

APUNTES SOBRE “ESA VEZ DEL HUAICO” DE VARGAS VICUÑA

Antonio Cornejo Polar

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

*Nahuín*¹ fue un libro fundador. Históricamente, sus cortos ocho cuentos abrieron el intenso periodo que comienza con la narrativa de la “generación del 50”,² inaugurando —dentro de este contexto— una nueva opción estilístico-representativa. Si se evoca el término de comparación más inmediato, la brevedad, la sutileza y el esmero de los relatos de Eleodoro Vargas Vicuña se oponen en bulto a la caudalosa, exhaustiva y a veces desaliñada prosa de temática campesina que se producía con anterioridad. Aunque sólo sea por su temple estilístico, puesto que están inscritos en sistemas literarios profundamente distintos, *Nahuín* parece remitir más bien a *La casa de cartón* (1928), esa otra obra maestra de la narrativa de raíz y aliento poéticos.

En las páginas que siguen no se aborda el texto íntegro de *Nahuín*; se examina únicamente “Esa vez del huaico”, uno de sus cuentos más logrados. Es posible que observando el funcionamiento de este relato, cuya simplicidad oculta una compleja estructura signifiante, quede en claro el aporte de la prosa de Vargas Vicuña al proceso de la narrativa peruana.

I

El lenguaje de “Esa vez del huaico” se instala en el cruce de una norma casi coloquial por su llaneza y otra configurada por lo que podría denominarse —algo impropriamente— impresionismo poético.³ Tal duplicidad no desarticula la coherencia textual porque la segunda supone, casi siempre, una simple pero eficaz operación de recorte y ajuste de la primera. Un sentido muy alerta del valor poético criba todo el relato, suprimiendo cualquier atisbo de explicitación discursiva, a la par que concentra, casi siempre por vía de construcciones

-
1. Empleamos la 1a. ed.: Lima, Ausonia, 1953. Los cuentos completos de Vargas Vicuña han sido reeditados bajo el título de *Nahuín* (Lima, Milla Batres, 1976). El texto de “Esa vez del huaico”, como todos los otros, presenta variantes que rara vez mejoran la versión primera.
 2. Cf. mi artículo: “Hipótesis sobre la narrativa peruana última”, en: *Cuadernos de Marcha*, I, 4, México, noviembre—diciembre 1979. Rep. en: *Hueso Húmero*, 3, Lima, octubre—diciembre 1979.
 3. Esta doble vertiente del lenguaje de Vargas Vicuña ha sido tratada por Washington Delgado: “Vargas Vicuña: una subyugante intensidad poética”, Prólogo a *Nahuín*, op. cit. pp. 18—20.

elípticas, los significados que el texto produce. Aunque es imposible una definición concreta, es claro que en “Esa vez del huaico” lo poético es entendido genéricamente como expresión de contenidos subjetivos, actuantes inclusive cuando se trata de representar la materialidad del mundo, mediante un sistema de enunciados simples, con gran frecuencia incompletos o aislados, que sugieren e insinúan mucho más de lo que dicen. Lo poético es entonces, aquí, obra de concentración y síntesis, de esencialidad, que no acude casi nunca a la elaboración metafórica y prefiere acogerse a las resonancias inmersas en la simplicidad de un lenguaje punto menos que ascético.

Un fragmento breve, extraído de la primera parte del cuento, ilustra suficientemente la índole del lenguaje de “Esa vez del huaico”:

Los vecinos están medio que están no más. La mitad se les fue tratando de levantar la pared con la mirada y la otra mitad para consolarlo (p. 43).

El funcionamiento elíptico del lenguaje se reproduce en todos los estratos del cuento. En el nivel de la representación, por ejemplo, se privilegia el apunte paisajístico, el esbozo caracterizador o el simple trazado argumental y se abandona todo intento de descripción pormenorizada, de análisis psicológico demorado o de presentación minuciosa de sucesos complejos. Inclusive el relato no se cierra por la acción final de lo que puede interpretarse también como una elipsis: “pero nadie sabe lo de nadie. De repente un día. . .” (p. 47).

Es claro que esta norma estilística se opone a la de la narración anterior de índole campesina. En consonancia con su raíz épica, en ella primaba más bien el criterio de exhaustividad explicativa y la intención de iluminar uniformemente un vasto espacio destinado a la representación de la totalidad social.⁴ Dentro de tal proyecto, y habida cuenta de la ajenidad del mundo así evocado con respecto a los lectores, el narrador tenía que operar casi como un sapiente traductor y como un acucioso guía. Vargas Vicuña modifica este orden: la fuerza sugestiva sustituye a la explicación, la intensidad ocupa el lugar de la extensión, lo que implica la recomposición del concepto de totalidad, y el narrador reformula su función y la naturaleza de sus vínculos con el lector de acuerdo a ese nuevo lenguaje y a esa nueva perspectiva. En términos de historia literaria, la transformación puede entenderse como el decaimiento del carácter épico de la narrativa y el fortalecimiento de su condición lírica.⁵

4. Cf. Erich Auerbach: *Mimesis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, pp. 9-30.

5. Habría que tratar el asunto dentro del proceso de recomposición de los géneros en la literatura contemporánea.

Con los mecanismos descritos esquemáticamente hasta aquí, “Esa vez del huaico” articula un minucioso contrapunto y lo despliega, sobre distintos ejes, a lo largo de todo el relato. A veces se tiene la impresión de que se trata solamente de un esquema formal: “El (a-1) fabricaba y (a-2) componía sombreros. A la puerta de su casa, (b-1) aguja en mano, (b-2) sombrero en horma, (c-1) silbido y (c-2) canto para (d-1) rellenar (d-2) hueco de tarde nostálgica” (p. 43), que inclusive puede llegar al virtuosismo:

Después que levantó su casa, en que hubo apurado trajín para terminar, luego de la techa, en que hubo demorado canto de no acabar, con música y zapateo para afirmar el suelo, se hizo tranquilidad (p. 43).⁶

Es claro, sin embargo, que esta forma constructiva apunta hacia la producción de un sentido. Tal como sucede en “Esa vez del huaico”, ese proceso semántico sólo parece consolidarse en función de una cierta dialéctica que inevitablemente suscita el opósito de todo término evocado. El lector tiene que definir frente a ella una interpretación que ensamble y jerarquice los múltiples núcleos de oposición que desarrolla el cuento, pero, en cualquier caso, deberá dar razón de por lo menos tres: construcción/destrucción, hombre/naturaleza, vida/muerte, que se imponen con toda nitidez como las articulaciones mayores del relato.

La primera, que se formaliza imaginariamente mediante los términos casa/huaico, predomina en el nivel del suceso y crea el marco dentro del cual se despliegan las otras dos. No requiere mayor comentario: la construcción de la casa y su destrucción por el huaico corresponde al nivel denotado de la anécdota, aunque es obvio que tanto casa como huaico soportan con facilidad una más o menos extensa cadena connotativa, como también, en otro plano, que su sentido depende del modo en que se integra al conjunto de las oposiciones. De hecho funciona en referencia inmediata a la constituida por hombre/naturaleza, por las obras de aquél y las manifestaciones de los poderes de ésta.

A este respecto el fragmento más significativo es el siguiente:

El agua avanzaba rápidamente como buscando algo. Entonces sí que reaccionamos, aunque de primera intención no se tomó ninguna

6. A más de las oposiciones simples, habría que señalar otras más elaboradas. Por ejemplo: “(a) apurado (b) trajín (c) para terminar/ (a) demorado (b) canto (c) de no acabar”.

iniciativa. En la sala de la derecha, ebrios los músicos, sin darse cuenta, bromeaban todavía. Yo comencé a correr sin saber a dónde. Un golpe fuerte en la sala de la izquierda, que da al cauce, comprendiendo el peligro, nos puso la cara seria. Y cuando ya, lampón y pico, los hombres se disponían, se inundaron las salas y los cuartos. La cocina era un grito de rezos. El agua furiosa sabía de memoria su trabajo, lo que hacía (pp.44–45).

En cierto sentido integrada al segundo término de la oposición construcción/destrucción, esta otra deja ver el desconcierto del hombre (“No se tomó ninguna iniciativa”, “sin darse cuenta”, “sin saber a dónde”), frente a una naturaleza que se imagina no sólo poderosa sino, de alguna manera, conciente, humanizada (“el agua avanzaba [...] como buscando algo [...] sabía de memoria su trabajo”). El contrapunto se formaliza de inmediato:

– ¡Rompan la puerta falsa que da al cauce para desatorar!
Pero la lluvia lo atoraba a él porque era como río que bajaba (p. 45).

En parte se trata de la reaparición de un tema que, proveniente del romanticismo, se configuró como tópico dentro de la narrativa regional hispanoamericana; sin embargo, por más de un concepto, el tratamiento que recibe en “Esa vez del huaico” implica otro horizonte de significación. Por lo pronto, el enfrentamiento del hombre con la naturaleza no es comprendido aquí en función de un proyecto civilizador que fuerce a la naturaleza a incorporarse en un proceso productivo, como normalmente sucede en el regionalismo, ni tampoco suscita, a la inversa, pero siempre dentro del mismo tópico, la emoción trágica que se desprende del inevitable fracaso de las acciones humanas ante una naturaleza inhóspita y agresiva. En realidad, en “Esa vez del huaico”, la relación hombre/naturaleza define los términos concretos de la oposición mayor, entre vida y muerte, señalando la perspectiva campesina desde la que se enfrenta el tema central de la filosofía de la existencia.

En el texto este núcleo conflictivo se afirma a través de una imagen de engañosa simplicidad:

Lo demás y más fuerte se supo cuando don Tofe llegó hasta nosotros, con su mujer muerta en brazos. Detrás doña Toribia con el recién nacido (p. 46).

El esquematismo del cuadro, por lo demás consonante con la norma elusiva de todo el cuento, concentra descriptivamente la historia del nacimiento del niño, en el momento mismo en que la casa está siendo destruida por la

avalancha de agua, piedras y lodo, y la consecuente muerte de la madre, también durante el huaico. El melodramatismo de esta historia y del cuadro que la cierra queda atemperado por el riguroso control que ejerce el narrador sobre la emotividad a punto de desbocarse, pero inclusive cuando ese control decae un tanto, en la escena del velorio, la nobleza del sentimiento expresado conserva su perfil: en el fondo, porque el desgarrón afectivo está impregnado de una racionalidad que encuadra el acontecer dentro de una visión global del mundo que da razón del nacimiento y de la muerte como episodios de una historia que excede por mucho los límites individuales. Washington Delgado ha insistido en que esa racionalidad, en el conjunto de la obra de Vargas Vicuña, tiene carácter predominantemente mítico.⁷

Por este rumbo “Esa vez del huaico” logra vincular productivamente categorías particulares y universales. La especificidad de su representación envía a una reflexión global sobre la existencia humana, pero ésta, a su vez, se encarna en aquélla y asume caracteres concretos. Vida y muerte dejan de ser puras abstracciones, como también se distancian de la sola anécdota individualizable, para instaurarse como un universal concreto. Dentro de él se subraya la perspectiva campesina: así, por ejemplo, no es la muerte ni tampoco una muerte de lo que trata el cuento; trata, más bien, de la muerte tal como se le siente y comprende en una colectividad agraria. Por esto su símbolo mayor, el huaico, no es ni arbitrario ni gratuito. Es la conciencia campesina la que define a partir de la experiencia su sentido, pero ese sentido se expande universalmente por la legitimidad y coherencia del símbolo empleado. Como advertía Sebastián Salazar Bondy en el prólogo a la primera edición de *Nahuín*, aquí se accede a lo universal mediante “el ahondamiento en la particularidad más entrañable y precisa”.⁸

Subyace en esta compleja interacción de lo particular y lo universal una operación mítica en torno a la ambivalencia del elemento agua, dador de vida y muerte, que se desplaza hacia otros estratos, como la muerte de la madre y el nacimiento del hijo, para componer una cadena interminable que el cuento deja abierta mediante la elipsis final. Aquí también se encuentran rasgos de conciencia campesina, modelada por el carácter cíclico de la existencia agraria y por la preeminencia de acontecimientos que, como la siembra y la cosecha, imponen contenidos alusivos a la circularidad de un mundo hecho de resurrecciones.

7. Op. cit. pp. 19—21.

8. En el Prólogo a la 1a. ed. de *Nahuín*: Op. cit. p. 6.

Al margen del grado de influencia efectiva que pudo tener la prosa de Vargas Vicuña sobre narradores coetáneos o posteriores, difícil de rastrear en detalle pero más o menos definida en lo que toca al requerimiento y ejemplo de cuidadoso tratamiento artístico del relato, lo cierto es que cuentos como “Esa vez del huaico” proponen a la narrativa peruana una ruta que se distancia por igual de los proyectos de llegar a lo universal vía el cosmopolitismo o de plasmar lo peculiar por obra del regionalismo pintoresco.⁹ Si aquéllos se diluían en un universalismo abstracto, falaz en última instancia, y éstos se agotaban en la clausura de lo concreto anecdótico, la obra de Eleodoro Vargas Vicuña, como se ha dicho, configura la posibilidad de incorporar el discurso narrativo en el horizonte de lo universal concreto. Este es, sin duda, su mérito mayor y más trascendente. En el orden hispanoamericano lo comparte, en coincidencia hasta cronológica, con Juan Rulfo.¹⁰

De manera no más que homológica, la síntesis lograda por Vargas Vicuña entre lo universal y lo particular se repite en relación a la problemática dicotómica propia del indigenismo: al optar por el estrato mestizo, en un sesgo que cabría llamar cholista si ese nombre no estuviera marcado negativamente por una experiencia poética frustrada en las décadas de los años 20 y 30, Vargas Vicuña evita los conflictos de esa importante corriente narrativa y da razón —aunque parcialmente— de otro estado de la realidad campesina. Detrás de esta preferencia por lo mestizo se percibe la misma dinámica convergente que compatibiliza lo universal y lo particular.

Tal vez no sea circunstancial que lenguaje, significado y referente estén presididos en la obra de Eleodoro Vargas Vicuña por el principio de la síntesis. Es lo propio de la poesía. Pero tal vez tampoco tenga ese carácter el que a tal síntesis suela llegarse mediante la oposición dialéctica de contrarios. Aquí reside la tensión pertinente al relato. El temple de la obra de Vargas Vicuña está hecho, en último término, de esta nueva síntesis: narración y poesía.

9. Naturalmente no nos referimos a obras como las de Alegría o Arguedas, ajenas por completo a la tentación pintoresca.

10. Las similitudes entre Vargas Vicuña y Rulfo son discernibles a simple lectura, pero aun no han sido estudiadas. *Nahuín* y *El llano en llamas* son de 1953.