, justamente en Arequipa, como la gran Flora Tristán, ella ha confesado que lleva más de cuarenta años enamorada de Stendhal, y todavía sigue afirmando: "Después del *Quijote, Rojo y negro*". Para ella, repito, un buen traductor tiene que ser un buen escritor aun cuando no haya publicado obras propias. Estoy seguro de que si ella se pusiera a escribir algo suyo, escribiría emulando a Stendhal.

Consuelo Berges ha sido capaz de afirmar: "No estoy de acuerdo, desde luego, con la teoría de Ortega de llevar al lector al lenguaje del autor, porque eso es imposible: el estilo del autor se pierde irremisiblemente. La traducción es una colaboración con el autor, es ponerle una piel nueva a la primitiva que puso éste, respetando el contenido, la esencia del texto original".

(Revista *Tradición* N° 6, Lima, Univ. Ricardo Palma, 1995).

EL GRAN POUND EN LIMA

Bajo el título de *Personae,* en la edición de 1926, el insigne poeta norteamericano Ezra Pound reunió prácticamente toda su obra anterior a los *Cantos,* esto es, poemas tan antiguos que van desde 1908 hasta su traducción o recreación de Sexto Propercio. Se trata, pues, de un itinerario pobladísimo en aciertos duraderos y selectos, que engloba numerosos títulos particulares.

Este gran libro ha sido traducido en Lima por Ricardo Silva-Santisteban y publicado hace pocas semanas por Ediciones Pedernal, con el apoyo de la Universidad Católica.

El viaje de Pound a través de las poesías de *Personae* (1908-1911), *Ripostes* (1912), *Lustra* (1913-1915), *Catay* (1915), *Hugh Selwyn Mauberley* (1920) y *Homenaje a Sexto Propercio* (1917), muestra las principales estaciones en que detuvo su talento de artífice y experimentador de estilos: su elección del verso libre por encima de rimas ocasionales; su liderazgo en el grupo de *imagistas,* su búsqueda incesante en otras culturas para completar lo que no hallaba en su eterno inglés de Idaho; sus traducciones o interpretaciones del latín, anglosajón, francés, italiano, chino y japonés, de las cuales se nutren libros deliciosos como *Ripostes, Lustra* y *Catay,* sus admirables logros personales en *Hugh Selwyn Mauberley,* valiosos en sí mismos y también como antecedentes de *La tierra baldía,* de Eliot; y por fin, su versión resonante de Sexto Propercio.

Traducir a un talentoso poeta y traductor como Pound es empresa muy difícil. Silva-Santisteban emprende su tarea por dos caminos habituales: buscar el sentido pleno o aproximado, y reconstruir el ritmo y la musicalidad lo mejor posible. Muchas veces prefiere el primero, como en las largas composiciones de "El navegante", "Cerca de Perigord" o el "Homenaje" a Propercio; otras veces subraya el

deleite de las canciones breves o la vaga pintura de ciertas ambigüedades; y, asimismo, entrecruza los dos caminos en el retrato fragmentado del esteta edwardiano Mauberley.

Cada lector de Pound tiene sus viejas preferencias. Aparte de Mauberley, a mí siempre me han deleitado los poemas de *Ripostes* (por algo dedicados a William Carlos Williams), *Lustra* y *Catay*, y por ello quizá piense en que hay otro modo de traducirlos, lo cual no impide apreciar la enorme tarea de Silva-Santisteban, sobre todo en la pieza central, *Mauberley*, y en el "Homenaje" a Propercio, dignos de abierto aplauso. El valioso conjunto que él nos presenta ahora es otra muestra de su larga dedicación a grandes poetas de diversas culturas, cuya obra impar Silva-Santisteban nos regala en castellano desde su amplio e increíble mirador peruano.

(*El Peruano*, Lima, 26 julio 1995).

LA VISITA DE GINSBERG

Barbudo, bajo, de voz gritona y con anteojos humosos, el poeta norteamericano Allen Ginsberg llegó a Lima a mediados de 1960 y despertó algún interés en los círculos intelectuales de la capital, primero, y luego del país.

En su corta visita hizo fácilmente amigos debido a su aire abierto y campechano, a sus costumbres libres y a su afán de mezclarse con el pueblo. Le gustaba recitar sus poemas y los de sus compañeros de generación "beat" Jack Kerouac, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti, Gary Snyder o Philip Whalen, quienes desde 1956 habían publicado sus primeros textos en la revista *Evergreen,* sobre todo en el número especial "San Francisco Scene". Pasar de la conversación a la poesía era casi normal en él, ya estuviéramos en el bar o en una casa de familia. Algo había de sincero y de patético (en el sentido griego y castellano) en ese cuerpo frágil, vivaz y eléctrico, que se animaba rápidamente por los versos, el alcohol o la amistad.

Le fascinaban los mercados viejos y decía que al menos una vez al día desayunaba o almorzaba en ellos (le escaseaba el dinero). Además, contaba su admiración por su amigo el novelista William Burroughs (autor de *Almuerzo desnudo*), quien había visitado medio mundo trabajando en toda clase de barcos, como antaño lo hiciera Herman Melville. Ginsberg también empezaba a viajar con muchas esperanzas de conocer países y reunir sus impresiones en un nuevo libro, pues apenas tenía *Aullido* para enseñarnos. Poco a poco, su extrema sinceridad y su vocabulario libérrimo envolvían a sus oyentes en algo así como una confesión no solicitada por nadie. Exageraba como todo artista y parecía haber vivido en un infierno y que se

estuviera desahogando. Y cuando pasaba a recitar de su libro, uno sentía que él golpeaba físicamente a sus maestros y amigos ("las mejores mentes de mi generación"), que condenaba y golpeaba con valentía a su país, y que golpeaba a su propia madre y a su familia al leer "Kaddish".

En pocos días se hizo amigo de colegas escritores y poetas, y con ellos era invitado a las reuniones cotidianas. La agregada cultural norteamericana, por entonces la bella Marcia Koth, nos invitó a su departamento donde él fue la novedad. Todos sentados en la alfombra, le oímos de nuevo leer, recitar, exclamar, jadear, vivir su propio pasado y sus sueños para él y su país. Por la voz tonante y el entusiasmo parecía un discípulo de Walt Whitman, por encima de sus temas trágicos.

Pronto obtuvo lo que ningún poeta peruano había merecido: una entrevista más o menos formal con Martín Adán, o que al menos empezó con formalidad y acabó en lo normal, con tragos y abrazos.

Cuando mi mujer y yo lo invitamos a almorzar, soltó alguna frase sobre su nostalgia de hamburguesas y su habilidad para prepararlas. Entonces mi mujer lo dejó dueño de la cocina. Ese mediodía ella y yo no comimos las pelotas de tenis requemadas por la poesía de Ginsberg.

Al ofrecer su único recital en la cálida y diminuta sala del Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), fundado en la calle Ocoña por Francisco Moncloa y Sebastián Salazar Bondy, yo, que jamás había traducido "simultáneamente" a un orador, acepté su encargo de traducir su charla, pero renuncié casi en seguida porque se puso a dar ejemplos de cesuras y acentos métricos en el verso, y todavía en su inglés ya deformado por el entusiasmo. Como fuese, el público nos perdonó, y cosa curiosa, entendió perfectamente el spanglish forzado y acezante de Ginsberg.

Su entusiasmo fue tan contagioso que pronto empezaríamos José Miguel Oviedo y yo a traducir "Moloch", fragmento de *Aullido,* y el poema "América". Por mi lado, traduje también "Kaddish" y una "Canción". El primer texto está publicado en el Suplemento Dominical de *El Comercio,* de 15 de mayo de 1960; y los dos últimos en el *Boletín Cultural Peruano*, de abril-junio de 1960. No tengo a la mano copia de "América".

Luego se marchó a la selva con un cuaderno negro que llenaría de notas en una letra enredada y agresiva, antes, durante y después de beber ayahuasca para experimentar sus efectos. Desde allá me envió dos botellas de la pócima, una de las cuales debería yo entregar a Marcia Koth. Mi mujer arrojó el líquido blanquecino por el lavadero, y la otra botella llegó hasta manos del portero de la embajada norteamericana. Lo que sucedió después lo ignoré siempre.

A su vuelta, vi el cuaderno negro con infinitas notas enredadas y dibujos humanoides, por decir algo. Entre ellos él dijo que estaba el borrador de un poema dedicado a Martín Adán.

Ginsberg es uno de los pocos escritores de lengua inglesa que, en plena época de formación y de su primer libro, pasó por el Perú para conocer nuestra cultura, paisajes y hombres.

Su viaje se inscribe dentro de una serie de otros periplos de espíritus abiertos que llegaron a Lima. Atrás, a mediados del siglo XIX, queda el viaje excepcional del marino y escritor Herman Melville, a quien le disgustaron el cielo limeño y la burguesía, pero que entendió algunos de sus modos y costumbres, pues en varias novelas suyas aparecen Lima y El Callao, y sus marineros, damas, hidalgos y rufianes. En nuestro siglo, he leído sobre el sonado viaje de Waldo Frank y la cálida recepción que mereció en la década de los 30s.

Lástima que en el Congreso de Peruanistas de 1951, tan concurrido, sólo participaran el filósofo inglés Ayer y un grupo de antropólogos y arqueólogos norteamericanos. Más adelante llegó el más famoso de todos, el historiador Arnold Toynbee, y cumplió un nutrido programa de charlas eruditas y contactos personales. En 1954 arribó William Faulkner, con el prestigio del Premio Nóbel y su hermetismo que se disipaba con las horas y los tragos. Le fue tan bien en Lima que, una vez llegado a Río de Janeiro, apenas pudo cumplir con el compromiso literario que lo había llevado. Casi en seguida vino el otro barbudo y corpulento Ernest Hemingway, con su irrefrenable caña de pescar, quien se quedó en Cabo Blanco, sin pasar a Lima. Más le importaron los peces que los intelectuales peruanos. A su turno, llegó Aldous Huxley, cegato, flaco, desaliñado, también algo hermético, a quien salvé de caerse en un buzón de la acera mientras conversaba sobre el mal uso que hacía Alberto

Moravia del influjo de Flaubert. Por los años 60s., llegó el injustamente poco alabado John Dos Passos, a quien le sirvió de cicerone nada menos que Ciro Alegría. Y en fin, por la década de los 80, dimos la bienvenida al novelista E.L.Doctorow, cargado de súbita fama, quien ofreció una charla sobre el arte de novelar, en medio del frío del antiguo comedor de la casona de Riva-Agüero, donde las puertas se quedaron abiertas esperando más invitados.

Al partir, Allen Ginsberg me obsequió un ejemplar de *Howl* con dibujitos dentro de la O y una dedicatoria en que recuerda la traducción peruana de "Kaddish" y un diálogo que mantuvimos sobre cómo traducir la poesía de James Joyce.

(Revista *Hueso Húmero* N° 32, Lima, diciembre 1995).

El Gozo de las Letras

Se terminó de imprimir en en el mes de noviembre de 1997
en los talleres de Servicio Copias Gráficas S.A.
(R.U.C. 10069912), Jr. Jorge Chávez 1059
✆ 4249693, Lima, 5

PUBLICACIONES RECIENTES

Alicia del Aguila
Callejones y mansiones. 1997. 250 p.

Juan Carlos Cortázar
Secularización, cambio y continuidad en el catolicismo peruano. 1997. 125 p.

Alan Fairlie
Las relaciones Grupo-Andino Mercosur. 1997. 166 p.

Teodor Hamsen y Paola Mayorca
Diseño de estructuras de concreto armado. 1997. 607 p.

Jeffrey Klaiber, S.J.
Iglesia, dictaduras y democracia en América Latina 1997. 502 p.

Otto Leindinger
Procesos industriales. 1997. 286 p.

Olga Lock Sing de Ugaz
Colorantes naturales. 1997. 274 p.

Ana María Lorandi
De quimeras, rebeliones y utopías. 1997. 358 p.

Rogelio Llerena
Código de ética judicial. 1997. 108 p.

Nelson Manrique
La sociedad virtual y otros ensayos. 1997. 282 p.

Jorge Marcone
La oralidad escrita. 1997. 294 p.

Carlos Ramos Núñez
El código napoleónico. 1997. 408 p.

Harald O. Skar
La gente del valle caliente. 1997. 420 p.

agosto 1965); Finalista del Premio de Novela "José María Arguedas" (1973); ganador del Premio de Novela "Municipalidad de Lima" (1983) y del Premio de Periodismo "Bausate y Mesa" (1984).

Paralelamente a su carrera literaria y docente, ha desempeñado los cargos de Agregado, Consejero y Ministro de Asuntos Culturales en las Embajadas del Perú en Bolivia, México, España y Gran Bretaña, respectivamente.

Muy pronto sus once títulos de cuentos publicados entre 1954 y 1993, se reunirán en sus Cuentos completos, en dos tomos, incluyendo textos inéditos. Luego, además de sus seis novelas ya aparecidas entre 1948 y 1995, se hallan en prensa dos novelas inéditas, Pálido, pero sereno, y El precio de la aurora. Todas estas nuevas publicaciones celebran sus cincuenta años de escritor, pues él concluyó en 1947 su primera novela, El cínico. Como se ve, estos ensayos y artículos son una culminación natural de su infatigable amor por las letras.

FONDO EDITORIAL
Av. Universitaria, cuadra 18,
San Miguel.
Apartado 1761. Lima 100, Perú.
Telefax 460-0872
Telfs. 460-2870, 460-2291
anexos 220 - 356

Desde Montaigne acá, el ensayo consiste en ofrecer, primero, la información debida y sucinta sobre un tema; luego, la aproximación de este tema al "yo" pensante; y por fin, la emisión de juicios propios al respecto.

Sin dejar su posición de cuentista y novelista de talla, Zavaleta, gran animador de la generación literaria de los años 50s, y empleando una prosa efectiva y directa, ofrece aquí numerosos ensayos y también artículos (o bocetos de ensayos), principalmente sobre narradores y poetas, peruanos y extranjeros, cuya obra él admiró o discutió durante su larga carrera literaria.

Vale la pena, pues, gozar de esa versatilidad en un calificado amante de las letras, además de traductor, profesor universitario, viajero y ex diplomático.