

Algunos mitos o clichés en la narrativa peruana

Cuando uno ha vivido desde la misma escena los entretelones de la vida literaria peruana, digamos a partir de los años cincuenta, descubre muchos olvidos e incomprendiones que con el tiempo se han petrificado y se repiten ahora como si fueran verdades. Quizá no lleguen a ser mitos, sino meros clichés repetidos por desinterés, pereza o deliberada invención.

Decir, por ejemplo, como Emir Rodríguez Monegal, entre otros, que el buen escritor indigenista Ciro Alegría forma parte de una llamada «novela primitiva», de un primer paso en el camino que desembocaría en la «novela del lenguaje», entronizada por el *boom*, es olvidar a una cadena de escritores (peruanos, latinoamericanos y extranjeros) que pusieron los cimientos, desde el siglo XIX, no sólo de los temas sociales que persisten hasta ahora, sino de un gradual regusto por dos metas: por pulir la prosa y por experimentar con la arquitectura novelística, cada vez menos lineal y más rica en planos y entrecruzamientos.

Ni siquiera Ricardo Palma, el fundador de la prosa narrativa peruana, quien empezó a escribir ochenta años antes que Alegría, puede llamarse «primitivo»; Palma renunció a sabiendas a los cuentos propiamente dichos, para dedicarse a superar el antiguo «artículo de costumbres», transformándolo en series amenas de anécdotas y estampas, en mezclas de historia y literatura, cuya esencia era el deleite de la prosa. El género que creó, la «tradición», tuvo normas nobles, divisiones en brevísimos capítulos, juego entre descripciones del presente y memorias del ayer, y, por fin, un remate con moralejas, y todo reflejaba por sí mismo un sólido y serio estudio del tema y del estilo. He ahí un valioso antecedente, que coincidió o se hilvanó con otros similares de América Latina, enriqueciendo el artículo de costumbres español hasta extremos desconocidos en España.

Ciro Alegría no quiso y no pudo seguir este ejemplo, inapropiado por apegarse mucho al lenguaje castizo, que no hablan los mestizos y peones de las serranías peruanas. La fuerza del paisaje agreste, la tragedia del indio y sus herencias de esplendor

y derrota históricos, y el deseo de transmitir cuentos y leyendas de origen puramente oral, necesitaban darse en un lenguaje mestizo, rico en variantes y en deformaciones, pero también en hermosos hallazgos y, sobre todo, vigente y vivo en la sierra, antes de derramarse por todo el país, como sucede ahora.

Así, Alegría, buen lector de Cervantes y de Palma, en sus tres novelas publicadas entre 1935 y 1942 eligió mayormente el habla popular. Desde un mirador mestizo, que entendía pero que no dominaba el quechua, buscó darnos tragedias y epopeyas indígenas de dimensión universal, intercaladas con cuentos, anécdotas y leyendas, así como Cervantes intercalaba las suyas en sus novelas.

Antes de Alegría, sólo Abraham Valdelomar (1888-1919) había logrado pintar con maestría personajes sensitivos, dentro de un medio familiar o social donde las culturas española y nativa se aproximaran mucho, buscando fundirse. La riña de gallos es una ruda y sangrienta fiesta adoptada, pero la descrita en el cuento «El caballero carmelito» (1913) ofrece unos cuadros íntimos, a la vez de familia y provincia, pintados con una mirada tierna, ingenua y sentimental, que reconocemos en seguida como «peruana». Valdelomar amaba su terruño y a sus personajes, y creía en la capacidad de nuestros escritores para armar mundos narrativos de validez universal. Es el fundador del cuento peruano contemporáneo, así como Enrique López Albújar (1872-1966) y Martín Adán (1908-1985), cada uno por su lado, fundaron la novela moderna en el país, superando con *Matalaché* y *La casa de cartón*, respectivamente, los antecedentes literarios, todavía agrestes e imperfectos, de las damas precursoras del siglo XIX, Clorinda Matto de Turner y Mercedes Cabello de Carbonera, admirables heroínas intelectuales más que buenas novelistas.

Matalaché y *La casa de cartón*, ambas publicadas en 1928¹, señalan cada cual un camino diferente para la narración peruana. Tras las huellas de la primera, de tema y tono reivindicador, en defensa de los derechos de negros y mulatos (así como en *Cuentos andinos* lo había sido de los de indios), oprimidos no sólo por el gamonal, sino por las leyes injustas, vendrán Alegría y Arguedas, heredando de López Albújar el apostolado de la justicia, pero renunciando a escribir castizamente como él. Porque López Albújar, en efecto, culminó los esfuerzos intelectuales de toda una generación que buscaba estudiar y divulgar la situación del indio en la sociedad y en el arte, además de alcanzar la corrección formal, el sentido del ritmo y la sonoridad verbales, el balance y elegancia que caracterizan por igual a quien sabe elegir un tema dramático y un modo ameno de contar. Alegría y Arguedas carecieron del rigor estilístico de López Albújar, pero lo desbordaron en tensiones dramáticas, en arquitectura novelística y en intimidad psicológica.

A Martín Adán no le interesaba su propio tema, del que se burlaba, sino la sensualidad verbal y, asimismo, el humor socarrón y fácil del culto joven limeño. *La casa de cartón* es un librito que vale como una joya de coleccionista, la primera novela corta lograda en el Perú. El ingenio burlón es el de Palma, pero no el impresionismo de la visión saltarina y puntillista. Los pintores franceses Seurat y Morisot parecen

¹ James Higgins, «1928: A Landmark in the Development of the Peruvian Novel», Cuadernos Culturales (Londres: Peruvian Embassy, 1987).

convivir con el autor más que el juvenil personaje joyceano Stephen Dedalus. ¿Dónde están los seguidores de esta visión risueña y optimista de la vida provinciana? El ánimo de Martín Adán se agrió luego, hasta el borde mismo de la tragedia, y jamás publicó otra obra narrativa. Interrumpida esta vena, y corregida la senda de López Albújar, desde 1935, fecha de *La serpiente de oro* y de *Agua*, el indigenismo sería ya el camino principal.

Curiosamente, este camino exhibe asimismo dos vertientes, las de Alegría y Arguedas, que siguen pareciéndose entre sí por la defensa de víctimas sociales y la dedicación casi exclusiva a la sierra, pero que trazan muy bien sus respectivos territorios. Alberto Escobar afirmó que Alegría había descrito al indio por fuera y Alegría por dentro; juicio preciso, pero sólo inicial en el deslinde de diferencias².

Al cuidar mayormente los escenarios, Alegría no sólo dibuja el paisaje y sus sombras, visibles e invisibles, sino la pequeñez del hombre (la víctima y el verdugo, entre las tormentas mudables del destino y el azar), y así le da un rumbo histórico y trágico a la vida, que trasciende a toda la población indígena del subcontinente latinoamericano. He ahí un notable mérito, compartido con sus colegas de escuela a través del lenguaje mayoritario, el español acriollado y mestizo. No podía escoger otro, pues conocía poco el quechua y buscaba, en cambio, una gran audiencia. ¿Por qué censurarlo, esta vez ya no por «primitivo», sino por serlo harto poco, por el hecho de que su lenguaje no esté traducido del quechua? Él quería escribir, a la vez, novelas que defendieran a los indios y a su cultura, pero también novelas de aventuras, como las clásicas leídas por un niño de comienzos de siglo: *El Quijote*, *Los tres mosqueteros*, *La vuelta al mundo en ochenta días*. Así de amenas tenían que ser, aunque tristes, por supuesto.

Mientras Alegría había vivido como hijo de hacendado y amigo de los peones, Arguedas fue casi uno de éstos; compartió la desdicha india y comió y durmió en la cocina, sintiéndose un hermano de aquéllos y hablando bien su lengua. Esa fue su ventaja: conocer el mundo campesino, sus penurias, sus cuentos y su música. Aprendió el español por necesidad, para sobrevivir en el otro mundo impuesto por los dueños y patronos, pero conservó su primera lengua para difundir la verdad de los oprimidos. Se hizo escritor porque, leyendo en español, vio que los escritores costeños mentían sobre la sierra y él quería contar la verdad. Cualesquiera que hayan sido su aprendizaje y sus logros literarios, jamás quiso ni pudo alejarse de esa realidad campesina al extremo de desnaturalizarla. Por ello, cuando un ilustre colega suyo sugiere que sus libros son una ficción literaria, más o menos despegada de la realidad, con la cual no coincide en buena parte³, le quita no sólo su mayor intención humanista, sino quizás olvida que, para Arguedas, la literatura fue sólo uno de los vehículos para cumplir diversos fines, a través de distintas facetas: la social y antropológica; la del traductor de piezas de teatro, cuentos, leyendas, canciones y poemas quechuas; la del promotor de la cultura indígena; en suma, la del estudioso del papel injustamente subordinado de la sierra en la historia peruana.

² Ver el «Prólogo» en Alberto Escobar, *La narración en el Perú*, 2.^a ed. (Lima: Mejía Baca, 1960).

³ Mario Vargas Llosa, José María Arguedas, entre sapos y halcones (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1978), pág. 29 y ss.

Un escritor así tenía, por necesidad, que esgrimir ideas políticas; por tanto, los críticos y menos aún sus colegas novelistas no deberían censurar la carga política de sus argumentos, en especial en *El sexto* y en *Todas las sangres*. Casi todos los novelistas peruanos hemos escrito novelas políticas. ¿O se le censura únicamente por ser de izquierdas? Los argumentos se desarrollan bien o mal, según su adecuación a la estructura, a los personajes y al estilo, y no se condenan porque sean políticos o no. Y respecto a que los argumentos de Arguedas sean ficticios y no realistas, si se cotejan con la sociedad andina, basta conocer bien la sierra para decirse que todo es desmesurado e increíble en ella, desde la ternura hasta la crueldad, y, por tanto, ningún extremo carece de la posibilidad de ser real. La novela es el reino de lo posible, no de los sucesos reales.

Finalmente, imponer a Alegría y a Arguedas el membrete fácil de «indigenistas» es olvidar que al final de sus carreras, cuando sus conocimientos y experiencias literarias eran ricas, ambos eligieron huir del molde y pintar el Perú mestizo total, como lo hizo el primero en *Lázaro* (1973) y el segundo en *El zorro de arriba...* (1971). Pues bien; esta actitud ya la había tomado la generación de los años cincuenta, casi veinte años antes.

Cuando esta última generación empezó a publicar, entre 1948 y 1950, el prestigio literario flameaba, pues, muy alto por el lado de Alegría y Arguedas. En 1948, Porfirio Meneses publicó los cuentos de *Campos marchitos*, buscando prolongar esa escuela aplaudida dentro y fuera del país. Era difícil ir contra tamaña corriente. Sin embargo, pensé que, conociendo la sierra como Alegría, si bien no tanto como Arguedas, yo podía introducir técnicas, procedimientos y estilos nuevos para modernizar y agilizar la narración indigenista, que me parecía demasiado esquemática y monótona. Ese mismo año de 1948 apliqué el monólogo interior en el cuento «La figurilla», y algunas técnicas de contrapunto en la novela corta *El cínico*; lo que deseaba con esos experimentos era probar métodos, para aplicarlos después en *La batalla* (cuentos escritos desde 1952 y publicados en 1954) y *Los Ingar* (novela corta redactada en 1954 y publicada en 1955). Me distancié claramente del indigenismo con textos como «La batalla» y «El Cristo Villenas»; quise darle aliento poético a la prosa, y mediante *Los Ingar*, cambiar la estructura novelística según moldes trágicos. Mis colegas Congrains y Ribeyro coincidieron en la necesidad del cambio. El primero descubrió el tema de las barriadas y el segundo pulió la prosa. Ojalá algún crítico estudie a fondo esos años fértiles de 1954 y 1955, en que inclusive Arguedas volvió a publicar, después de trece años de silencio, persiguiendo asimismo un nuevo estilo, quizás acuciado por el empuje de los jóvenes.

¿Cuáles eran, por entonces, los mejores ejemplos peruanos para un joven aprendiz que, por otro lado, había leído ávidamente a quienes llegaron con el viento de la posguerra: Sartre, Joyce, Faulkner, Kafka, Proust, Steinbeck, Pratolini o Moravia, junto con los admirables viejos Tolstoi y Dostoievski? Muy pocos, en verdad: sólo Valdelomar, Martín Adán, Alegría y Arguedas. Si nos pidieran lecturas precisas, señalaríamos