

LA NARRATIVA PERUANA DESPUES DE 1950

Ricardo González Vigil

Pontificia Universidad Católica del Perú

Nuestro propósito es ofrecer una visión panorámica de las principales líneas y características de la narrativa peruana durante la segunda mitad del presente siglo, aproximadamente desde 1950 hasta el presente¹. Acaso cabría precisar esta fecha límite en 1948, año en que Carlos Eduardo Zavaleta, uno de los principales exponentes de la llamada "Generación del 50", y prácticamente el iniciador de la renovación de las técnicas narrativas en nuestro medio, publica la novela *El cínico* y el cuento "Una figurilla".

-
- 1 Todavía no se ha estudiado con suficiente detenimiento este periodo de nuestra narrativa. Puede encontrarse, no obstante, un útil material en: Antonio Cornejo Polar, "Hipótesis sobre la narrativa peruana última" (en *Hueso Número*, Nº 3, Lima, oct.-dic. 1979) e "Historia de la Literatura del Perú Republicano" (en Fernando Silva-Santisteban, ed., *Historia del Perú*, Lima, Lib. Edt. Juan Mejía Baca, 1980; tomo VIII); Jorge Cornejo Polar, "Aspectos de la narrativa peruana última" (en *Copé*, vol. IX, Nº 21, Lima, 1978, pp. 8-12); Ricardo González Vigil, "Poesía y narración en el Perú 1960-1977" (en *Runa*, Nº 5, Lima, Instituto Nacional de Cultura, ago.-oct. 1977, pp. 7-11), "Prólogo" a *Premio Copé de Cuento 1979* (Lima, Eds. Copé, Petroperú, 1981; pp. 11-20) y *El cuento peruano 1975-1979* (Lima, Eds. Copé, Petroperú, 1983); Miguel Gutiérrez, "Prólogo" a *Tierra de caléndula* de Gregorio Martínez (Lima, Ed. Milla Batres, 1975); Eduardo Huárag, *Estudio semiológico sobre el Neo-realismo* (Ayacucho, U.N. San Cristóbal de Huamanga, 1980) y *Rasgos relevantes en la narrativa peruana* (Ayacucho, U.N. San Cristóbal de Huamanga, 1982); Alejandro Losada, *Creación y Praxis-La producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú* (Lima, U.N.M. de San Marcos, 1976); José Miguel Oviedo, el capítulo I de la Segunda Parte de *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad* (Barcelona, Seix Barral, 1982, 3ª ed.); y Augusto Tamayo Vargas, *Literatura peruana* (Lima, Libr. Studium, 1977, 4ª ed., vol. II) "Narrativa peruana contemporánea" (en *Cielo Abierto*, Nº 13-14, Lima, Centromín, feb.-abr. 1981, pp. 3-23).

Se trata de un período crucial en el desarrollo del cuento y la novela nacionales, en lengua española y expresión escrita². Durante él no sólo aparece un grupo de escritores de talento más numeroso y diverso que en cualquier otro lapso de nuestras letras, sino que logra instalarse la "Nueva Narrativa", es decir la narrativa "moderna" en el sentido que uno habla de arte "moderno" para referirse a la transformación radical que han sufrido en Europa y América los lenguajes artísticos a partir de 1880 aproximadamente (teniendo como eje renovador, en el campo narrativo, 1910-1940) dinamitando los presupuestos teóricos, los recursos expresivos y las opciones creadoras del arte "tradicional". En el caso de la poesía, el triunfo de la Modernidad en el Perú ocurrió durante el Vanguardismo de los años 20 y 30, teniendo su primer fruto completamente "moderno" en *Trilce* (1922) de César Vallejo. En cambio, la narrativa peruana recién registra expresiones equivalentes —se entiende en el aspecto técnico, ya que no en genialidad, por estar claramente por debajo de la dimensión universal de *Trilce*— en el cuento con los libros de la década del 50, siendo particularmente osados técnicamente Zavaleta, Eleodoro Vargas Vicuña y Luis Loayza. En la novela, debemos esperar mucho más, hasta la avasalladora aparición de *La ciudad y los perros* (1963, premiada en el consagratorio certamen Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral, en 1962) de Mario Vargas Llosa, un libro que, por decirlo así, divide la aguas entre la narrativa "tradicional" (apegada a pautas del siglo XIX europeo) y la "moderna". La mayor modernidad técnica de Vargas Llosa, si lo comparamos que la novela es el género en el que se ha desarrollado con mayor complejidad y decisión la Nueva Narrativa en todas partes.

Por cierto, que este proceso de modernización está conectado con el desarrollo de la sociedad peruana. Las formas literarias tienen continuas correspondencias con los hechos sociales, políticos, económicos, etc., aunque estas relaciones sean libres e imprevisibles, no sujetas a determinismo alguno (ni geográfico, ni racial, ni económico, ni historicista). Dentro de las

2 Acá ni consideramos la narrativa oral y/o en lenguas autóctonas. Consignemos, empero, que entre 1950 y el presente se le ha concedido un interés creciente entre antropólogos, lingüistas y críticos literarios. Cf. nuestras apreciaciones en *El cuento peruano 1975-1979* arriba citado.

formas literarias, acaso sean las narrativas —sobre todo, la novela— las que de modo más patente guarden conexiones con el contexto social. Compruébese ello en el hecho de que la Modernidad en poesía hasta cierto punto se adelanta a la modernización real del país, casi como una resonancia —creadora, por supuesto— del vanguardismo europeo; mientras que la Modernidad en narrativa acompaña —y testimonia— la modernización de nuestra sociedad.

Recordemos, a grandes rasgos y sin ánimo de ser exhaustivos, que el Perú ha sufrido después de la Segunda Guerra Mundial la explosión demográfica, la inmigración (abandono del campo, centralismo capitalino), el crecimiento urbano (las barriadas y la tugurización), la industrialización la burguesía dependiente de las grandes transnacionales, el surgimiento de nuevos partidos políticos, la evolución del Apra y el Partido Comunista, las guerrillas, el terrorismo, etc.

Habría que tener en cuenta, además, que, como consecuencia del desarrollo urbano y el índice creciente de alfabetización, hacia 1950 ya existe un mercado potencial de lectores. Precisamente, a fines del 50 y comienzos del 60, presenciamos ediciones masivas de obras peruanas e hispanoamericanas (Festivales del Libro, Populibros), tarea en la cual fue especialmente tenaz Manuel Scorza. No es necesario insistir en el "boom" de los años 60; aunque acaparado por editoriales españolas (en mucha menor proporción, argentinas y mexicanas), también hizo patente la existencia de un público peruano lector. Señalamos estos datos porque la novela —mucho menos el cuento y prácticamente nada la poesía, ya que ambos pueden arreglárselas con las revistas y plaquetas, de pocas exigencias editoriales y comerciales— es un género bastante vinculado con el desarrollo urbano y la existencia de un mercado editorial. El cuento y la poesía tienen orígenes inmemoriales; poseen muestras en todas las culturas conocidas. En cambio, la novela es un género típicamente urbano y relativamente reciente; no ha existido en sociedades agrarias, reclama conglomerados urbanos donde un número apreciable de personas conozcan algún sistema de escritura. Por eso sus orígenes se llaman Roma y Alejandría (siglos I-III), Bizancio (Edad Media), Pekín, (hacia los siglos X-XI); y su madurez

como el género de mayor repercusión social coincide con el triunfo de la burguesía a fines del siglo XVIII (Independencia de Estados Unidos, Revolución Francesa, industrialización en Inglaterra, etc.)³.

En otros países hispanoamericanos, claramente los del Río de la Plata, la modernización urbana y, en consecuencia, la Modernidad de la Nueva Narrativa brota y madura mucho antes que en el Perú. El proceso peruano se asemeja, en cambio, al de Chile, Ecuador, Colombia y Venezuela, en concordancia con la evolución social del área andina. En los años 20 y 30 ya hay nuevos autores en el Río de la Plata con apreciable repercusión (por ejemplo, Roberto Arlt y Eduardo Mallea); en cambio acá las exploraciones más osadas corrieron a cargo de nuestros poetas (*Escalas melografiadas* de Vallejo, *La casa de cartón* de Martín Adán y *El Pez de Oro* de Gamaliel Churata) y no influyeron en la narrativa de entonces, la cual se ceñía a la factura "tradicional" de Enrique López Albújar, Ventura García Calderón, José Díez Canseco y el Ciro Alegría de 1935-1941.

El rol *fundador* de la nueva narrativa en el Perú le corresponde a la "Generación del 50", la cual comprende un elenco, digámoslo así, "oficial": Enrique Congrains Martín, Julio Ramón Ribeyro, Sebastián Salazar Bondy, Eleodoro Vargas Vicuña y Carlos E. Zavaleta; con algunas figuras anexables: Felipe Buendía, Alfonso La Torre y Manuel Mejía Valera, verbigracia. Alejados del "núcleo generacional" del 50, pero por edad y experiencias históricas comunes (fundamentalmente, el ochenio de Manuel A. Odría) inscribibles dentro de dicho ámbito "generacional"⁴, mencionemos a tres importantes narradores:

3 La problemática de la evolución social y el mercado editorial ha sido abordada en: Mario Montalbetti (moderador), *Literatura y Sociedad en el Perú: Poesía y Narración-Un debate* (Lima, Ed. Hueso Húmero, 1982). Por cierto que G. Lukacs es el que mejor ha planteado los nexos entre novela y burguesía, influyendo en Alejandro Losada, *Op. cit.* Para matizar la posición lukacsiana, debemos recordar que, aunque la novela encontró su mayor despliegue con la burguesía, existió una novela aristocrática, caballeresca o de corte, además de que resulta difícil dilucidar el tránsito entre las formas épicas (por ejemplo, la proto-novela homérica, la *Odisea*) y las novelescas.

4 Cf. José Miguel Oviedo, *Op. cit.*, pp. 53-56.

Luis Loayza, Oswaldo Reynoso (de clara repercusión en el grupo de narradores más notable de los años 60 y 70, el de la revista *Narración*) y Mario Vargas Llosa, autor que en cierto modo condensa toda la renovación narrativa inaugurada por Zavaleta —algo así como hizo Vallejo con la renovación poética iniciada por Eguren, Alberto Hidalgo y el movimiento Colónida— y la lleva a su madurez artística (la cual será alcanzada después de él por Zavaleta, Ribeyro, Vargas Vicuña, etc.) en el primer relato completamente “moderno” escrito en el Perú con una calidad de rango hispanoamericano: *La ciudad y los perros*.

Dentro del clima renovador instalado por la “Generación del 50” es que debemos ubicar —como ha señalado, en diversas ocasiones, Zavaleta— la extraordinaria evolución de José María Arguedas a partir de *Los ríos profundos* (1958), consiguiendo en los años 60 relatos plenamente “modernos”, particularmente *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo* (edición póstuma: 1971), que no cede en modernidad ni ante el mismo Vargas Llosa. En este sentido, Arguedas se erige en una de las voces fundamentales dentro de la *fundación* de la “nueva narrativa” peruana; él y Vargas Llosa son los dos mayores fundadores, dado que el gran cuentista Ribeyro nunca ha plasmado con tanta plenitud la Modernidad en sus relatos, aunque por cierto su magisterio entre los cuentistas nacionales resulta tan decisivo como el de Arguedas y Vargas Llosa para los novelistas⁵.

Hecha la *fundación*, los narradores peruanos surgidos en los años 60, 70 y 80 prolongan y enriquecen la Nueva Narrativa en nuestro medio, cultivando sus *cinco corrientes* principales, que exponemos a continuación:

5 El caso de Ciro Alegría es singular. Luego de forjar relatos sobre la sierra, la selva y la costa peruanas, dando creciente importancia al Mestizaje, se lanzó al retrato de ambientes centroamericanos y norteamericanos. En sus cuentos dispersos en revistas de los años 40 y 50 es patente su afinidad con el Neo-realismo. Desgraciadamente su obra posterior a *El mundo es ancho y ajeno* ha sido recién difundida como es debido después de su muerte, no influyendo en la instalación y desarrollo del Neo-realismo en el Perú.

(1) EL REALISMO MARAVILLOSO

Consideramos útil introducir aquí, al estudio de la narrativa peruana, el término "lo real maravilloso" acuñado por Alejo Carpentier (prólogo a *El reino de este mundo*, 1949); lo sustantivamos de modo más decidido y hablamos del Realismo Maravilloso. Preferimos esta expresión a las de Realismo Mágico o Realismo Mítico, a pesar de que aquélla cuenta con el respaldo autorizado de Enrique Anderson Imbert, su introductor al ámbito hispanoamericano. El calificativo de "maravilloso" es más amplio que los de "mágico" y "mítico", ya que la Antropología y la Historia de las Religiones han terminado por conferir una acepción muy precisa a la magia y el mito. Permite incluir elaboraciones personales, producto de la imaginación creadora de cada autor específico, sin estar refiriéndose necesariamente al empleo de creencias mágicas y míticas existentes dentro de alguna colectividad. Así en *Cien años de soledad* de García Márquez hallamos mitos y actos mágicos, pero también elementos maravillosos libres, como la lluvia de flores amarillas en la muerte del Fundador José Arcadio, o las mariposas amarillas que revolotean en torno de Mauricio Babilonia.

Pero ¿qué significa la expresión "real maravilloso"? Para entenderla, hay que recordar que la "realidad", lo que llamamos "realidad", es producto de la visión reinante en la cultura dentro de la cual nos hemos formado. El concepto de Realidad de la cultura "moderna", del estadio actual de la tradición denominada "occidental", es sustancialmente diferente de la imagen de la Realidad que tenían y tienen las culturas "tradicionales" o "primitivas" (el pensamiento "salvaje" de que habla Claude Lévi-Strauss). Para éstas, la Realidad incluye como sector privilegiado (es decir, de mayor peso, de mayor poder reificador-humanizador) la Maravilla, el portento, el milagro: una visión impregnada por la distinción de lo Sagrado y lo Profano en todos los órdenes de la experiencia, desde las necesidades fisiológicas hasta las actividades espirituales. Para ella, *la maravilla es real*, lo sobrenatural se encarna permanentemente en lo natural. En contraposición, la cultura "occidental" en su fase "moderna" (forjada desde fines de la Edad Media) posee un concepto de Realidad de índole marcadamente empirista (es real lo

que se puede comprobar mediante los sentidos: verificación) y racionalista (es real o probable lo que se puede explicar mediante la razón: la demostración), con resonancias materialistas, pragmáticas y agnósticas. Para esta óptica, todo lo que no es verificable o demostrable ingresa en el campo de lo irracional, lo ideal, lo inverosímil, etc.; resulta, en consecuencia, irreal o dudosamente posible. Los sucesos maravillosos, verbigracia los mitagros, carecen en ella de sustento; la fe se torna, entonces, una experiencia sólo individual cada vez con menor reconocimiento social, casi un rezago de la visión "primitiva" o "tradicional" todavía no superada —pero superable mediante una adecuada política educativa— por la ciencia y la técnicas "modernas". Si en la perspectiva de lo real maravilloso, la primera explicación que se brinda es de corte sobrenatural, y sólo cuando ésta parece no funcionar se comienza, con desconfianza, a tantear las explicaciones que quiere imponer el hombre "occidental"; en la perspectiva del realismo "moderno", la última explicación que se baraja, y con mucha desconfianza, es la sobrenatural o parasicológica. Un buen ejemplo de esta divergencia es la actitud de un indígena selvático y de un limeño frente a las técnicas tradicionales (chamánicas) y modernas (químico-farmacéuticas) de la Medicina.

En los países hispanoamericanos la visión de lo real maravilloso posee todavía enorme vigencia. La corriente del Realismo Maravilloso, con exponentes tan notables como Carpentier, Miguel Angel Asturias, Juan Rulfo, Manuel Mujica Láinez, Augusto Roa Bastos y Gabriel García Márquez, busca retratar al hombre americano asumiendo su visión maravillosa de la realidad. A la vez que una *versión desde adentro*, constituye una reacción contra las terribles pretensiones de la cultura "moderna" de Occidente contra su afán de erigirse en la única visión auténtica-real-válida del mundo. La Antropología y la Historia de las Religiones han demostrado hasta la saciedad la riqueza de la visión "primitiva", su adaptación a la vida de la colectividad, su capacidad humanizadora y liberadora, su derecho a no ser extirpada como mera superstición de ignorantes "salvajes".

Lo real maravilloso se encuentra a lo largo y a lo ancho de todo el Perú. Por ello veremos su presencia en tres partes, vin-

culándola con las tres grandes regiones naturales (Sierra, Selva y Costa) y su inserción en el campo, la selva o la ciudad.

1) *Renovación del Indigenismo*

Contando con antecedentes en el siglo XIX (por ejemplo, *El Padre Horán* de Narciso Aréstegui, en 1848, y *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner, en 1889), la narrativa indigenista se estableció con nitidez durante los años 20, destacando el magisterio de *Cuentos andinos* (1920) de Enrique López Albújar y la polémica cultural propiciada por grupos como Resurgimiento (Cuzco) y Orkopata (Puno), y figuras como José Carlos Mariátegui y Luis E. Valcárcel. Pero hasta la aparición en 1935 de Ciro Alegria y José María Arguedas, el Indigenismo pintaba la realidad indígena desde afuera, sin comulgar plenamente con ella⁶. Alegria y Arguedas aportaron dos rasgos decisivos a la corriente en sus libros de 1935 a 1941 (*La serpiente de oro*, 1935, *Los perros hambrientos*, 1938, y *El mundo es ancho y ajeno*, 1941, en el caso de Alegria; *Agua*, 1935, y *Yawar fiesta*, 1941, en el caso de Arguedas): la visión del mundo indígena desde adentro y el proyecto de retratar la totalidad del país teniendo como eje el componente indígena y el proceso de mestizaje del "nuevo indio"⁷.

6 La verdad es que López Albújar percibió la diferencia entre el indio entre indios y el indio entre extraños, entre blancos, pero pintó muy poco a aquél y mucho a éste; de ahí el testimonio del joven Arguedas que, al leer a López Albújar, no reconoció al indio que presentaba. Cf. el artículo de López Albújar reproducido en **La polémica del Indigenismo** (Lima, Mosca Azul Edts., 1976) y el de José María Arguedas en "Poesía y prosa en el Perú Contemporáneo" de **Panorama de la actual literatura latinoamericana** (La Habana, Casa de Las Américas, 1969).

7 Por ello algunos estiman que Alegria y Arguedas superan los límites del Indigenismo propiamente dicho; tal fue el parecer del propio Arguedas en "La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú" (en **Mar del Sur**, Nº 9, Lima, ene.-feb. 1959, pp. 66-72), aunque después trató de dar un sentido más amplio y flexible al Indigenismo en "Razón de ser del Indigenismo en el Perú" (en **Visión del Perú**, Nº 5, Lima, junio 1970, pp. 43-45). Por su parte, Antonio Cornejo Polar, sobre todo en **Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista** (Lima, Ed. Lasontay, 1980), ha desarrollado, apoyándose en José Carlos Mariátegui, una fecunda teoría del Indigenismo como expresión de carácter no orgánicamente nacional de nuestro país; según esta con-

Precisamente el paso a la *visión desde adentro* implica el nacimiento del Realismo Maravilloso en el Perú. Pero aclaremos que esta corriente no cuaja plenamente en los libros de Alegria y Arguedas de 1935-1941, aparte del hecho de que estos libros son todavía bastante tradicionales en las técnicas narrativas. La plasmación integral del Realismo Maravilloso recién ocurre en la década del 50 con *Nahuín* (1935) de Eleodoro Vargas Vicuña (1921) y *El Cristo Villenas* (1956) de Carlos E. Zavaleta (1928), sumándoseles pronto una de las máximas encarnaciones de la corriente a nivel hispanoamericano: *Los ríos profundos* (1958) de Arguedas. Después de 1941, Alegria publicó muy pocos relatos y en forma dispersa en revistas (sólo salió en vida suya *Duelo de Caballeros*, en 1963); no insistió en la veta del Realismo Maravilloso. En cambio, Arguedas, luego de un largo silencio, dio muestras de vida en 1954 con *Diamantes y pedernales* y acto seguido se ubicó al frente de la corriente, como su manifestación (no sólo peruana, sino hispanoamericana) más interna, agónica y en diálogo con la visión "occidental"; además de *Los ríos profundos*, destaquemos el cuento *La agonía de Rasuñiti* (1962) y las novelas *Todas las sangres* (1965) y *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo* (1971).

Entusiasmados por las nuevas técnicas narrativas (sobre todo las de William Faulkner), Vargas Vicuña y Zavaleta, particularmente el primero, han escrito relatos memorables dentro del Realismo Maravilloso. El caso de Vargas Vicuña es admirable, no sólo por la belleza de los mejores cuentos de *Nahuín* y *Taita Cristo* (1964), sino por el acierto con que ha desplegado una atmósfera poética muy similar a la del mexicano Juan Rulfo, de forma paralela a él (los primeros libros de ambos aparecieron en 1953: feliz convergencia), y ha ensayado una "quechui-zación del español" (giros sintácticos y morfológicos del quechua insertos en la prosa castellana) sin conocer el antecedente del pu- ñeño Gamaliel Churata, presagiando la labor de Arguedas a partir de *Los ríos profundos*.

cepción, Alegria y Arguedas llevan el Indigenismo a su madurez, a sus frutos hasta ahora más plenos y cabales.

Después de estos *fundadores*, el Realismo Maravilloso ha encontrado cultores valiosos: Edgardo Rivera Martínez (1935), autor de *El unicornio* (1963) y *Azurita* (1978), prosista refinado, artífice de climas mágicos y misteriosos, de hondas raíces míticas.— Juan Morillo Ganoza (1939), con un libro interesante, aunque desigual: *Los arrieros* (1964).— Marcos Yauri Montero (1930), con dos novelas memorables: *En Otoño, después de mil años* (1973) y *María Colón* (1980).— Manuel Scorza (1928), con su importante ciclo *La guerra silenciosa* (*Redoble por Rancas*, 1970, *Historia de Garabombo, el invisible*, 1972, *El jinete insonme*, 1977, *Cantar de Agapito Robles*, 1977, y *La tumba del relámpago*, 1979), el mayor retablo de la novela peruana de los años 70. Scorza asimila con nitidez a los maestros hispanoamericanos del realismo maravilloso (fundamentalmente, García Márquez, Rulfo, Arguedas, Carpentier y Asturias) y postula el tránsito de la visión real-maravillosa del campesinado andino a la visión "moderna" (percepción del carácter histórico y no mítico de los sucesos sociales, conciencia de la necesidad de la revolución).— Félix Huamán Cabrera (1943), quien ha sorteado en gran medida las deficiencias artísticas de sus primeros relatos, en *Río de Arena-Agomayo* (1981).— Hildebrando Pérez Huaranca (1946), quien participó en la revista *Narración* y ha pintado con acierto el abandono de la Sierra y la creciente migración hacia las ciudades costeñas, en *Los ilegítimos* (1980).— César Torres (1939), con interesantes cuentos publicados en revistas.— El notable dramaturgo Víctor Zavala (1932) ha publicado los cuentos de *Color de la ceniza y otros relatos* (1981).

2) *Visión interna de la Amazonía*

Mucho menos desarrollada que la andina, la narrativa de la Selva ha contado con escritores regionalistas contemporáneos de los indigenistas de la primera mitad de este siglo: Arturo Hernández, Francisco Izquierdo Ríos y Fernando Romero. En Izquierdo Ríos, de modo similar al primer Alegría (quien también tiene buenas narraciones selváticas, reunidas en *El sol de los jaguares*, 1979), ya apunta la *visión desde adentro*, pero sin una comunión plena con lo real maravilloso, y con técnicas narrativas demasiado tradicionales.

Las primeras incursiones de la "nueva narrativa" en la Selva se las debemos a autores como Julio Ramón Ribeyro (la tercera de las *Tres historias sublevantes*, 1964) y, mucho más, Mario Vargas Llosa (*La casa verde*, 1966, y *Pantaleón y las visitadoras*, 1973), con el refuerzo de las incursiones —más interesantes en sus realizaciones cinematográficas, que en sus narraciones escritas— de Armando Robles Godoy (1923). Aunque todavía ajenos, desde afuera, estos escritores superan los estrechos límites del Regionalismo de la primera mitad de este siglo; ora subrayan (destaca en ello Vargas Llosa) la impronta mágico-mítica, ora encaran (sobre todo Robles Godoy) la problemática de la modernización de la Amazonía y su "integración" al país.

El gran cambio integral, la madurez del Realismo Maravilloso aplicado a la selva, recién arriba con la excepcional novela o poema novelesco *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* (1981) de César Calvo (1940). Como en el caso de Arguedas, Calvo, a la vez que pinta *desde adentro* lo real maravilloso (el vuelo con ayahuasca, las visiones chamánicas) y trastorna el español, apunta hacia una visión integral de la realidad peruana multiétnica: Perú amazónico, Perú andino, Perú criollo y Perú negro.

3) *El elemento maravilloso en la Costa*

La población urbana, particularmente en sus capas populares (en gran parte, de origen provinciano, campesino), no es ajena a la visión de lo real maravilloso, muchas veces integrándola a la fe cristiana. Hay que tener en cuenta, también, las raíces de las culturas prehispánicas de la Costa todavía actuantes en el litoral, añadiendo el notable aporte real-maravilloso de la población negra (especialmente detectable al sur del departamento de Lima y en el Departamento de Ica).

Mencionemos algunos escritores que han sabido expresar lo real maravilloso costeño y/o urbano: Antonio Gálvez Ronceros (1935) es el representante más típico de esta labor, ya que los otros autores que vamos a mencionar poseen una tendencia creadora básicamente neorrealista y acuden al realismo

maravilloso en algunos relatos para pintar ciertos personajes y creencias. Interesante en *Los ermitaños* (1963), Gálvez Ronceros se ha perfilado como uno de nuestros mejores escritores en actividad a partir de *Monólogo desde las tinieblas* (1975), uno de los créditos mayores del grupo de la revista *Narración*.— Gregorio Martínez (1942), también notable integrante del grupo *Narración* y magistral retratista de localidades con apreciable población negra o mulata: *Tierra de caléndula* (1975), y *Canto de sirena* (1977), esta segunda obra es la mejor manifestación, con la novela de César Calvo, de una narrativa de documentación casi antropológica tomada de "informantes" reales.— Luis Fernando Vidal (1941), un claro neorrealista que atiende al sustrato real-maravilloso en algunos cuentos de *El tiempo no es precisamente una botella de champán* (1977) y, mejor aun, en el admirable *Sahumerio* (1981).

Nota: Ubicación especial, fuera de esta División en Regiones, reclaman las valiosas novelas *Puerto pobre* (1979) de Augusto Tamayo Vargas (1914) y *La masacre de los coroneles* (1902) de César Miró (1907), donde hay muchos elementos del Realismo Maravilloso y La Literatura Fantástica.

(II) EL NEORREALISMO

Acogemos acá el término Neorrealismo, utilizado por Fernando Alegria en sus trabajos sobre novela hispanoamericana, y de empleo bastante generalizado en nuestro medio al referirse a la temática urbana de la "Generación del 50". Entendemos por Neo-realismo una reformulación del Realismo imperante en la narrativa europea —con una importante preparación entre 1830 y 1850— desde mediados del siglo XIX hasta, aproximadamente, la década 1880-1890. Una reformulación que supone una visión de lo real muchísimo más amplia y compleja, ya no limitada al empirismo y racionalismo que apuntábamos arriba al hablar de la realidad según la fase "moderna" de la cultura "occidental". Una visión que quiere abarcar todos los niveles de lo real, desde los más fisiológicos o concretos, hasta los más espirituales o abstractos; que quiere retratar la experiencia humana en forma integral, las veinticuatro horas del día: vigilia y sueño,

conciencia e inconciencia, rasgos individuales y contorno social, percepción sensorial e inquietud metafísica...

El Neorrealismo surgió en Europa y Norteamérica entre 1880 y 1940, con autores capitales, de enorme repercusión mundial: Henry James, Thomas Mann, Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, Robert Musil, Aldous Huxley, John Dos Passos, Ernest Hemingway, William Faulkner, fundamentalmente. En la medida que la modernización se hace patente en Hispanoamérica, el Neorrealismo empieza a fructificar en esta parte del mundo, asimilando las lecciones de los maestros europeos y norteamericanos.

Recordemos que entre fines del siglo XIX y comienzos del XX ocurrió en Europa y U.S.A. una profunda transformación en los más diversos campos del conocimiento: lógica, matemáticas, ciencias físicas, biología, antropología, historia de la cultura, historia de las religiones, sicología, lingüística, etc. Esta transformación (simbolizable con dos nombres de mucha resonancia en las búsquedas artísticas: la relatividad de Einstein y el psicoanálisis de Freud) modificó radicalmente la imagen del discurso racional, la materia, la energía, el tiempo, el espacio, el organismo vivo, el sueño, la locura, la imaginación, el mito, la religión, etc. En concordancia, estallaron todos los lenguajes artísticos, desde la pintura hasta el teatro, desde la música hasta la arquitectura. En el campo de la narración literaria la corriente que trasunta mejor esta renovación es el Neorrealismo: entremezcla en un mismo relato varios niveles de lo real, varios puntos de vista (en tercera, primera o segunda personas gramaticales), diversos tiempos (conectados en forma no cronológicas), diferentes técnicas (cada capítulo de *Ulises* de Joyce tiene una técnica diferente: el estilo hecho estilema), etc. Toda una multiplicidad "relativista" para asediar la complejidad de lo real y no limitarla a una sola perspectiva presuntamente total, como hacía la narrativa "tradicional". Algo similar sucede en un cuadro cubista de Picasso o Juan Gris: se retrata a una persona desde las más disímiles perspectivas (de frente, de perfil, desde arriba, joven, vieja, alegre, triste, etc.) efectuando un montaje totalizador.

Se entiende que la visión neorrealista puede aplicarse tanto a la ciudad como al campo, pero brota dentro de las grandes urbes contemporáneas y despliega mejor sus recursos al querer desentrañar la experiencia al interior de una metrópolis. No es, pues, casual que al tornarse Lima una urbe de más de un millón de habitantes, con barriadas y agudos problemas sociales, emerja el Neorrealismo con varios libros de la "Generación del 50": *Lima: hora cero* (1954) y *No una sino muchas muertes* (1957) de Enrique Congrains (1932); *Náufragos y sobrevivientes* (1954) de Sebastián Salazar Bondy (1924-1965), *Los gallinazos sin plumas* (1955) de Julio Ramón Ribeyro (1929), así como varios textos de Carlos Zavaleta (1928); sumándoseles algunos cuentos dispersos y la novela *Una piel de serpiente* (1964) de Luis Loayza (1934), toda la obra de Oswaldo Reynoso (1932; ha publicado *Los inocentes*, 1961, *En octubre no hay milagros*, 1965, y *El escarabajo y el hombre*, 1970) y casi toda la obra de Mario Vargas Llosa (1936; *Los Jefes*, 1959, *La ciudad y los perros*, 1963, *La casa verde*, 1966, *Los cachorros*, 1967, *Conversación en La Catedral*, 1969, y de modo menos acusado, cada vez más libre y conectado con otras corrientes, los libros del 70 y 80).

La lucidez con que Congrains, Salazar Bondy y Ribeyro se lanzan a retratar la urbe capitalina es meridiana. En Congrains tenemos el rosselliniano título *Lima: hora cero*, las reflexiones continuas de sus personajes sobre el "monstruo" de un millón de cabezas, y la atención que depara a las barriadas y unidades vecinales. En Salazar Bondy y Ribeyro, además de la temática de sus cuentos, consignemos sus ensayos. Salazar Bondy llegó al extremo, en diversas ocasiones, de pensar que ya había pasado la hora del Indigenismo y era el momento de la narrativa urbana. Doble inexactitud: el Indigenismo no desapareció, sigue vigente como variante andina del Realismo Maravilloso; y la narrativa con tema urbano no comienza en los años 50, más bien casi todas las narraciones del siglo XIX están ambientadas en la ciudad y el Indigenismo recién se afirma alrededor de 1920-1935.

Ribeyro, en cambio, sí acertó al abordar en 1954 el tema de que Lima era una ciudad sin novelas⁸, puesto que distinguió entre la versión anterior —criolla, costumbrista— de una Lima que celebraron Pardo y Aliaga, Segura y Ricardo Palma el siglo pasado, y que ya se estaba disipando en los días del modernista José Gálvez, y la versión que su "generación" buscaba de una Lima "moderna", convertida en metrópolis (de la "ciudad jardín" con hermosas tradiciones y costumbres, a la urbe "horrible" del poema de César Moro y el posterior ensayo de Salazar Bondy). Ribeyro reconoce algún anticipo en la interesante obra de José Diez Canseco, pero detecta en éste mucha dependencia todavía de la óptica "criollista". Se comprenderá, en consecuencia, que en 1955, en el prólogo a *Los gallinazos sin plumas*, Ribeyro declare que sale al descubrimiento de la ciudad (conciencia fundadora similar a la que ostentara tres décadas antes, en Buenos Aires, Eduardo Mallea).

La ciudad que "descubren" los fundadores de nuestro neorrealismo está plagada de violencia, injusticia, frustración y enfrentamiento clasista; sus protagonistas son seres abiertos a la dinámica social (niños y adolescentes, *lumpen*, desocupados o semi-ocupados) o lamentables ruinas humanas, alienadas, al parecer sin salida (provenientes en su mayoría de la pequeña burguesía). El deseo de retratar toda la maraña urbana fructifica primero en Vargas Llosa, quien justamente ha elaborado la teoría de la *novela total*, la más nítida y sobresaliente manifestación del Neorrealismo en el Perú (y una de las mayores en Hispanoamérica). Ya en *Los jefes* se puede observar la preocupación por acoger personajes de diversa edad, contorno social, nivel económico, aspiraciones vitales, etc., pero en una medida también existente en los volúmenes de cuentos ya publicados por Ribeyro y Zavaleta. Fue *La ciudad y los perros* la que emprendió el retrato total de Lima, así como *La casa verde* y *Conversación en La Catedral* enfocan buena parte del país, y *La guerra del fin del mundo* ha elegido una materia argumental que condensa la problemática política y cultural de toda América Latina. Indiquemos brevemente el carácter totalizador de *La ciudad y los perros*: en el colegio militar desfilan personajes de todas las

8 Ensayo recogido en *La caza sutil* (Lima, Edt. Milla Batres, 1976).

clases sociales (con barrios representativos: Callao, Lince y Miraflores), regiones del país y razas; las ópticas de los protagonistas subrayan lo intelectual (el Poeta), lo efectivo (el Esclavo), lo volitivo (el Jaguar) y lo visceral —Eros y Tanatos— (el Boa), de modo afín a los cuatro hermanos Karamasov de Dostoievski; la violencia y autoritarismo de la institución militar —y su caricatura: el Círculo— constituyen una metáfora de la estructura del Poder a nivel nacional (destacando la máquina repressora que no permite que se esclarezca la muerte del Esclavo); etc. Con gran virtuosismo en el manejo de la sintaxis narrativa (acaso el mayor a nivel hispanoamericano) y notable inventiva para utilizar técnicas idóneas para cada enfoque elegido, Vargas Llosa se erigió rápidamente en el representante más brillante e influyente del neorrealismo peruano.

Después de Vargas Llosa ha aparecido otro autor eminente: Alfredo Bryce Echenique (1939), quien en muchos de sus cuentos y, más aún, en sus novelas *Un mundo para Julius* (1970) y *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981), plasma, con extraordinario humor e imaginación envolvente, una prosa de gran flexibilidad para movilizar los más diversos niveles de lo real. Su versión de la alta burguesía (con el antecedente de Diez Canseco) en la primera novela citada, y de los latinoamericanos en Europa en la segunda novela, son de las más memorables de las letras hispanoamericanas.

La lista de talentosos neorrealistas del 60 al 80 es apreciable: José Antonio Bravo (1937), quien ha labrado un cuarteto novelesco, dentro del cual brilla la excelente novela *A la hora del tiempo* (1977).— José Hidalgo (1934), desigual, pero con vigor lírico, particularmente en la novela corta *Las cometas del paraíso de los suicidas* (1980).— José B. Adolph (1933), versátil autor, más importante para las corrientes narrativas que veremos luego.— Luis Urteaga Cabrera (1940), vigoroso narrador, con notables cuentos y la sólida novela *Los hijos del orden* (1973).— Fernando Ampuero (1949), todavía en formación como novelista, pero ya con cuentos estimables (véase *Deliremos juntos*, 1975).— José Manuel Gutiérrez Souza (1948), con la vibrante novela *Así me dijo Arturo* (1978).— Isaac Gol-

demberg (1945), narrador de grandes condiciones, como lo atestigua la novela *La vida a plazos de Jacobo Lerner* (1978).— Luis Fernando Vidal (1941), aprovechado discípulo y estudioso de la “Generación del 50” al que ya mencionamos en el Realismo Maravilloso.— Apuntemos otros nombres de jóvenes voces en maduración: Alonso Cueto, Omar Ames, Javier Pardo, Cronwell Jara, Guillermo Niño de Guzmán y Alejandro Sánchez Aizcorbe.

Párrafo aparte merece el grupo de la revista *Narración*. Con números publicados en 1966, 1971 y 1974, ha postulado, desde una perspectiva marxista-leninista, la necesidad de una *narrativa popular* que no caiga en la ingenuidad técnica ni la simplificación maniquea del Realismo Socialista de otrora, sino que asimile creadoramente la Nueva Narrativa. En realidad, la acción creadora del grupo *Narración* no se limita a ninguna de las cinco corrientes aquí presentadas, aunque, eso sí, desdeña la tercera y la cuarta, la Reelaboración Fantástica y el Experimentalismo. Implica, más bien, una opción ideológica a favor de las luchas de las masas explotadas y el afán de nutrir la ficción narrativa del modo más pleno e inmediato con la realidad social, particularmente con su dinamismo dialéctico. Si lo ubicamos acá es porque la mayoría de sus esfuerzos están vinculados con el neorrealismo y la llamada “literatura de no ficción” (testimonios, documentos, crónicas), la cual es básicamente neorrealista. Además de la obra del ya citado Reynoso, el grupo *Narración* cuenta con varias muestras neorrealistas de relieve: La óptica dominante en las narraciones del gran Gregorio Martínez (1942), ya mencionado en el apartado anterior; *El viejo saurio se retira* (1969) de Miguel Gutiérrez (1940), el principal teórico del grupo; *Que te coma el tigre* (1977) de Augusto Higa (1977); e *Infierno a plazos* (1978) de Roberto Reyes Tarazona (1947).

Mencionemos de paso la “literatura de no ficción”, caso limítrofe entre la creación literaria y el relato periodístico, histórico o sociológico (literatura “ancilar” diría Alfonso Reyes), cuyas técnicas son neorrealistas. Sobresale la producción de Guillermo Thorndike (1940) y los informes-crónicas del grupo *Narración*.

(III) LA LITERATURA FANTASTICA

Creada por los recursos románticos alemanes, la Literatura Fantástica —como bien ha teorizado Tzvetan Todorov⁹— cuestiona los fundamentos lógicos, científicos y filosóficos (principios de identidad, no contradicción y tercio excluido, ley de la causalidad, categorías de tiempo y espacio, etc.) de la visión empirista y racionalista de la realidad, característica de la burguesía. Al terminar un relato fantástico, el lector vacila, queda en la incertidumbre; ya no sabe cómo separar drásticamente la realidad de la ficción, el sueño de la vigilia, el mundo interior del mundo exterior, el azar de la fatalidad, etc. A fines del siglo XIX y comienzos del XX, la figuración fantástica asumió los recursos de la Nueva Narrativa gracias a Franz Kafka y Henry James, sobre todo.

En el Perú, la literatura fantástica comienza con modernistas como Clemente Palma y Abraham Valdelomar, quedando como una línea menor frente a la tradición que lleva del Indigenismo al Realismo Maravilloso, y del costumbrismo al Neorrealismo urbano. No deja de haber muestras aisladas en López Albújar o César Vallejo (en éste ya próximas a los recursos de la Nueva Narrativa), pero recién alcanza un eco decidido entre algunos exponentes de la década del 50: El refinado prosista José Durand (1925), artifice espléndido de un libro singular (relato fictivo, crónica, nota erudita y antología) próximo a Borges, Alfonso Reyes y Juan José Arreola: *Ocaso de sirenas* (1950); el borgiano Manuel Mejía Valera (1925) y un heredero de toda la tradición fantástica de Europa y U.S.A.: Felipe Buendía (1927). Mucho de ella también habita las impecables páginas de *El avaro* (1955) de Luis Loayza (1934), así como algunos textos de Carlos Zavaletà (1928) y Alfonso La Torre (1928). Pero los mejores cuentos fantásticos de su "generación", y en general de toda la literatura peruana, pertenecen al normalmente neorrea-

9 Cf. T. Todorov, *Introducción a la Literatura Fantástica* (Buenos Aires, Edt. Tiempo Contemporáneo, 1972) y Harry Belevan, *Teoría de lo fantástico* (Barcelona, Ed. Anagrama, 1976) y el estudio introductorio a *Antología del cuento fantástico peruano* (Lima, U.N.M. de San Marcos, 1977).

lista Julio Ramón Ribeyro (1929); verbigracia, "La insignia" y "Doblaje" no tienen nada que envidiar al mismo Julio Cortázar, y sobre todo "Silvio en el Rosedal" (acaso el más admirable de todos los cuentos peruanos) alcanza una imbigüedad y una profundidad dignas de Jorge Luis Borges.

Aunque sin el brío con que fundara el Realismo Maravilloso y el Neorrealismo, la década del 50, pues, consiguió impulsar la Literatura Fantástica asimilando las lecciones de Kafka, H. James, Borges y Cortázar, sumadas a las siempre operantes, aunque "tradicionales" de Poe, Hoffmann o Maupassant.

En los años 60 surgió un exponente destacado, memorable particularmente por sus últimos cuentos aparecidos en revistas: Eduardo González Viaña (1941). Muchos ingredientes fantásticos pueblan, igualmente, la poderosa imaginación de Edgardo Rivera Martínez (1935), quien debe del Realismo Maravilloso y la Literatura Fantástica en sus densas narraciones de clima misterioso; la factura fantástica domina dos relatos excelentes: *El visitante* (1974) y el cuento "Ciudad de fuego" incluido en *Enunciación* (1979). Por su parte, el fecundo José B. Adolph (1933) posee muestras acertadas en sus volúmenes de cuentos.

El vigor de esta corriente se ha acrecentado considerablemente en la década del 70, no sólo porque muchas de las piezas fantásticas de los autores mencionados se publicaron en dicho lapso, sino por el aporte de nuevas voces relevantes. Entre ellas, sobresale la de Harry Belevan (1945), el cultor más lúcido y ferviente de esta tendencia en nuestras letras. Los cuentos de *Escuchando tras la puerta* (1975), con imitaciones-homenajes deliberados de Kafka, Borges, Bioy Casares y Buzzati, operan como la consagración definitiva de la corriente, como la declaración de su mayoría de edad, de su pertinencia cultural y estética en nuestra literatura. Labor adecuadamente complementada con la desigual pero interesante novela *La piedra en el agua* (1977), plagada de homenajes a Borges, Poe y Lovecraft; con su valioso ensayo *Teoría de lo fantástico* (1976), parte de un ambicioso proyecto, titulado *Heterodoxias*, sobre las facetas marginadas en la cultura "occidental"; y con su importante *Antología*

de cuento fantástico peruano (1977), la cual demuestra la presencia continua de textos fantásticos desde los días de Clemente Palma.

Otras voces ponderables son las de Washington Delgado (1927), Luis Enrique Tord (1942) y Mario Choy (1953), conforme a los notables cuentos seleccionados en *Premio Copé de Cuento 1979* (1981). Cultores tenaces, imperfectos artísticamente todavía, son Carlos Calderón Fajardo y Carlos Johnson.

(IV) *EL EXPERIMENTALISMO*

La misma transformación profunda que generó el Neorrealismo en Europa y U.S.A., condujo a una postura extrema: dinamitar los sustentos "tradicionales" del relato, tales como la intriga, la unidad de acción, la caracterización de personajes precisos, el desenlace esclarecedor de la trama, etc. El resultado fueron prosas que más parecen anti-cuentos y anti-novelas que cuentos y novelas, en los que el protagonista es el lenguaje, la marea verbal misma, la problematización de lo que se va a narrar pero no llega a narrarse nunca cabalmente, la reflexión sobre el texto en ejecución, la búsqueda de una obra "abierta" (de múltiples lecturas, dirigida a un lector co-creador, inconclusa e inconcluyente).

Esta tendencia, a la que Emir Rodríguez Monegal, excluyendo lamentablemente al cuento, llama "novela del lenguaje" y que nosotros preferimos denominar en forma más abarcadora Experimentalismo (más importante resulta la exploración verbal que el anhelo de desplegar alguna visión sobre lo real), posee espléndidos cultores en Argentina (Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal, el Julio Cortázar de *Rayuela* y misceláneas de prosas breves, etc.), Cuba (José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, etc.) y México (Juan José Arreola, Fernando del Paso, Salvador Elizondo, Gustavo Sáinz, José Agustín, etc.). En cambio, en el Perú no ha cuajado todavía como corriente, aunque parecían anunciarla *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán (1908), el texto "Magistral demostración de salud pública" (perteneciente a *Contra el secreto*

profesional, publicado recién en 1973) de César Vallejo (1892-1938) y *El avaro* (1955) de Luis Loayza (1935). Nótese que el más virtuoso explorador de técnicas en nuestro medio es un autor que nada tiene que ver con el Experimentalismo, ya que siempre privilegia la trama, la intriga, los personajes, etc.: Mario Vargas Llosa.

Aunque defectuosas, vale la pena mencionar las tentativas experimentalistas de Julio Ortega (1942) en *Mediodía* (1970) y de Laura Riesco (1940) en *El truco en los ojos* (1978). Textos recientemente publicados en revistas parecen anunciar el surgimiento de un exponente relevante de esta corriente; Gastón Fernández (1940).

(V) REVALORIZACION DE LA SUB-LITERATURA

Nos referimos, por un lado, al interés por cultivar con alto nivel artístico géneros que, creados por grandes escritores (por ejemplo, Edgar Allan Poe inauguró el relato policial y la ciencia-ficción), han devenido casi siempre en sub-géneros, estereotipados, comerciales, de fácil entretenimiento. En lo referente al *relato policial*, mencionemos su presencia heterodoxa en ciertos cuentos de José B. Adolph (1933) y en *La piedra en el agua* (1977) de Harry Belevan (1945); con mucho, su mejor expresión hasta ahora es la novela *La muchacha del Bello Tigre* (1983) de Carlos Meneses. En lo concerniente a la *ciencia-ficción*, destacan Adolph nuevamente (particularmente su novela todavía inédita *Mañana las ratas*) y Juan Rivera Saavedra (1930) con sus *Cuentos sociales de ciencia-ficción* (1976). La pasión por el *relato de aventuras* ha sido constante en Mario Vargas Llosa (1936), a tal punto que no sólo nutre muchas escenas de *La casa verde* (1966), sino que es uno de los grandes soportes imaginativos de su más ambiciosa y admirable novela: *La guerra del fin del mundo* (1981).

Por otro lado, aludimos a la asimilación estéticamente creadora de formas depredadas de la sensibilidad: el melodrama y en general la "fábrica de sueños" de los medios masivos de comunicación (televisión, cine, radio, fotonovela, historietas...).

Casi siempre en tono irónico, esta veta puede percibirse en algunos cuentos de Luis Fernando Vidal (1943), Augusto Higa (1947) y Omar Ames (1947); pero la manifestación central, de rango hispanoamericano, es, claramente, *La tía Julia y el escribidor* (1977) de Mario Vargas Llosa, a la que podrían agregarse algunos lenguajes parodiados en *Pantaleón y las visitadoras* (1973).