LA NUEVA NOVELA PERUANA

POR

MARIO CASTRO ARENAS

Hasta mediados del siglo xx predomina en la narrativa peruana la novela de tesis. Con emoción genuina, la novela y el cuento —ambientado de preferencia en el campo— señalan y denuncian la estructura feudal de la sociedad nativa. Escasos son los narradores que no militan en los partidos de izquierda, formados bajo la influencia de la revolución comunista soviética, la contienda agraria mexicana y la acrimonia hacia la política norteamericana del *big steack*. Surge así una literatura rica en información sociológica, pero magra en valores estéticos. Se crea una galería de prototipos humanos incommovibles; verosímiles, pero rígidos; repetidos y sin sustancia anímica, como peles de feria ambulante: el hacendado explotador, inhumano, abusivo y mala persona; el campesino humilde, estoico, melancólico; el notario o juez ladino, rapaz, mercenario; el cura cómplice, avaro, erótico; el comunero activo, rebelde, abnegado hasta el sacrificio; el bandolero, Robin Hood de las serranías, que asalta al poderoso para entregarle el botín al necesitado. Producto de la visión marxista de la literatura, los dramáticos personajes de la novela social se contaminan de los esquemas monolíticos de la teoría de la lucha de clases. No existe el matiz psicológico: impera el personaje en serie. Este stajanovismo literario marca el apogeo del bueno-bueno, del malo-malo. Los personajes son buenos o malos desde la primera hasta la última página. Cuando descubrimos un yanqui en las líneas iniciales de la novela podemos apostar, confiados, que, hacia la mitad del relato, habrá violado doncellas, sobornado empleados, asesinado obreros indefensos, etc. Pero es que problemas así, y más graves, ocurren en la vida real, se nos podría objetar. Y nosotros responderíamos: es cierto, acontecimientos así han ocurrido y ocurren bajo el cielo de América, como en la Arabia Saudita y la Unión Soviética. Pero su veracidad social de ninguna manera debe gobernar el fenómeno literario en un solo sentido, en una sola dirección. Aquellas personas existen en la nuez de los conflictos sociales; empero, no son las únicas; por el contrario, son las menos. La comedia humana es más rica y diversa, más compleja y cambiante. Si determinadas doctrinas sociales observan el mundo con anteojeras, la literatura —el arte— se distingue, precisamente, por la vastedad panorámica y la hondura subterránea de su enfoque. ¿Que la literatura debe estar al

servicio de las transformaciones sociales? Malgrado las consignas, siempre ésa ha sido su misión, desde Homero hasta Proust, desde Goya hasta los surrealistas. Pero recordemos que el infierno literario está empedrado de buenas intenciones sociales.

Los narradores peruanos nacidos entre 1925-1930 hallaron el terreno impregnado por estas ideas estético-sociales, que eran, por lo demás, las ideas que imperaban en la narrativa hispanoamericana, ya de regreso del preciosismo modernista. El modernismo había legado alrededor de media docena de narradores de nombradía, cuentistas en especial: Ventura García Calderón, estilista brillante, creador de la leyenda negra del indígena taimado y vicioso, corrompido por el hambre, la coca y el alcohol; Clemente Palma, singular urdidor de universos fantásticos, lúcido vidente de una familia de narradores que, años más tarde, en América, alcanzaría apogeo inusitado; Manuel Beingolea, cuentista de todo menor, frívolo, humorista y urbano, perseguidor del aroma del balneario limeño; Enrique López Albújar, el más vigoroso del grupo, íntimo auscultador del alma indígena, un tanto obsesionado por los casos psicopatológicos. Abraham Valdelomar, talento malgrado en plena juventud, cuando caminaba bajo la luz limpia, bucólica del campo y la sombría penumbra del misterio.

Puede decirse que el indigenismo (iniciado, en puridad, por Clorinda Matto de Turner, el siglo pasado) nació como reacción a "La Venganza del Cóndor", de Ventura García Calderón. Sociológicamente tiene otros antecedentes, pero, en lo narrativo, su génesis es la venganza contra García Calderón. Ventura, a cambio de seguidores y discípulos, creó su propia antítesis, lo que, dialécticamente hablando, equivaldría a insinuar que colaboró a su superación. El indigenismo alcanzó alto registro épico en Ciro Alegría. El hálito apostólico de sus personajes (el comunero Rosendo Maqui, etc.), la fuerza de su acción dramática, el intenso amor a la tierra y a la raza, ocultaron sus imperfecciones técnicas. Alegría es un narrador de raza. Pero su mismo ímpetu narrativo es su enemigo principal. Su composición es desordenada, abigarrada en exceso; en "El mundo es ancho y ajeno", al lado de la acción central, acumula información etnológica, folklórica, etc. De pronto, se olvida de los comuneros y nos habla de los toros y las supersticiones nativas. Y en lugar de novela hace folklore. Es el gran defecto de los narradores hispanoamericanos de la primera mitad del siglo, incluyendo a Gallegos, Rivera, Eduardo Barrios, etc.

La ruta fantástica iniciada resueltamente por Clemente Palma, y débilmente por Beingolea y Valdelomar, no tuvo seguidores en la generación posterior de regionalistas, indigenistas y realistas. A López Albújar se le puede considerar indigenista, aunque no pertenezca

exactamente a la línea apologética. A los epígonos de la segunda generación postmodernistas (Díez Canseco, Ferrando, etc.) se debe el descubrimiento narrativo de la ciudad, la fundación del realismo urbano, que los narradores de hoy han desarrollado con más amplitud y lucidez.

Y arribamos a los narradores de hoy. Nuestras apreciaciones necesariamente se resienten con las limitaciones que supone juzgar a escritores jóvenes en proceso de evolución y madurez. Sin embargo, en conjunto, advertimos ciertas constantes que, en todo caso, nos defienden contra el riesgo del estilo provisorio. Si hay un rasgo común que unifica a los escritores peruanos de hoy en el campo narrativo es, a nuestro entender, la índole especial con que encaran su compromiso con la comunidad peruana contemporánea. Hasta la tercera década de este siglo, el narrador plasmaba, en el asunto de proyecciones sociales, fórmulas políticas preestablecidas que determinaban su intención y, sobre todo, su valor estético. Escribía "con una ideología y una fe". Empero, contrariando la tácita pureza de la fórmula del gran lírico del socialismo que fué Mariátegui, la novela degeneraba en propaganda política. Se despreciaba el buen estilo, la escrupulosidad técnica, como faenas indignas, como artificios de escritores pequeño-burgueses o, en otro caso, oligárquicos. El fracaso estrepitoso del realismo socialista soviético ilustra suficiente y contundentemente acerca del extravío vernáculo en el uso de esas fórmulas.

¿Pero es que el narrador peruano de hoy desprecia la repercusión social de sus obras y vive refugiado en una torre de marfil? Expliquémonos. Distante de los reinos de evasión, tiene, generalmente, una muy arriesgada visión de su responsabilidad social. Pero, con los errores del pasado en los ojos, sabe que su compromiso no es con un partido determinado o con tales ideas políticas, sino con el país en suma. Si tiene una militancia o si es devoto de una ideología tal no incurre en el equívoco de interponerla en su labor de creación. Su última meta en lo artístico es siempre lo artístico. Y consecuente con su íntima convicción estética, no acepta otras fórmulas que las derivadas del *métier* artístico. Cuando quiere expresar sus ideas políticas escribe un artículo periodístico o un ensayo. Porque las más de las veces el narrador posee el hondo convencimiento de que se mantienen intactas —o sólo han sido remediadas en su periferia— las causas del desequilibrio social que combatieron, verbigracia, los indigenistas de la escuela de Alegría. Pero a diferencia de los realistas de viejo cuño, comprende también que el desequilibrio es complejo y que reside tanto en el cuerpo social como en el espíritu. "El énfasis político en la crítica social ha cedido ante las proyecciones éticas de los con-

fictos que se narran —dice el crítico chileno Fernando Alegría—. El novelista del medio siglo reacciona como individuo ante las contradicciones sociales, se responsabiliza personalmente y, antes de buscar la solución hecha de los partidos, quiere arrancarse la verdad desde el fondo mismo de su conciencia. Este trágico compromiso lleva consigo un pesimismo genuino que varía en grados, pero que nunca se falsea, pues se trata de un reflejo sincero de la decadencia social en el ánimo abierto del escritor; lleva, además, una dureza y un desenfado, casi un cinismo, que, recogidos también del ambiente, ascienden a una categoría artística, en muchos casos poética, en manos del novelista mejor dotado.”

Tres grupos parecen distinguirse en el cuadro panorámico de la nueva narrativa nacional: el neindigenismo, de honda raigambre lírica; el realismo urbano o de la ciudad costeña, y un tercer grupo de cuentistas fantásticos, en el que conviven variados matices de humor, orfebrería estilística, ironía, utopismo, etc. Al margen de estas nuevas direcciones, asimiladas a la tendencia experimentalista de la narrativa anglosajona, se mantiene un bloque desigual de narradores rezagados de las viejas generaciones: regionalistas, naturalistas finiseculares, avasallados por el descriptivismo paisajista, folklórico, etcétera. Insensibles a la innovación de la técnica de narrar, continúan escribiendo de acuerdo con los postulados que florecieron hasta la tercera década del siglo. Generalmente, son narradores de largo aliento, maratonistas de la novela.

Los representantes principales del neindigenismo son, en nuestro criterio, José María Arguedas, Eleodoro Vargas Vicuña y Carlos E. Zavaleta. Arguedas publicó en 1935 la novela *Agua*, que en el primer momento pareció filiarlo al indigenismo doctrinario, atento fundamentalmente a la explotación del campesino indígena en los latifundios de la sierra. Más adelante, dió a conocer *Yawar Fiesta*. Aquí, a la preocupación social se agrega el análisis del espíritu del campesino, exacerbado por la violencia de la fiesta taurina, amestizada en algunos pueblos serranos con alarmantes características dramáticas. El conflicto estaba en *Yawar Fiesta* cuando las autoridades del pueblo insisten en que el espectáculo taurino se realice conforme a la tradicional usanza hispana y no a la manera indígena, pues en ésta el hombre se enfrenta a la fiera sin ninguna protección y la fiesta deja de ser fiesta para transformarse en una espectacular carnicería. Aunque la acción es por momentos confusa y borrosa, Arguedas mantiene con mano firme el clima de violencia que es, en verdad, la atmósfera genuina de la singular competencia indígena. *Yawar Fiesta* proporcionó los indicios de la autonomía estilística de Arguedas. Su independencia to-

tal del indigenismo doctrinario se registró a partir de la publicación de su cuento corto *Warma Kuyay* y se afirmó en otros relatos de aliento breve. Arguedas se muestra profundamente lírico, íntimamente sensible al paisaje, a la ternura del alma indígena. El canto de las cuculíes, la visión de una flor silvestre, el espectáculo de una majada avanzando entre los dorados pastizales, la prematura pasión de un niño mestizo por una campesina de rosadas mejillas, le transportan líricamente y le hacen vibrar de pies a cabeza. Novelista por vocación y etnólogo por profesión, Arguedas colecciona amorosamente cuanto afecta a la idiosincrasia y el habitat indígenas. En su prosa, el río, la flor, la piedra, adquieren categorías de mágicas deidades. Pocos escritores peruanos alcanzan la intensidad lírica y, al mismo tiempo, la sobriedad de Arguedas, cuando describe la vida bucólica indígena. Los narradores anteriores a él describieron la sierra a través del vocabulario preciosista y recargado del modernismo, o con el lenguaje, inhábilmente manejado, del vanguardismo. Las puestas de sol eran siempre las mismas. Se jugaba alrededor de dos o tres metáforas claves, "gastadas por el uso del vulgo consonanero". Arguedas parece haber aprendido la lección de sobriedad de los prosistas anglosajones modernos, herederos de la técnica impresionista del *Retrato del artista adolescente*, de Joyce. Así no incurre en lo que Hemingway llama desdeñosamente *fancy writing*.

La cima de la producción novelística de Arguedas, en lo que lleva publicado, es la novela *Los ríos profundos*, editada en 1959. Es, indudablemente, la obra máxima del neoindigenismo lírico. Temáticamente, *Los ríos profundos* refunden viejos asuntos desarrollados en el cuento *Warma Kuyay* y la novela *Diamantes y pedernales*. Viejos asuntos hondamente adentrados en las vivencias de Arguedas, pues pertenecen a su experiencia autobiográfica. Arguedas vivió hasta la adolescencia en el seno de una comunidad indígena. Muerta la madre, el padre no podía llevarlo a través de sus peregrinaciones por los escarpados caminos de la serranía. Por esta razón se asimiló a la comunidad como un hijo adoptivo. Su lengua hasta los doce años fué el quechua. El español lo aprendió después. En sus primeras obras se aprecia cierto conflicto lingüístico, del que ya parece haberse liberado. Ahora es uno de los más serios traductores de narraciones y poemas quechuas.

Recurriendo a su procedimiento técnico favorito, en *Los ríos profundos* Arguedas observa el mundo indígena y mestizo desde la perspectiva espiritual de la infancia. A través de la óptica de los alumnos internos de un colegio de religiosos ofrece sucesos que fluctúan entre los descubrimientos, angustias y crueldades de los adolescentes, oprimi-

dos por la severa disciplina pedagógica y el mundo exterior a los muros del colegio. En este mundo se agitan furiosas chicheras en revuelta, dulces niñas pueblerinas, la desolada vastedad de los ríos profundos. Apremiado por la angustia de dar a conocer la riqueza de la naturaleza serrana, Arguedas acopia un cúmulo valioso de informaciones; sin embargo, por momentos, las explicaciones detienen el ritmo de la acción. De todas maneras, la ruptura del ritmo se justifica por la importancia de esas referencias para la comprensión cabal de la narración.

La anécdota cede en categoría al paisaje, a la *mise en scene* natural, en esta novela de Arguedas. No es que la historia sea trivial o que carezca de importancia. No es eso. Simplemente ocurre que la trasmutación artística de la naturaleza adquiere valor estético superior a los acontecimientos. Como la selva en *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier, la serranía en *Los ríos profundos* de Arguedas alcanza alto nivel de idealización poética. Memorable es el pasaje en que el trompo (o zumbayllo) gira vertiginosamente y aviva en la memoria del héroe adolescente el recuerdo de los árboles oscuros apostados como centinelas en el fondo de las quebradas, la imagen de los campos de alfalfa mecidos suavemente por el viento y el sonido del arpa vernácula, cuyas cuerdas vibran entre los dedos rugosos de un músico forastero, como en las delicadas manos de Orfeo.

Los ríos profundos es, a nuestro juicio, la novela peruana más importante de la última década. Con ella Arguedas señala rutas inéditas a la novela nacional. Escritor disciplinadamente concentrado en la labor de creación, mucho hay que esperar de su don poético.

La breve pero sustanciosa obra de Eleodoro Vargas Vicuña ofrece una de las más singulares variantes del nuevo indigenismo narrativo. Durante años, los narradores hispanoamericanos se desvelaron en verter la exacta expresión literaria del lenguaje regional. Los primeros intentos postmodernistas tuvieron la incertidumbre de toda experiencia inicial. Produjeron un lenguaje ya excesivamente dialectal, provincial, restringido en su comprensión; ya una mixtura en la que se mezclaban afectadamente los modismos regionales y las metáforas vanguardistas. Los personajes campesinos hablaban o un dialecto que sólo ellos comprendían, o una jerga insólita, preciosista, amanerada, de cenáculo literario. Bajo estos moldes se escribieron algunas novelas de la revolución mexicana, *Don Segundo Sombra*, *La Vorágine*, no pocas de Gallegos. Conscientes de esta limitación expresiva, los narradores hispanoamericanos posteriores se impusieron la búsqueda del lenguaje que poseyera fuerza y autenticidad vernácula y a la vez fuera ecuménico, trascendente. Un lenguaje portador de genuinas esencias nativas y mensajes universales. Un lenguaje, en fin, que el hombre de Nueva

York, Moscú o París, al leerlo, lo comprendiése en toda su amplitud y hondura, al igual que el lector de México, Perú, Argentina y Guatemala. Los cuentos de *El llano en llamas*, del mexicano Juan Rulfo; el notable relato corto *Hombre de la esquina rosada*, de Jorge Luis Borges, y las narraciones de escenario bonaerense del joven y excepcionalmente dotado cuentista Julio Cortázar, para mencionar sólo algunas muestras excelentes, comprueban la victoria de la narrativa hispanoamericana en favor de la universalidad estética y filosófica del lenguaje.

Las narraciones de Vargas Vicuña trasuntan el anhelo de la expresión literaria del lenguaje de los campesiones peruanos de origen quechua, quienes, en su tránsito lingüístico del quechua al castellano, han dado lugar a la creación de un castellano personalísimo caracterizado, fundamentalmente, por la alteración de los tiempos verbales. Este lenguaje tiene sólo existencia oral, pero su importancia humana es considerable, dado que lo hablan millones de peruanos. Su análisis lingüístico no es, precisamente, la materia de este rápido bosquejo literario. En este lenguaje tienen rico material los especialistas.

Sólo queremos anotar cómo Vargas Vicuña ha transportado este castellano *sui generis* a un plano literario estimable, valiéndose de un remarcable talento poético del que, acaso, sea la ternura su carácter dominante. Puesto al nivel humano e ideológico de sus personajes, Vargas Vicuña ve el mundo desde la óptica de los campesinos. Su *welstanchaung* es la del mestizo de las tierras altas. El tiempo parece un eterno presente; apenas ligeras ráfagas perturban la quietud de la vida. La tragedia se precipita constantemente sobre los acontecimientos; más una sosegada aura poética la diluye o parece diluirla en el alma de estos hombres (como Tata Mayo) que frente al dolor oponen una actitud semimística, una especie de nirvana cisandino, una templanza antigua de siglos.

De la estructura elemental de sus primeros cuentos, Vargas Vicuña está evolucionando a una técnica de composición más ambiciosa. En los últimos relatos del joven escritor arequipeño apreciamos un desenvuelto empleo del punto de vista, técnica eficaz para su empeño de mostrar los sucesos tal como los ven y sienten, de acuerdo a su psicología, cada uno de los protagonistas. En la medida que perfeccione su técnica narrativa, Vargas Vicuña podría cumplir en nuestra literatura un rol semejante al de Rulfo en las letras mexicanas: esto es, el rol de ensamblar el lenguaje regional de los campesinos y las formas modernas de narración. Mientras tanto, ya tiene asegurada una honrosa posición en el neodigenismo de filiación poética.

Escasos narradores peruanos contemporáneos tan discutidos como Carlos E. Zavaleta, autor de varios libros de cuentos y novelas cortas.

En tanto para unos Zavaleta es uno de los introductores de la innovación técnica desplegada por los escritores ingleses y norteamericanos, para otros no es más que un mediano y confuso adaptador de William Faulkner a los temas vernaculares. Dicen unos: antes de Zavaleta en el Perú se narraba sin método, siguiendo únicamente el impulso de la fiebre de la creación; él introdujo la preocupación técnica, la avidez por estudiar la estructura de los relatos de famosos escritores, preferentemente anglosajones (Joyce, Conrad, Faulkner, etc.). Dicen otros: Zavaleta carece de imaginación, su prosa es oscura y más le valdría mejorar su castellano que continuar con su prurito técnico. Es sólo un imitador de Faulkner.

Ambas posiciones son extremas y, a nuestro entender, contienen verdades parciales, ocultas por la pasión. La preocupación de Zavaleta por la técnica novelística es genuina, lo mismo que su fervor por Faulkner, a quien dedicara una bien ilustrada tesis universitaria. Faulkner es uno de los novelistas norteamericanos que más ha influido en los narradores hispanoamericanos. El cubano Novás Calvo, el uruguayo Onetti, el mexicano Rulfo y otros escritores del continente, ostentan, en mayor o menor grado, la influencia del vigoroso novelista de los conflictos humanos que se desarrollan sorda, tempestuosamente a orillas del Mississipi. Un estudioso norteamericano ha escrito una tesis sobre la presencia de Faulkner en los escritores hispanoamericanos. Faulkner y sus compañeros de la generación perdida son para los escritores hispanoamericanos de hoy lo que los naturalistas y realistas franceses para los narradores del siglo pasado.

Después de una novela juvenil premiada en unos juegos florales universitarios (*El címico*, 1948), Zavaleta publicó seis años más tarde *La batalla*, conjunto de cuentos que, a pesar de su calidad desigual, atrajo atención crítica. Sobresalía en especial el cuento *La batalla*. La llegada de un estudiante a su pueblo y la realización de la suerte del "cóndor-rachi", en la que jinetes a todo galope golpean a un cóndor vivo amarrado a un travesaño elevado, constituyen la sustancia temática de este relato que Zavaleta desarrolla febrilmente adherido a audaces técnicas de narrar. Los sucesos se reproducen bajo una atmósfera de violencia; los hechos surgen entremezclados con las vivencias complejas de los personajes; el estudiante nostálgico y algo tímido; las coquetas muchachas pueblerinas; el ebrio militar y el terrateniente mestizo obstinados en desollar al cóndor; los espectadores del cóndor-rachi, etc. Un narrador impersonal dirige oblicuamente los acontecimientos, ligándolos al estado de ánimo de los protagonistas, mezclándolos al íntimo, incesante monologar de los actores de la situación. Una constante yuxtaposición de planos narrativos confiere

una intrincada y aparentemente caótica unidad a la historia, queriendo como nunca el orden tradicional del cuento corto peruano. En verdad, antes de Zavaleta en la cuentística nacional no se había recurrido —cuando menos en los temas indígenas— a tan audaces procedimientos técnicos vinculados al nuevo estilo de narrar. Se había abordado a lo más ciertas libertades temáticas, pero técnicamente se había mantenido la narración local al margen de las innovaciones introducidas, entre otros escritores anglosajones, por Henry James, James Joyce, Virginia Woolf, Faulkner, Hemingway, etc.

Aunque su edición fué posterior, nos parece que *Los Ingar* fué obra paralela a *La batalla*, o cuando menos anterior a *El Cristo Villenas*. Como en *La batalla*, Zavaleta desarrolla en *Los Ingar* un tema intrínsecamente conectado a la violencia. En la brumosa y, por momentos, inextricable trama de *Los Ingar* se aprecia que un pueblo del departamento de Huaraz es teatro de la encarnizada rencilla de dos familias, o de varios hermanos entre sí, o de varios hermanos con los caciques de la localidad. El argumento es un verdadero *puzzle*. En *Los Ingar*, Zavaleta insiste en una prosa plagada de arcaísmos, que no siempre emplea con gusto. A veces recurre a neologismos personales: modismos serranos castellanizados, adjetivos empleados como verbos, y viceversa. Este desbarajuste lingüístico, sumado a las complejidades de la trama, atentan seriamente contra *Los Ingar*, quedando indemnes sólo ciertos pasajes por su aliento lírico.

Tal vez el relato más logrado de Zavaleta sea *El Cristo Villenas*, novela corta publicada en homenaje a José Carlos Mariátegui. Aquí Zavaleta maneja hábilmente una fábula pueblerina que, en algunos aspectos, guarda semejanza con la pasión de Cristo. El novelista evita prudentemente que su historia caiga en la tentación de la simbología obvia, en el paralelismo fácil. Villenas, quemado por chicha hirviendo y presa de un alucinado frenesí, es comparado a Cristo por las beatas del pueblo, porque su cuerpo ha quedado llagado y lacerado como el del Redentor. Pero la intención filosófica del narrador es heterodoxa: en los tramos finales del relato aparece un forastero que ante las beatas se jacta de su ateísmo, de su incredulidad en la historia de la pasión de Jesucristo. El forastero es un personaje-símbolo predeterminado por la voluntad ideológica de Zavaleta.

¿En qué medida Zavaleta rinde tributo al canon estilístico impuesto por Faulkner? A no dudarlo, el escritor nacional se ha valido de artificios característicos del novelista norteamericano, cuyo engranaje técnico conoce escrupulosamente. Pero no ha echado mano de todos ellos. Por ejemplo, no emplea el monólogo interior con el torturado subjetivismo y el intenso tono lírico del autor de *Absalom, Absalom*.

Acepta, en cambio, el punto de vista múltiple, la atmósfera de violencia y la intersección de planos narrativos. En *El Cristo Villenas*, Zavaleta construye gradualmente la historia y la personalidad del personaje central; para ello recurre a los datos que van ofreciendo los testigos del suceso y a la repercusión anímica que el acontecimiento suscita en las personas que lo conocieron de segunda mano y lo aderezan de acuerdo a su espíritu supersticioso o su imaginación. Un escolar responde a un profesor que Cristo murió en el pueblo, quemado con chicha. Las beatas piensan que Jesucristo se encarnó en el llagado Villenas. Y el visitante, forastero sensacional, dice que no cree en la historia de la cruz, los clavos y las lanzas. Para él lo único real y tangible es la historia de Villenas, el hombre que, desnudo y lacerado, atravesó el pueblo al galope y se perdió entre los montes. En suma: la historia se ha hilvanado con los puntos de vista contrapuestos de los pueblerinos.

Con menor importancia se mantienen algunos indigenistas que continúan escribiendo de acuerdo al *ancien régime* estilístico. Rubén Sueldo Guevara, Julio Garrido Malaver y Porfirio Meneses son los nombres de algunos de ellos.

Alguna vez escribí que el mérito principal de los narradores peruanos del primer tercio del siglo fué el descubrimiento del campo y que el de los actuales es el descubrimiento de la ciudad, con sus múltiples y dramáticos problemas. En puridad, Díez-Canseco y Ferrando fueron los primeros narradores en tomar la ciudad como escenario. Pero arañaron conflictos hondos y se obcecaron en el culto al coraje criollo, al guapo suburbano. De todas maneras, el realismo de telón de fondo urbano llegó tarde a la narración peruana. Algunos críticos desconfían de la clasificación que distingue novelistas del campo y novelistas de la ciudad, o de realistas agrarios y realistas urbanos. Postulan dichos críticos que la raíz de los temas es idéntica en el campo o la urbe y que la clasificación pierde valor cuando novelistas como Mallea y Asturias fijan sus asuntos indistintamente en el agro o las ciudades. Pese a lo valedero de las observaciones, pensamos que para la narrativa peruana tiene valor la bifurcación del realismo. Desde el punto económico-social probablemente los conflictos procedan de la misma matriz. No hay que olvidar, no obstante, los diversos y capitales matices psicológicos y étnicos de las muchedumbres que pueblan las marcadamente contrapuestas regiones del Perú. Sería absurdo que nos proclamáramos a estas alturas partidarios del determinismo humano por influencia del medio ambiente físico. Malgrado el determinismo ambiental y todos los determinismos; aceptamos, sin embargo, la existencia de esas diferencias de matices espirituales,

que para el narrador poseen importancia decisiva. Frente a situaciones idénticas, reaccionan con disímil conducta el costeño lúdico y el andino contemplativo; lo mismo el ciudadano de la urbe ultramoderna y el habitante del humilde villorrio serrano; el de la comunidad indígena y el humillado pongo de hacienda. Tiene que tenerse en cuenta también que en los últimos años crece considerablemente la emigración del hombre del campo —costa, sierra, montaña— a las ciudades arracimadas a lo largo del litoral. Este desplazamiento crea singulares yuxtaposiciones humanas. De allí que estos acontecimientos enriquezcan el repertorio de conflictos sociales de la urbe, robusteciendo, en consecuencia, la vigencia del nuevo realismo urbano.

El nuevo realismo, como ya hemos dicho, mantiene sustancialmente la actitud de análisis y crítica social que distinguió a los realistas a la antigua y unilateral (política) manera. Desdeña por igual la temática frívola y la crítica social por consigna, por encargo partidista. Sensible a la angustia del necesitado, a la inquietud del hombre que busca un lugar decoroso bajo el sol, se interna por los vericuetos físicos y psicológicos del habitante de la barriada marginal. Con ojos iluminados hurga en ese cosmos de adobe y caña brava; inspecciona los corazones de sus moradores, al igual que enfoca el cuadro social de conjunto; los muestra amando, sufriendo, odiando, padeciendo, corrompiendo o corrompiéndose. Como seres humanos, no como abstractos muñecos melodramáticos.

Julio Ramón Ribeyro es uno de los narradores que más promisoramente despunta por el camino del realismo urbano. Como la obra de sus compañeros de generación, la suya es todavía un complejo de vacilaciones y aciertos. Ribeyro se inició como cuentista bajo la influencia de Kafka. En la revista *Letras peruanas*, que dió a conocer a algunos de los nuevos narradores, publicó relatos impregnados de fantasía y angustia. Pero a su retorno de Europa dió signos de haber abandonado la mágica, enrarecida atmósfera kafiiana. Alejado del género fantástico, enrumbó por el sendero realista con resolución. En los cuadernos de *La novela peruana* —editados por el fogoso, incansable, juvenil Enrique Congrains de entonces— dió a conocer un cuento corto, *Interior L*, que le mostró como un atento observador de las pequeñas, grandes tragedias que acosan al hombre del suburbio limeño.

Su definitiva notoriedad vino con *Los gallinazos sin plumas*, espeluznante, amargo y, en cierta manera, cruel retrato de la miseria humana y material que impera en los núcleos marginales de la capital peruana. Ribeyro no fija el lugar exacto en que se desarrolla su relato; pero por el ambiente promiscuo, por ciertos elementos característicos

del escenario (crianza de cerdos, usufructo de los túmulos de basura erigidos por el servicio municipal de higiene, etc.), da la impresión de haberse inspirado en la sórdida y órfica barriada de El Montón, que en las afueras de Lima se yergue como una herida purulenta y afrentosa entre el indiferente organismo arquitectónico de la ciudad. Ribeyro no busca el contraste notorio entre la miseria y la opulencia, pero éste fluye tácito, inevitable, desolador, zahiriente en su medula. La protesta repercute así, íntima, sutilmente deslizada.

Los personajes rebosan humanidad, autenticidad. ¡Qué hábilmente ha perfilado Ribeyro a “los gallinazos sin pluma”, los dos miserables niños que, como las oscuras aves de rapiña, escarban los conjuntos de desperdicios en procura de alimentos descompuestos para el hambriento cerdo que ceba su cruel abuelo! ¡Cuán certera es la pintura del implacable anciano lisiado! Viejas lecturas de *Los Miserables*, de Víctor Hugo, y las novelas de Dickens probablemente se aposentaron en el subconsciente creador de Ribeyro. Digamos, por otro lado, en reconocimiento a la destreza de Ribeyro, que pocos narradores peruanos de hoy tienen su habilidad en la arquitectura de personajes infantiles. Los hermanos de *Los gallinazos sin plumas* resultan genuinos en su ternura, en su sumisión, en su conmovedora solidaridad filial, en su rebelión final contra la tiranía del abuelo. La ternura de los niños cruza como una ráfaga de amor entre la amargura y la violencia de la historia, aunque no consigue atenuar la tragedia escandalosa de los acontecimientos.

José Durand ha observado que la escena final del gigantesco puerco acometiendo vorazmente al anciano caído en medio del chiquero parece inspirada en un capítulo del *Tirano Banderas*, de Valle-Inclán. La observación es justa. La coincidencia es de situación —básicamente— y de estilo. En *Tirano Banderas*, el hijo del indio Zacarías es arrojado a la ciénaga y allí devorado por verracos salvajes. Esta escena no es descrita directamente, sino aludida, insinuada por segunda persona. Consciente del riesgo que supone el tratamiento directo de una situación tan expuesta al horror, Ribeyro no describe la lucha entre el anciano y el animal. Con una frase sugiere la situación y gana con ello mucho más que con el peligroso tratamiento directo. Dice en la línea final: “Desde el chiquero llegaba el rumor de una batalla.”

Después de *Los gallinazos sin plumas* Ribeyro ha publicado un tomo de relatos, *Cuentos de circunstancias*, y una novela que no hemos leído. Los *Cuentos de circunstancias* son heterogéneos. Hay allí piezas de buena factura y relatos débiles. Nos agradan “Scorpio”, “Los Ficus”, “Doblaje”. Nos decepcionan “El banquete”, “La botella de chicha” y, más o menos, los restantes. “Scorpio” ratifica el don de

Ribeyro para las caracterizaciones de niños. Explora con agudo análisis psicológico la extraña mezcla de egoísmo, vehemencia posesiva y crueldad que se da en los niños con frecuencia antes de ingresar en la adolescencia. Su rasgo más eficaz es la atmósfera poética que recubre el relato. La estructura de la atmósfera poética se cimenta en el juego hábil de una metáfora doblemente referida a las estrellas —la constelación de Scorpio— y al escorpión cuya propiedad disputan los hermanos. Tendido de espaldas sobre el jardín, uno de los niños admira, trémulo, los árboles, la luna, las estrellas. Detiene la vista en la constelación de Scorpio. Recuerda en ese momento al escorpión; lo rescata presto y lo deja sobre la cama en la que duerme su hermano, el opresor egoísta. Mientras el arácnido avanza, lanceta en ristre, hacia una mano del niño dormido, el otro evoca la constelación de Scorpio, “avanzando hacia el reino de las arañas”.

“Doblaje” es un relato interesante por la fascinación de su fantasía. Edgard Allan Poe, en el cuento *William Wilson* desarrolló extraordinariamente el tema del sosías que, como una sombra, sigue implacablemente a un hombre a través de su vida escolar y su madurez, hasta que el sujeto —William Wilson— lo asesina y descubre que el sosías es él mismo. “Doblaje” es una variación menos dramática sobre el tema de Poe. “Los Ficus” es un cuento que evoca con lirismo la evolución del barrio de un balneario y la vibración sentimental que suscita la transformación —la tala de los ficus, la construcción de veredas, pistas y casas modernas— en el ánimo de sus juveniles residentes.

Cierta proclividad a la atmósfera de violencia y algunos aspectos de su estilo denotan la presencia de narradores del siglo XIX, rusos especialmente, en la obra narrativa de Ribeyro. Andreiev y Gogol, que antes influyeron en Clemente Palma, sugieren los desenlaces bruscos y el sentido del absurdo —que no es, desde luego, el absurdo kafkiano ni el existencialista de Camus— que presiden ciertos relatos de Ribeyro. Hay en este narrador, además, una constante vocación por el cuadro agrio, por el retrato al ácido, que le insta a la pesquisa de psicologías mórbidas, dispuestas para el horror, la hipocondría y la desesperación.

Enrique Congrains o el triunfo de la voluntad podría titularse la breve historia narrativa de este joven escritor. Como algunos pintorescos novelistas norteamericanos, antes de llegar a la máquina de escribir ejerció diversos y singulares oficios. Editor, vendedor de duchas eléctricas a domicilio, fabricante de jabones, inventor de detergentes y muchas cosas más fué Congrains. Sin educación estética, no le ruborizaba acosar a escritores en busca de consejos literarios ni preguntar qué libros debía leer. Empezó escribiendo a trompicones. Pero no le desanimaba que su prosa fuese gris, o que su técnica se calificara de poco

menos que rudimentaria. Escribía un cuento y lo daba a corregir a sus amigos; luego lo rehacía y lo volvía a consultar, sin fatigarse nunca, sin desanimarse jamás. Más allá de sus limitaciones estilísticas, una virtud cimentaba su esfuerzo: su buen ojo para la observación de las pequeñas tragedias suburbanas. Sus temas invariablemente procedían de las barriadas miserables. Uno de sus primeros cuentos, *El niño de junto al cielo*, combina la ternura y la descripción verista de la barriada marginal: un niño que contempla cotidianamente la gran ciudad que se abre a sus pies, "como un monstruo de mil cabezas", se interna en ella un día y es víctima de una experiencia decepcionante. El viejo y repetido conflicto de la crueldad de la urbe y la ingenuidad del emigrante del interior es tratado por Congrains con excesiva concesión a las ideas hechas, a los gastados moldes psicológicos. Más adelante publicó su primer libro de relatos: *Lima, hora cero*. Allí da cabida a su cuento largo "Anselmo Amancio", en el que pinta las vicisitudes de un hombre en su lucha por conseguir estabilidad económica. Si técnicamente el relato es común y corriente, impresiona en cambio la soltura con que Congrains describe el pequeño y angustioso mundo de los comerciantes minoristas y su propósito de incorporar literariamente al hombre sencillo y necesitado de la gran ciudad. En este sentido su obra se anunció valiosa desde entonces.

Nada excepcional trajeron consigo las ediciones de Congrains hasta la publicación del cuento *Domingo en la jaula de estera*, que inicia la evolución técnica proseguida eficazmente en la novela *No una, sino muchas muertes*. Romeo y Julieta en la barriada son los nuevos personajes de *Domingo en la jaula de estera*. Y complementando la proyección sentimental de la temática aparece el análisis de los sucesos a manera de *comento* de la acción y el diálogo. Esta nueva dimensión técnica adensa psicológicamente los personajes y robustece las proyecciones del conjunto.

Domingo en la jaula de estera fué el ensayo previo al desarrollo novelístico de *No una, sino muchas muertes*, título extraído del notable poema *Alturas de Macchu Picchu*, de Neruda. Allí, alrededor de una pareja de jóvenes amantes, derivada del cuento antes mencionado, se desenvuelve un submundo alucinante de covachas erigidas, entre desperdicios, en el lecho seco de un ramal del río Rimac. La novela es como un viaje surrealista al corazón prohibido de la ciudad: una excursión por las galerías secretas de su miseria. Este cosmos febril es habitado por seres idiotizados, por extrañas mujeres tiránicas y muchachos pandilleros expertos en depreciaciones de todo linaje. La trama de la novela gira sobre el comercio humano que hacen una anciana y los pandilleros con los idiotas que deambulan por los suburbios, a

quienes emplean en el negocio de botellas vacías. Los idiotas o locos mansos son conducidos a las casuchas y allí obligados a lavar botellas sucias. Entre este sórdido tráfico viven su urgente pasión dos jóvenes amantes. Hacen el amor a la vista de los idiotas que gruñen en monótono como una piara de cerdos. Por la vía del amor, los amantes descubren la posibilidad de una vida mejor; pero eso significa quebrar el áspero código de los pandilleros, prestos a descargar su viciosa ira sobre los rebeldes.

Como el italiano Moravia, Congrains despliega aquí un tipo de acción cuyo ritmo está determinado por comentarios o interpretaciones —algunas veces morosas— del diálogo de carácter coloquial. El personaje, cuando habla, sugiere la situación que vive y el narrador, en tercera persona, teoriza, disgrega, sobre ella. Es como el acompañamiento musical a la línea melódica dominante. Pero el acompañamiento a veces se retuerce, se abarroca, se revuelve en convólvulos conceptuales. Es el *cello* de Casals acompañando a un violinista de orquesta típica. De esa manera, aunque la acción posee el desarrollo lineal, sin alteraciones del tiempo narrativo (la acción se desarrolla en un día), el ritmo se hace lento, monótono y la anécdota avanza como lava volcánica, tanto con su pausa como con su incandescencia interior.

Dramaturgo y poeta, Sebastián Salazar Bondy ha publicado un tomo de cuentos, *Náufragos y sobrevivientes*, y una novela, *Pobre gente de París*. De realismo sentimental puede tipificarse a la modalidad de Salazar, auscultador sagaz de la estrechez espiritual de la clase media urbana. *Náufragos y sobrevivientes* contiene embriones de cuentos insuficientemente desarrollados. Destaca por lo medido de su composición y el impacto de su desenlace "El niño dormido". Novela cosmopolita, de eficaz armazón técnica es *Pobre gente de París*, pintura sentimental de los estudiantes latinoamericanos que viven en los barrios bohemios de la Ciudad Luz.

En las más recientes promociones se perfila un equipo de narradores —cuentistas los más, novelistas los menos— que cultivan, con fortuna diversa, plurales matices del nuevo realismo: Carlos Thorne, *Los días fáciles*; Mario Vargas Llosa, *Los jefes*; Alfonso La Torre, *En la noche*, y otros de obra inédita aún. Tal vez valga la pena mencionarse mi novela *El líder*, imagen de intención épica del angustioso problema de la vivienda.

Paralelo a los neoindigenistas y a los realistas urbanos descuello un tercer grupo de narradores empeñados en la búsqueda hedonista del goce estético, el humor y la fantasía de intención metafísica. El cordón umbilical de esta minoría se extiende desde la tradición modernista de la prosa poética iniciada por Darío, hasta Jorge Luis Borges,

Franz Kafka, Henri Michaux, Andre Gide, Marcel Schab, etc. Estos escritores pueden ser sus fuentes estilísticas, pero su repertorio de temas no tiene límites ni barreras. Se les acusa frecuentemente de carecer de originalidad y de ejercer un arte menor. Pero distingamos: ¿arte menor por la extensión o la calidad? Sospechamos que el reproche viene por lo primero: por los escasos cuentos que escriben y por los libros que nunca publican. Porque en calidad formal, en vuelo estilístico, algunos de los cuentistas estético-fantásticos —Durand, Loayza— están a varios años luz de ciertos prosistas realistas, ripo-sos y cacofónicos. ¿Es, pues, arte menor? Quizás lo sea, en la medida en que puede ser arte menor la cerámica de Picasso o la pintura de Watteau, y arte mayor las iglesias-cordilleras del escalofriante catalán Gaudí.

Tres ramas podrían distinguirse en esta familia de cuentistas: los entregados al deliquio del humor (Héctor Velarde, Luis Felipe Angell y José Durand); los fantásticos, o absurdos, o funambulescos, que moran el universo erigido por Kafka, Michaux y Schalwb (Luis León, Felipe Buendía y Carlos Mino), y, por último, los preciosistas, los perpetuos buriladores de la prosa que tienen como divisa el verso de Theophile Gautier: *sculpte, lime, ciséle* (Mejía Valera, Loayza, Oviedo).

Examinemos a la primera rama. Arbol añoso entre flores de invernadero resulta Héctor Velarde, humorista que, a la manera inglesa, postula críticas raigales a la crisis de la civilización tecnificada. Por edad, Velarde debería pertenecer a una generación anterior una veintena atrás. Pero ha publicado su obra representativa en la corriente de esta generación, lo que motiva que le consideremos literariamente en promociones de hoy. Las paradojas de la civilización supermecanizada, el snobismo, la cursilería o huachafería nacional, son los tópicos predilectos de Velarde. Su ironía se ceba, a veces sin piedad, en las inocuas debilidades del espíritu vernáculo, siempre dispuesto a las más baladíes imitaciones. Con ojo zahorí, Velarde penetra con facilidad en los meandros del carácter criollo. Pinta como pocos las múltiples variedades de la idiosincrasia costeña. Su humorismo —por estas concesiones regionales— no está a punto para ciertos paladares exigentes. Si algún aroma fluye de sus relatos no es el del tabaco londinense que algunos olfatos desearían, sino el aroma pimentoso de Lima tradicional. Cholos, zambos, niñas *high life*, muchachos de la generación “coca cola”, cruzan sus novelas y cuentos, así como también los pintores vernáculos, que sueñan con las delicias de París, y los poetas criollos que versifican en francés y escriben su nombre con errores de ortografía. A veces, obsesiona y limita al arquitecto-escritor

cierta preocupación de esclarecimiento científico que oscurece y opaca el sentido humorístico de sus narraciones. Desequilibrio explicable en un escritor de sólida formación universitaria europea en cuyo temperamento literario bullen los mejores rasgos de los satíricos clásicos de la literatura peruana. Velarde es un Segura erudito, lector de Freud y Gropius, preocupado por Ña Catita y los desmanes del estilo neocolonial.

Los cuentos de José Durand transparentan las delicias estilísticas de un agudo conocedor del idioma —formado en la ardua severidad de la investigación filológica— y el humor de un ingenio en el que se concilian, en difícil equilibrio, la caricatura y la erudición. Durand ostenta títulos suficientes para que se le considere en el grupo de los estilistas. Pero le ubicamos entre los humoristas, considerando que el humor es el rasgo dominante de su temperamento narrativo y que en la esencia de sus relatos palpita una irresistible vocación satírica. Existe una evidente afinidad entre José Durand y los escritores mexicanos contemporáneos que, como Juan José Arreola, reciben la herencia esteticista del grupo contemporáneo —Torres Bodet, Villaurrutia, Owen, Novo, Pellicer— y la suman a la de los maestros europeos del arte cifrado de la paradoja y el humor intelectual. La afinidad se explica en el hecho de que Durand residía y estudiaba en México en la época en que surgió Arreola, a quien le unen vínculos de amistad, además de los estrictamente literarios. Pero en la afinidad hay diferencias: mientras Arreola algunas veces se aproxima al misterio metafísico, Durand en raras ocasiones abandona el contorno cotidiano. Sus personajes, no obstante su aura de irrealidad, están tramados en el cañamazo doméstico. Maridos sutilmente tiranizados, muertos de hambre enigmáticos y silenciosos, sujetos de nariz desmesurada, canarios y gatos, discurren apaciblemente en la breve pero enjundiosa obra de Durand. En la peculiar modalidad narrativa que cultiva este joven escritor predomina, antes que una acción dinámica, acorde con la técnica realista, una progresión metafórica de los acontecimientos. Los personajes no definen su catadura psicológica a manera que avanza el relato; el narrador los define previamente y los ofrece elaborados y degustados metafóricamente, desde el primer momento.

En una antología de los relatos de Durand elegiríamos el cuento *La cita*, poética y tenuemente humorística imagen de la impuntualidad; el divertimento *Gatomaquia*, en el que, con un elegante despliegue de metáforas, Durand se desvela por atrapar el alma inaprehensible, mercurial, de los gatos. Por su eficacia humorística sobrepasa otro cuento corto, *La ventaja*, ejercicio de ingenio alrededor de una hipérbole de cepa quevedesca.

El de los humoristas es el lugar pertinente de la obra del desmesurado Luis Felipe Angell, a pesar de su discutida y frágil novela realista *La tierra prometida*. Desmesurado el talante, desmesurado el ingenio. Angell desborda ingenio a borbotones, ya en sus cotidianos artículos periodísticos —que lo enlazan a la tradición nacional de sátira que viene desde el mordaz clérigo Larriva—, ya en la conversación o en los libretos radiofónicos. Tanta prodigalidad no siempre es beneficiosa. Angell con frecuencia desdeña el humor puro y se entrega al halago multitudinario del chiste fácil y chocarrero. Justo es reconocer que éste es el camino inevitable de la mayoría de los humoristas. En rigor, la producción narrativa de Angell en el campo estrictamente humorístico es mínima. Ha publicado dos novelas: una, *La máquina*, tiene una dominante filiación fantástica; otra, la citada *La tierra prometida*, es realista urbana y revela frialdad y desconexión del autor con esa temática. Ha escrito Angell algunos cuentos cortos, publicados en suplementos literarios, como *De las moscas*, que comprueban su vena auténtica de escrupuloso rigor humorístico. Cuando Angell no hace concesiones al lector medio, consigue logros estimables.

Dominados inexorablemente por la avasallante influencia de Kafka, los cuentistas en la línea fantástico-metafísica no han aportado todavía una obra de relieve personal. Ocurre como si les poseyera y paralizara ese trémulo universo de angustia metafísica hasta aniquilarle la inspiración. Luis León Herrera fué uno de los primeros lectores de Kafka y ha estudiado la obra narrativa del melancólico checo con preocupación. Felipe Buendía, kaffkiano de obra y vida, persigue en cuentos que acusan debilidades formales la concreción de esa rara atmósfera sonambúlica y absurda. Carlos Mino Jolay, en su tomo de cuentos *La escoba al revés*, que hemos leído en pruebas de galera, de pronto alcanza aciertos inesperados de imaginación; pero lo limita su rudimentaria técnica narrativa y su carencia de nobleza estilística.

La huella de Borges es capital en la definición del grupo de los estilistas. El genio del escritor argentino ha impuesto sus moldes sintácticos y su personal repertorio de adjetivos como una marca de fábrica indeleble, en gran parte de la nueva narrativa argentina, mexicana y peruana, en este caso. En algunos escritores, como Manuel Mejía Valera, la presencia borgiana se atenúa para dar paso a una prosa macerada en Gracián, prosa castigada, depurada con rigor, libre de conjunciones copulativas y artículos determinados. *Lienzos del sueño* trasunta la preocupación formal de Mejía Valera, así como su búsqueda de nuevas fuentes de fantasía (personajes bíblicos, esotéricos narradores ingleses). Luis Loayza está dotado para realizar una obra que supere a sus previos ejercicios borgianos y sus pastiches a la

manera de Katherine Mansfield. José Miguel Oviedo ha ensayado el cuento de tema realista y cepa borgiana. La juventud de este grupo de estilistas y la firme vocación literaria de cada uno de ellos incitan a confiar esperanzadamente en sus frutos futuros. A medida que maduren —siguiendo el curso natural de toda auténtica vocación literaria— se independizarán de influencias y así podrán construir obra personal y memorable.

Quizás un prurito de rigor generacional nos impulsa a considerar en grupo aparte a los narradores que, por su edad, no son exactamente contemporáneos de los escritores más jóvenes, pero que en producción se mantienen paralelos a éstos. En realidad, la razón de su distanciamiento es de orden estilístico. A espaldas de las innovaciones técnicas en que se ejercitan los nuevos, continúan escribiendo bajo los moldes del naturalismo décimonónico o del regionalismo de principios de siglo. Permanecen fieles a los viejos maestros en la pleitesía al paisaje nativo, en la elemental estructura psicológica de los personajes, en el estilo de narrar. Algunos (como Enrique López Albújar) continúan escribiendo como se iniciaron en su mocedad narrativa. Otros (como Francisco Vegas Seminario), a pesar de que empezaron a publicar a principios del 40, sienten su temperamento más próximo al *ancien régime* estilístico y temático y, en cambio, no se hallan afines a las tendencias experimentales anglosajonas. Y por cierto, no faltan los que, bajo esas pautas, ya no tienen nada que decir y se revuelven en el pintoresquismo y el amaneramiento descriptivo. En conjunto, este es un fenómeno que se puede advertir en el panorama de la narración hispanoamericana. Rómulo Gallegos, Eduardo Barrios, Manuel Gálvez, Enrique Larreta y otros clásicos de la novela americana contemplan nostálgicamente cómo sus obras se rezagan ante el ímpetu de las nuevas corrientes. Algunos continúan escribiendo con el propósito secreto de no perder el paso. Pero cuando la identificación con la nueva manera no es genuina, los intentos son infructuosos. Preferible es admirar a los clásicos regionalistas en su vieja salsa, con sus valores intactos, resistiendo invictos los embates de las modas literarias.

Nada nuevo ha incorporado López Albújar a su obra posterior a *Cuentos andinos*, *Matalaché* y *Nuevos cuentos andinos*. Entre esas obras posteriores recordamos el libro de cuentos *Las caridades de la señora Tardoya*, ejercicio menor en comparación a los cuadros vigorosos de los relatos andinos. Ahora, en su serena y digna ancianidad, don Enrique López Albújar ha hecho méritos más que suficientes para figurar sobresalientemente en la literatura peruana.

En 1945, bajo el padrinazgo literario de Ventura García Calderón, inició Francisco Vegas Seminario una actividad narrativa que no cesa

y que ya a estas alturas se erige como una de las más fecundas y provechosas de la novelística peruana. El campo y la ciudad, los conflictos sociales agrarios y los urbanos, los estoicos campesinos piuranos y los ladinos politiqueros, los caudillos militares de ayer y los oportunistas dirigentes de hoy, se suceden en la obra de Vegas Seminario, conformando un vasto fresco de la sociedad peruana de siempre. Tal es la ambiciosa diversidad de los temas que Vegas aparenta haberse trazado un plan narrativo similar a la comedia humana de Balzac o a los episodios nacionales de Pérez Galdós. Si se inició a la sombra del regionalismo en *Chicha, sol y sangre* y *Entre algarrobos*, con *El honorable Ponciano* y *El retablo de los ilusos* ha practicado un realismo de clara intención social. A su entusiasmo se debe la saludable resurrección de la novela histórica (despreciada por los narradores peruanos contemporáneos) en *Cuando combatían los mariscales* y, recientemente, en *Bajo el signo de la mariscala*.

Animado por García Calderón, su compañero de misión diplomática, Vegas Seminario editó en París el tomo de cuentos *Chicha, sol y sangre*. Allí recoge cálidas estampas rurales de Piura, su ciudad nativa, que le muestran como un conocedor sagaz de la psicología del hombre del campo. *Taita Dios nos enseña el camino* es un relato de composición cuidadosa y original desenlace. Preludio de su novela *El honorable Ponciano* es aquel cuento en que narra las pintorescas peripecias de un general retirado que sueña fantásticamente con el golpe revolucionario que le encaramará en el poder y la gloria. Es magistral la estampa de este perpetuo e inocuo conspirador, personaje vivo de la galería prototípica de caudillos folklóricos. A este volumen siguió otro de relatos cortos, *Entre algarrobos*, en el que Vegas prolonga su fervor por los humildes trabajadores del campo piurano. En su ciclo de narraciones ambientadas en el agro piurano lo más logrado es la novela *Taita Yoveraqué*. Aquí Vegas caracteriza a uno de sus más vigorosos personajes, el campesino Taita Yoveraqué, encarnación del hombre expoliado por la injusta organización feudal de la tierra y la alianza aborrecible del terrateniente y los leguleyos prevaricadores. Taita Yoveraqué y Rosendo Maqui, el comunero de *El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegría, encarnan, con rasgos perennes, en la novelística peruana la sustancia egoísta del labrador, humillado y ofendido por una estructura agraria egoísta e inhumana. *Tierra embrujada* es un viaje por las regiones de la superstición y la ignorancia pueblerinas. En esas latitudes, donde las pasiones primitivas abrasan como el sol inclemente que las calcina, el hombre civilizado, educado en la ciudad, a veces cede al influjo de esa atmósfera sensual y milagrosa y se pierde en el alcohol, la lujuria y el desvarío provocado

por pócimas extrañas. Tal es la tesis que se desprende de *Tierra embrujada*.

El honorable Ponciano es una obra de evolución en la narrativa de Vegas. Evolución del campo y sus personajes representativos a la ciudad moderna, a la capital de las intrigas políticas. Evolución, sobre todo, en la configuración del personaje, que ya no es el campesino explotado, sino el pícaro de marca mayor que se abre camino en la jungla de las ambiciones políticas, sin escatimar ningún género de inescrupulosidades. Untuoso, repulsivo, adulator, amoral, el perpetuo diputado dibuja en esta novela a un personaje enraizado todavía en el tinglado social peruano. En este período de novelas de ambiente urbano y crítica social continúa en segundo lugar *El retablo de los ilusos*, novela debilitada por sus personajes obvios, excesivamente prototípicos y su preocupación de contrapunto social demasiado visible desde los primeros renglones.

El ciclo de las novelas históricas lo constituyen *Cuando los mariscales combatían* y *Bajo el signo de la mariscala*, recién editada. *Cuando los mariscales combatían* seduce por la visión íntima que ofrece Vegas Seminario de la personalidad de La Mar y la tumultuosa época en que le tocó gobernar. Vegas le quita los dorados entorchados al caudillo y lo muestra tímido, irresoluto, sentimental, humano en una palabra.

Una amalgama de virtudes y limitaciones naturalistas y regionalistas constituye, a nuestro juicio, el rasgo característico del estilo narrativo de Vegas Seminario. Como los naturalistas, Vegas toma los personajes de su medio social auténtico y los ofrece sin retoques literarios, sin afeites, casi sin elaboración. Pero, igualmente como los naturalistas, tiende a la selección de personajes prototípicos: el bueno-bueno, el malo-malo, cuya estructura anímica carece de matices y de evoluciones. Nada sabemos de la vida interior de sus criaturas, más allá de los rígidos contornos psicológicos que le asigna desde el principio el narrador. En esto Vegas es presa de la inhibición anímica que no lograron superar los naturalistas en sus creaciones humanas.

Los relatos de Vegas son con frecuencia sofocados por la sequedad descriptiva de su prosa, desvaída y convencional en su proyección estética. Sin embargo, la limitación de sus recursos expresivos resulta una virtud frente a los caudalosos desbordes de la prosa pseudopoética de los regionalistas. Si Vegas tiene puntos de contacto con el regionalismo tradicional es por la temática y los personajes, pero de ninguna manera por los medios expresivos. De todos modos, sus relatos ganarían con el acrecentamiento formal de su prosa, siempre y cuan-

do tenga presente el riesgo de la borrachera verbal que en algunos regionalistas llegó al *delirium tremens* estético.

Narrador natural, Vegas construye sus relatos sin efectismos técnicos. Procede por una acumulación progresiva de episodios que pocas veces conoce interrupción. En ocasiones recurre al procedimiento barojiano (*Cuando los mariscales combatían*) de relatar siguiendo el curso de papeles o memorias dejadas por el personaje central. Técnicamente es siglo diecinueve de punta a punta. Pertenece a la familia de narradores amenos, briosos, de fácil lectura. Vegas no tiene rubor de declarar que prefiere a Eça de Queiroz antes que a Faulkner. Esta sinceridad para consigo mismo, esta lealtad con su temperamento narrativo, es una lección que muchos jóvenes deberían tener en cuenta.

Fernando Romero, en *Doce novelas de selva y Mar y playa*, alterna escenarios selváticos y marinos en sus cuentos de raíz trágica. A veces se embarca en el riesgo de injertar modismos regionales en los diálogos de sus criaturas y el resultado es una farragosa mixtura dialectal. No rehuye el tratamiento de situaciones revulsivas, dignas del ecuatoriano Icaza. Romero es veraz, intenso, dramático en sus mejores momentos. Los lugares que describe los conoce palmo a palmo; de allí el sabor de autenticidad de sus mejores cuentos.

Cuando los conocedores de la selva peruana leyeron *La serpiente de oro*, de Ciro Alegría, comprobaron que éste no había escrito todo lo que se puede escribir acerca de nuestra porción de infierno verde. La lectura de *Selva trágica y Sangama*, de Arturo D. Hernández, acentúa esa insatisfacción. Supérstite del regionalismo pintoresquista, Hernández ha pintado la selva con la paleta rosa de un retratista al pastel. Pero no con los colores románticos de W. H. Hudson. Está más en la línea de José Eustaquio Rivera, aunque no tiene el impulso dramático del colombiano. Hernández escribe con la obsesión de espantar al lector con cuadros de alimañas espeluznantes. Esto explica su éxito de librería en Europa. Hay que reconocer, por encima de sus defectos de forma, su ímpetu febril de narrador de aventuras. Es sencillamente avasallante. Cuando captura al lector (no precisamente del tipo intelectual), éste no abandona el relato hasta no enterarse qué le sucedió al héroe ante el ataque de centenares de boas o de los fieros nativos. Hernández es fundamentalmente un novelista de aventuras. Si hubiese nacido el siglo pasado sería un clásico del género como Edgard Rice Bourroughs. Pero infortunadamente vive en esta época en que críticos inoportunos se fijan en el estilo y en otras cosas igualmente detestables.

Extraño caso de amor, No se suicidan los muertos y otros títulos

más son los hitos que escalonan la vocación narrativa del destacado periodista Esteban Pavlevich. De su obra distinguimos *No se suicidan los muertos*, narración apasionante y agriamente crítica de la personalidad embozada de un señor feudal de horca y cuchillo, disfrazado de revolucionario populista. Los sucesos de que da cuenta, con partida de verismo, son escalofriantes, inusitados en pleno siglo veinte. *Extraño casa de amor* hace honor a su lema y desarrolla una historia con visos de morbosidad erótica. Pavlevich es narrador apasionado; pero su fuerza se ve constreñida por una prosa excesivamente recargada y artificiosa para su *tempo* narrativo. Una exhaustiva poda verbal pondría a Pavlevich en condiciones de crear relatos superiores. Es preciso que se desprenda del preciosismo regionalista y que tienda a una mayor economía de adjetivos e imágenes.

Mario Castro Arenas.
Baquijano, 745.
LIMA (PERÚ).