

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P DE LITERATURA

“La venganza del cóndor” de Ventura García Calderón: una nueva aproximación crítica

Tesis Para optar el título profesional de: LICENCIADO EN LITERATURA

AUTOR:

Hugo Rafael Anselmi Samanez

LIMA - PERÚ 2006

“Se miente más de la cuenta
por falta de fantasía:
también la verdad se inventa.”

Antonio Machado

“Como aquel indio flautista con las
manos enclavijadas para la postrera
súplica, yo quisiera hacer posar un día
sobre mi pecho inerme, mi porfiada
flauta que atestigüe más tarde a un
poeta futuro del Perú, la protesta de
mi alma insumisa y la continuidad de
la melodía.”

Ventura García Calderón

Índice

Introducción	5
---------------------------	---

Capítulo I

Recepción crítica de la obra de Ventura García Calderón	8
1.1 Primer momento de la crítica.....	9
1.2 Segundo momento de la crítica.....	18

Capítulo II

Revisión “modernista” de la obra de Ventura García Calderón	31
2.1 Problemas sobre el origen del Modernismo	31
2.1.1 Posibles orígenes.....	32
2.1.2. Modernismo en el Perú.....	34
2.2 Características del Modernismo.....	37
2.3 ¿Cuán modernistas son los cuentos de Ventura García Calderón?....	41
2.3.1 “La venganza del cóndor”	41
2.3.2 “La momia”	43
2.3.3 “Amor indígena”	45
2.3.4 “Coca”	48
2.3.5 “La llama blanca”	49

Capítulo III

Análisis literario de <i>La venganza del cóndor</i>	52
3.1 ¿Quién habla en los cuentos de Ventura García Calderón?.....	52
3.2 Del autor real al lector real.....	54
3.3 Análisis de los cuentos.....	58
3.3.1 “La venganza del cóndor”	59
3.3.2 “La momia”	65
3.3.3 “Amor indígena”	69
3.3.4 “Coca”	73
3.3.5 “La llama blanca”	75

Capítulo IV

El narrador en <i>La venganza del cóndor</i>	80
4.1 “La venganza del cóndor”	80
4.2 “Coca”	84
4.3 “La llama blanca”	86
4.4 “Amor indígena”	90

Capítulo V	
Mundos posibles y verosimilitud en <i>La Venganza del cóndor</i>	94
5.1. Mundos posibles.....	94
5.1.1 Mundos posibles y sus referentes.....	96
5.1.2 Modelos de mundos posibles	99
5.2. Verosimilitud.....	102
5.2.1 Verosímil real.....	104
5.2.2 Verosímil cultural.....	106
5.2.3 Verosímil genérico.....	110
Conclusiones	114
Bibliografía	118

Introducción

Al reencontrar en la Universidad Mayor de San Marcos la obra de Ventura García Calderón la sorpresa fue grande al descubrir que quienes, por azar o elección, no llevaban el curso donde se le estudiaba, desconocían en su gran mayoría el trabajo literario del autor. Peor aún, el problema era que muchos de sus lectores hacían pasar su juicio estético por un previo juicio moral, rechazando entonces los logros estéticos amparados en juicios de carácter político, pues criticaban en los cuentos lo que suponían eran actitudes de su autor: racismo, afrancesamiento, desconocimiento de la realidad peruana.

Fue así que aumentó mi interés por su obra. No pocas discusiones se dieron con compañeros de aula de entonces y la hipótesis es que el problema con la valoración o difusión de la obra de García Calderón parte de no haber comprendido a cabalidad que los cuentos de este autor se enmarcan dentro del movimiento modernista y de la estética que este postulaba, así como de la no diferenciación entre el autor y el narrador y, derivados de él: la libertad de un escritor para escoger y abordar diversos temas en su obra, la valoración del texto al margen de la persona que los creó, la verosimilitud del texto como valor literario frente a la verdad, etc.

Ligado al desconocimiento que existe hoy sobre la obra de García Calderón se encuentra el tema de la crítica. Por ello, en el primer capítulo analizamos la crítica literaria existente sobre la obra de Ventura García, es decir, como fue estudiada la obra y, en muchos casos, la imagen del escritor; y cómo esta labor crítica ha influido en la percepción que mucha gente tiene de su obra y, muy probablemente, explicaría en parte la poca difusión que hoy tienen sus cuentos.

El capítulo segundo de esta tesis analiza la obra de Ventura García Calderón dentro del contexto del Modernismo. Para este fin ha sido necesario trabajar primero las líneas maestras del movimiento y luego confrontar con ellas algunos cuentos de *La venganza del cóndor*, a fin de determinar cuán modernistas son estos.

El capítulo tercero es un análisis literario de la obra de Ventura García. En este capítulo buscamos dejar en claro que el que habla en los cuentos no es el autor real sino un narrador que este crea, con lo cual quedan fuera del terreno de la crítica literaria las apreciaciones que se hacían sobre el autor y el juicio que de los relatos se hacía partiendo de la personalidad o supuesta personalidad de García Calderón. Continuando en cierta medida con esta línea, en el cuarto y quinto capítulo, donde se trabaja el tipo de narradores que aparecen en su obra, así como los mundos posibles que el autor crea para sus textos, y la utilidad que los mismos pueden tener para el proyecto que él emprendió, y la verosimilitud que en ellos funciona.

Por ello, es este un trabajo que busca rescatar la obra de un escritor que consideramos valioso y que por razones en muchos casos extraliterarias ha ido alejándose del público.

Capítulo I

Recepción crítica de la obra de

Ventura García Calderón

Un problema inicial se nos presentó al pensar en el enfoque que debería tener este capítulo. En un primer momento la tentación nos inclinó por separar la crítica que recibió la obra de Ventura García Calderón en negativa y positiva, por así decirlo. Sin embargo, este método podía tender, lo pensamos así, a una polarización innecesaria. Optamos entonces por abordar el tema de manera generacional y, a sabiendas del riesgo que ello implicaba, decidimos separar las opiniones vertidas sobre la obra de García Calderón en dos grandes momentos: primero, desde su aparición, hasta fines de la década del sesenta y; segundo, desde el inicio de los setenta hasta nuestros días.

Circunstancias políticas e históricas han marcado los textos o fragmentos escritos sobre García Calderón, no es nuestro papel juzgar la intencionalidad o manifestarnos sobre los intereses que motivaron cada una de ellas, es ahora el momento, en que, como dice Julio Ortega, debemos dar una nueva mirada a la obra y empezar “ya el reconocimiento y valoración de este gran escritor, tan nuestro. Su obra es acaso uno de los más hermosos testimonios de esperanza en el Perú con voz propia.” (Ortega, 1966:147)

Y es que acaso, antes que las críticas o ataques, lo que más ha marcado los círculos literarios y el conocimiento del público en general, ha sido el silencio de la obra de un escritor que sería oportuno revisar y poner en valor, como aquellos monumentos olvidados antes que, por culpa de la falta de recursos, por la incuria y la dejadez.

1.1 Primer momento de la crítica

Acaso lo fundamental en este punto sea señalar el inicio de la crítica, que deberemos llamar adversa realizada por Jorge Basadre, el más importante historiador que el Perú ha tenido. Al salir a la luz pública la primera edición de *La venganza del cóndor* (1924), Basadre la comparará con la obra de López Albuja y decretará la superioridad de *Cuentos andinos*, como lo refiere Luis Alberto Sánchez (1951:1472). ¿Esta observación marcó la lectura del libro y la imagen del escritor? Imposible afirmarlo a ciencia cierta, pero no es difícil comprender que la autoridad de Basadre haya influido decididamente en los primeros lectores. Parece entonces que, desde un primer momento, la crítica toma partido y, unos y otros apuntan a la persona, ya sea para defenderla o para destruirla, antes que a la obra.

Pero esto no era nuevo, la obra y, como no, la personalidad de Ventura García Calderón ya habían despertado duras críticas y prueba de ello es el artículo que en *Colónida* aparece bajo la firma de Federico More (1917). En dicho texto, anterior a la publicación del libro que motiva este trabajo queda plasmada, buena parte del espíritu

crítico sobre García Calderón. Y es que, como ya se ha anticipado, mucha de aquella crítica se da sobre la persona y no sobre los textos.

Con el ánimo de dejar constancia del tono que se imprime en “La hora undécima de señor don Ventura García Calderón”, veamos algunos fragmentos de este artículo. Así, dirá de *Frívolamente* “ese primer libro, aunque no siempre llega al plajio (sic) siempre se queda en la imitación” (More, 1917:33).

Arremete luego contra *Dolorosa y desnuda realidad* y aquí, acaso ya con las tintas cargadas y adelantándose a la crítica que no reconoce los logros dentro del Modernismo y que apunta a la cuestión moral afirma: “no hay sino un parnasianismo barato, historia de *faubourg*, champaña de *Moulin Rouge* y humo del *Quartier*. Y a veces ni eso, sino vulgares aspectos de amor, de dolor y de placer.” (More, 1917:33)

Pero algo hay que reconocer en More, y es que coloca a García Calderón, aunque para criticarlo y restarle valor, dentro del Modernismo, pues afirma: “Ese estilo es la concreción abigarrada de todos los lugares comunes del Modernismo.” (1917:24), sin reparar en las posibles características del movimiento y que, bien analizadas, limitarían en mucho las objeciones que se hacen a la obra.

Parece quedar señalado el camino que la crítica tomará: la persona será la víctima y, aunque algunos reconocerán la filiación modernista de nuestro autor, no repararán en que las claves de este movimiento estarán en *La venganza del cóndor*.

No mucho más se escribe en esos años sobre la obra de García Calderón, pero no deja de llamar la atención el silencio que, en 1928, pocos años luego de lo que consideramos el libro fundamental de García Calderón, en los *7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana* (Mariátegui, 1976) no se mencione nada sobre él ni sobre su obra.

Pero el silencio en que ha caído en nuestro tiempo la obra de García Calderón no es necesariamente nuevo, así, en *Cantinelas* el autor lo destaca y, sobre este punto nos dice Julio Ortega:

En 1949 está por última vez en Lima. Viene afirmado en la vigencia de su obra, pero sufrirá aquí una gran desilusión. Sino encuentra rechazo, halla una fría indiferencia. Y lo que es peor, se queja a sus amigos, de los “oficiosos”; aquellos que lo rodean agujoneándolo con habladurías, pretendiendo enredarlo en opiniones. Casi desesperado, ya no reclama inteligencia, ni siquiera cultura, reclama simplemente afecto, “alguien a quien abrazar.” (1966:101)

Pero retomemos la secuencia de opiniones o críticas, que, sin embargo, debemos insistir, no serán muchas en las cuatro primeras décadas del siglo y que luego no sorprenderán tampoco por su número.

César Vallejo, por ejemplo, hablará poco sobre la obra de García Calderón, pero nos dará una amable imagen de él. Ciertamente este no es nuestro mayor interés. Ante la ausencia o el silencio dejamos constancia de las opiniones de César Vallejo en *Desde Europa*: “Mas esto de empollar a los que comienzan no tiene, después de todo, ningún peligro. Alas los cascarones. Sólo que cuando se tiene un talento como el de Ventura García Calderón, no hay página perdida.” (Vallejo, 1987:24)

De las opiniones que Vallejo emite sobre García Calderón podemos citar, aunque no se refiere a ningún texto en concreto, lo que recuerda, entre otros autores, Augusto Tamayo Vargas, quien dice, retomando frase de César Vallejo: “Lo tengo – a Ventura García Calderón- entre los maestros de todos los tiempos del idioma”. (1992:653)

Alberto Tauro, en libro editado en 1946, dirá poco sobre García Calderón y casi podría decirse que guarda silencio, aunque ahí se puede leer: “Las vetas del ensayo y la crítica fueron roturadas por Francisco y Ventura García Calderón, alejados del país y su realidad desde la segunda década del presente siglo” (1946:115). Como se ve, se omite la obra de ficción y, por el contrario, se pone hincapié en el alejamiento del Perú, crítica o comentario resucitado cada cierto tiempo en la cultura peruana para desacreditar las opiniones incómodas que escritores e intelectuales en general hacen desde su residencia en el extranjero.

Los comentarios de Luis Humberto Delgado en *Diálogos con Ventura García Calderón* (1949) son favorable pero de igual manera insuficiente. Son apreciaciones más bien amicales y de apoyo personal, pero la literatura queda, una vez más, aguardando su momento.

Asomémonos entonces a la opinión de Sánchez, aquel crítico que, como él mismo admite, no tenía muchas simpatías y sí varios reparos al autor de *La venganza del cóndor*:

Ventura García Calderón ha escrito, sin duda, algunas de las más perfectas composiciones líricas, de un dulce renunciamento, que se han escrito en el Perú. “Doctor en letras y melancolías”, como el mismo dice de sí, ha sabido captar el secreto del Modernismo. Nadie como él pudiera reclamarse, en el Perú, discípulo de Rubén y, por tanto modernista. (Sánchez, 1951:310)

Sánchez reconoce pues el valor de la obra y coloca al autor como un modernista pleno, dato importante. Páginas más adelante nos habla, ya en concreto, sobre la obra de García Calderón y, más aún, sobre el libro que contiene los cuentos que nos ocupan:

(...) titulado “La venganza del cóndor” (1924), que la crítica francesa saluda como algo deliciosamente sugestivo. No fue igual el recibimiento de la crítica peruana, en este caso más docta, pues había que analizar escenas y personajes peruanos. (...) Los relatos de Ventura eran muy hermosos, decía la crítica nacional, pero lo mismo pueden acontecer en la sierra peruana que entre “fiordos”, estepas o arenales. Los protagonistas carecen de alma serrana. El reparo es exacto, sobre todo, desde el punto de vista sociológico, pero ¿habrá que pedir a los fabulistas pericia en zoología? ¿Deberán poseer los poetas que describen crepúsculos, sapiencia astronómica? ¿No se debe a Sarmiento la mejor descripción de la pampa argentina que, hasta 1845, en que la describió en “Facundo”, no había visto jamás? (Sánchez, 1952:365 - 366).

Dice Sánchez que la crítica francesa saludó los cuentos como algo “deliciosamente sugestivo”, pero que la nacional, “más docta” no lo apreció tanto, acaso por poder comparar a los personajes y las escenas con lo que ella entendía por realidad. Y es aquí donde creemos aparece buena parte del problema con la obra de García Calderón, es aquella necesidad de buscar la repetición de la realidad en el texto, como si la ficción fuera una parte de la historia. Pero Sánchez vuelve sobre el tema y se pregunta “¿Habrá que pedir a los fabulistas pericia en zoología?”. Pareciera que no. Por qué entonces pedírsela a un escritor de ficciones.

Pocos años después, en 1957, aparece una selección de cuentos a cargo de Luis Jaime Cisneros, en ella encontramos el cuento *El alfiler*, que sin pertenecer a “La venganza del cóndor”, es uno de los más conocidos gracias a su inclusión en algunos textos escolares.

Entramos ahora a la década del sesenta y si bien las opiniones siguen siendo dispares, algo más de páginas se le dedican, aunque permanece, en algunos casos, la tendencia de otorgar igual o mayor espacio a su vida que a su obra.

Inaugurando casi esta década, veamos lo que dice Alberto Escobar, en *La Narración en el Perú*. A riesgo de ser reiterativos debemos señalar que Escobar reconoce a García Calderón como uno de los más, sino el más representativo escritor peruano de nuestro Modernismo. Sobre su obra escribirá:

Versan sus cuentos sobre historias sencillas, expuestas elegantemente, en estilo limpio, de adjetivación precisa. El haber utilizado temas andinos en algunos de ellos, le ha valido duras críticas en el Perú y la creciente difusión de sus libros en el extranjero. (Escobar, 1960:194)

Interesante el comentario, más allá del reconocimiento a aspectos ya más literarios como el estilo y la adjetivación, cuando dice “el haber utilizado temas andinos”, y es que pertenecen a la elección del autor los temas que utilice. No es necesario el compromiso ideológico, no es necesario hacer de cada cuento una defensa o un ataque.

Escobar, en cierta medida, retoma lo comentado por Luis Alberto Sánchez, cuando, en cita anterior, además de reconocer su filiación modernista dice que la crítica nacional reconoce la hermosura de los cuentos, pero afirma que lo mismo pueden ocurrir, sus historias, en cualquier otro espacio. ¿Es esto un demérito en la producción de un escritor o de un artista cualquiera? Al parecer muchos han pensado, acaso aún b sigan haciendo, que sí.

Pero el mismo Escobar parece respondernos, aunque sea en parte, a esta pregunta, y con una orientación distinta a la que recuerda Sánchez de la crítica nacional.

Dice:

Queda destruida la ecuación literatura-verdad en beneficio de un criterio que sustituye la verdad real por la verdad estética, la que, no necesaria, pero preferentemente, se vincula a la realidad inmediata. Aquello que está más allá de lo real, lo fantástico, lo morboso, lo extraordinario, lo religioso, lo heroico, lo insólito, la cristalización poética, son aristas de sensibilidad modernista. (Escobar, 1960:161)

Un hecho singular se da en 1965, singular al menos para la realidad de nuestra alicaída vida cultural, estamos hablando del Primer encuentro de narradores peruanos, llevado a cabo en Arequipa. De este encuentro participan personajes como Mario Vargas Llosa (aunque si bien se le considera dentro del evento, llega antes y no está durante las sesiones, sin embargo deja un texto preparado), Salazar Bondy, Oswaldo Reynoso, José María Arguedas, entre muchos otros que no viene al caso enumerar.

Dos aspectos nos gustaría señalar del libro fruto del encuentro. En primer lugar las opiniones, que consideramos poco afortunadas de Arguedas y las amables, aunque

poco ligadas a la literatura como creación, de Arturo D. Hernández, y que, por ello mismo solo mencionaremos.

No es el lugar para describir, comentar o contestar las opiniones de José María Arguedas sobre la función de la literatura o su importancia. Ya bastante se ha escrito sobre ello y nuestro trabajo no está dedicado a él. Así pues, nos referiremos brevemente al tema que nos ocupa, acaso porque breve también es la mención que Arguedas (1969:40) hace de García Calderón ante la algarabía general de los asistentes. Así, mostrará su sorpresa ante la imagen que de los indios hacen autores como García Calderón, imágenes falsas según él, pues no conocen a los indios.

Surge nuevamente el tema de si los personajes o las historias que ellos viven tienen que ser “verdaderos”, descuidando lo verdaderamente importante: que sean creíbles, verosímiles. Lo que nos parece interesante aquí es llamar la atención sobre dos puntos en particular, sobre la forma en que Arguedas desmerece el trabajo de García Calderón, de quien dice haber recibido lecciones, mediante el trámite fácil de decir o hacerse el ignorante con respecto a la historia del autor que usa para apoyar sus ideas. ¿No había leído José María Arguedas, en 1965, aquel pasaje de *Nosotros*, de García Calderón (1986:563), en que narra su contacto con los Andes y su gente, aparecido por 1946? Lo dudamos, pero la broma era fácil y los aplausos, que el libro consigna, lo confirman. García Calderón iba convirtiéndose en una imagen recurrente, como lo es en muchos sectores y demasiados lectores, una imagen de la cual nos ha llegado o la caricatura o el silencio.

En una publicación del mismo año, 1965, de Estuardo Núñez, se hace mención a la discusión permanente que parece suscitar no sólo la obra del autor que estudiamos, sino la de muchos otros, se puede leer ahí:

... se discute si en verdad existe en su obra auténtica vivencia de realidades y profunda calidad humana, y si aquellos cuentos tal vez sacrificaban la vivencia al *metier* y si en ellos la imaginación excedía la exactitud, convencionalizando el contenido. (Núñez, 1965:74)

Nos deja ver, Estuardo Núñez, cómo otros temas, difíciles de discutir o al menos de aclarar, van teniendo en una discusión que se aleja, en mucho, de lo literario y va entrando por pantanosos caminos. ¿Cómo manifestarnos sobre la “vivencia de realidades”? Más aún, ¿cómo hacerlo sobre la “calidad humana”?

Ya entrando a temas más acordes con este trabajo, dirá Núñez sobre García Calderón como autor:

Reivindicó como asunto literario al indio y al mestizo peruano y los impuso en el mundo, gracias a sus dotes de estilista y habilidad en el uso de recursos técnicos. (Núñez, 1965:74)

Interesante y complicado el asunto que esboza aquí Estuardo Núñez. ¿Puede tener tal fuerza una obra literaria, una obra de ficción, para formar una imagen y hacerla creíble, puede saltar de la ficción a la realidad una imagen o un personaje? De ser así, de haber “contribuido” Ventura García Calderón a crear una imagen pobre o desafortunada del indio o del mestizo, o del propio hacendado, que aparece, si se lee su obra sin filtros ideológicos, como cruel y desalmado en muchos casos. ¿Puede recriminársele por ello? ¿Puede criticársele por haber creado imágenes que los “conocedores” califican como

falsas? ¿Por crear historias y personajes convincentes y, más aún, cuando él apunta, por su participación en un movimiento como el Modernismo, a crear personajes exóticos?

En 1966 aparecerá el excelente estudio de Julio Ortega sobre Ventura García Calderón. En este se verán temas diversos, que abarcan la obra y la formación del escritor, así como sus opiniones sobre asuntos diversos: el Perú, el mestizaje, entre otros, serán los aspectos estudiados. Dejamos por ahora solo constancia de ello, lo retomaremos más tarde cuando veamos el Modernismo de García Calderón, su formación e influencias. Muchos otros momentos de la obra quedarán por ahora en silencio, sería necesario para ello dedicar un estudio particular a cada uno, a sus artículos, a su libro *Nosotros*, que parece tan auténtico en su apuesta por el mestizaje y por momentos desgarrado en su visión de la realidad peruana de entonces. (Ortega/Tamayo, 1966)

Pareciera que ciertas críticas a su obra, a los supuestos valores que ésta podría transmitir se tornan contra sus creadores y apuntalan la calidad del escritor, la capacidad de un inventor de historias y no de libros de moral o ética.

1.2 Segundo momento de la crítica

Buscaremos ahora incorporar las menciones que, ya pasada la segunda mitad del siglo veinte, se hicieron sobre el trabajo del autor de *La venganza del cóndor*, aunque en

cierta medida ello sea aproximarse al silencio, al menos en la perspectiva del gran público, en que ha ido cayendo la producción de nuestro autor de estudio.

Parece oportuno señalar ahora la opinión de Washington Delgado que reconoce a Ventura García Calderón como un modernista cabal, y lo coloca en lo que él entiende como la etapa de plenitud del movimiento (Delgado, 1984:96), pues lo reconoce como uno de los que dominaron y se inscribieron en los ideales que el Modernismo defendía, entre ellos la “fe en la belleza y la diafanidad de la expresión poética” (1984:107). ¿Nos libra esta afirmación de insistir en que la crítica que no reconoce esto se aparta de manera interesada de nuestro tema de estudio? Quizá no necesariamente, pero deja constancia de un cambio interesante, de una visión más literaria y menos politizada de las críticas al autor de *La venganza del cóndor*. Delgado se inclina más a un estudio literario y por ello hará mención de los orígenes, los períodos y las características de los modernistas, que trataremos más adelante. Sin embargo, no será esta la única línea que los estudiosos de la literatura asuman pues, como veremos las críticas a la persona se mantendrán.

Estamos en 1988 y el tema parece no terminar de quedar claro, o bien, nuevas categorías aportan a la confusión. Así, Efraín Kristal sitúa a Ventura García Calderón dentro del Indigenismo bajo el subtítulo de *El indigenismo de García Calderón* cuando hace un análisis de ciertos momentos de la literatura peruana en *El Indigenismo a la narrativa urbana en el Perú* (Kristal, 1988). Por las etapas del Indigenismo que entiende Kristal, estaríamos dentro del segundo momento que comenzaría en 1860 con intelectuales y políticos asociados a la oligarquía.

Como en los tratados sociológicos de su hermano Francisco, en el indigenismo de Ventura García Calderón, el indio aparece como un personaje a la vez seductor y peligroso. Se le puede disciplinar pero no se le debe explotar para no despertar el atavismo de su raza. El abuso del blanco en contra del indio produce una venganza que se plasma en una serie de cuentos fantásticos. (Kristal, 1988:66)

Destacable aquí el final de la cita, “cuentos fantásticos”, dice Kristal, y nuevamente sentimos que no tiene demasiado sentido juzgar los cuentos de “La venganza del cóndor” y otros del autor, comparándolos con una imagen de la realidad que, por otro lado, siempre podrá ser discutida. Kristal continuará luego con opiniones sobre otros relatos como “La momia”, pero no se extenderá, y es comprensible dado el espacio reducido que brinda una revista. Pero no se crea que estamos entrando, ya adelantada la década del ochenta, por un camino menos politizado o ideologizado, pues la década del noventa traerá algunas sorpresas. Cierto que se trabaja o menciona a García Calderón pero se le coloca dentro de un movimiento que no le corresponde, el Indigenismo y, dentro del cual, sí podría habersele criticado pero que, como características del Modernismo antes que agria crítica deberán ser reconocimiento a un autor que supo aprovechar los caminos del espacio literario que escogió.

Muy interesante e iluminadora, de otra perspectiva de análisis, es la opinión de Antonio Cornejo Polar quien, en *La formación de la tradición literaria en el Perú* (1989), al pasar revista a la imagen en cierta medida hispanista que buscaban o simplemente encontraban de manera natural algunos de nuestros más celebrados (y acaso en la misma medida criticados) escritores, señala en este ámbito a dos autores, José Santos Chocano y Ventura García Calderón. Dejaremos a Chocano de lado pues nuestro interés se centra en la obra del segundo de los citados, para quien señala, quizá

como una característica fundamental, el rescate de ciertos valores de los conquistadores y de los que, en cierta medida, se identificarían o identificaríamos como sus descendientes o herederos. Dice Cornejo Polar:

La otra vertiente (la de García Calderón y no la de Chocano) tiene su mejor y más destacable expresión en “Amor indígena”, un cuento de García Calderón en el cual una pandilla de grandes señores blancos alegremente destruye un ídolo, mata animales, latiguea a siervos indios, pasivos y temerosos por cierto, y finalmente –quien enuncia el relato- viola a una muchacha india. (Cornejo, 1989:82)

Parece que, con toda razón y nada de mezquindad, Antonio Cornejo afirma que el cuento “no tiene desperdicio”, pero su enfoque va por otro lado, su interés apunta a destacar o alumbrar otras posibles consideraciones. ¿Cuáles son esas consideraciones? Dejemos que el propio autor nos responda:

(...) el hispanismo duro y beligerante traza un paradigma intemporal en que la conquista se repite una y otra vez en la realización de las acciones que son o simbolizan la violencia primera y la legitiman en la tautología de un poder atenuante. La historia no es entonces una secuencia transformadora, hilvanada por causas y efectos cambiantes, sino la reiteración de un hecho esencial, capaz de reproducirse infinitamente, siempre idéntico a sí mismo. (Cornejo, 1989:82)

Para continuar con un enfoque bastante ligado a la valoración moral del cuento de García Calderón y de muchos de los “hispanistas” enrolados en el Modernismo; podríamos, siguiendo el texto, buscar que iluminar otros puntos. La culpa es algo que parece posible de resaltar, la culpa del personaje que si bien actúa, no deja de mostrarse casi extrañado de su proceder o la actitud o posibilidades que le quedaban a la india violada. Se ha visto en esto, acaso por confiar demasiado en el narrador, la actitud de la mujer como sumisa, pero ¿si pensamos que no le quedaban alternativas, que no tenía ya cabida en su pueblo luego de ser mancillada? No es el interés de este trabajo

reinterpretar la totalidad de los cuentos de García Calderón, pero sí señalar que la crítica puede bien optar por otros caminos tan válidos como los que se han asumido hasta hoy.

Otro pasaje del texto de Cornejo llama la atención y es cuando parece decir, con cierto tono crítico, que los hispanistas buscan ocultar ciertos sentimientos. ¿No es acaso prerrogativa del escritor de ficción el ocultar, cambiar y hasta tergiversar la historias? Pero es verdad que el análisis de Cornejo Polar marcha por otro lado, tiene otros intereses, divergentes de los nuestros, y no caeremos en lo que hemos criticado, es decir, en señalar un solo camino como el correcto. El lector, finalmente dueño de su verdad y de sus gustos decidirá al fin que camino tomar, parece justo entonces ofrecerle al mayor abanico posible.

Ricardo Gonzáles Vigil en su antología de *El cuento peruano, 1920 – 1941*, señala, aunque no hace un análisis exhaustivo de García Calderón, que en el gran marco del Indigenismo se encuentra el Modernismo. Si bien la filiación modernista de Ventura García Calderón la trabajaremos en el siguiente capítulo, es importante señalar aquí la opinión de Gonzáles Vigil. Acaso con mayor recurrencia en los medios no académicos, aunque también presente en ciertos grupos ligados a los estudios de literatura, se tiende a ubicar a García Calderón dentro del Indigenismo. Pensamos que esto dificulta la mejor lectura y comprensión del autor de *La venganza del cóndor*, pero no culpamos de ello a Gonzáles Vigil. Su desarrollo es distinto, ya que postula distintas corrientes dentro del gran marco que sería el Indigenismo.

Pero un punto nos parece destacable del texto que ahora analizamos. Gonzáles Vigil afirma, retomando a López Albuja, que existirían dos caras del indio y parece favorecer una cierta idea de tolerancia sino de mayor comprensión con el procedimiento de observar las dos vertientes. Pero vayamos al propio texto:

A causa de esas innegables dos caras, consideramos que una imagen integral del hombre andino y de la problemática del Indigenismo, debería atender no sólo a la cara profunda o interna, la “desde adentro”, sino también a la otra. (Gonzáles Vigil, 1990:20)

Sin buscar que ahondar en temas psicológicos, y tan solo recurriendo a la lógica o a la experiencia, cómo no aceptar que todos y cada uno de nosotros, no solo el indio, tiene dos caras o más, que cada quien se comporta distinta manera en el ámbito privado y en el público. Esto podría sugerir, pensamos, que esa es la intención de Gonzáles Vigil, que la imagen del indio es más completa cuando se observan las dos tendencias, la del indio visto desde dentro, contado o narrado por los que afirman conocerlo y la de quienes lo observan a la distancia, acaso tan sólo de un viaje a la sierra en busca de minas de plata o del contacto superficial que, quizá sin notarlo, va dejando una huella y un conocimiento acaso más inconsciente que consciente. Pero vuelve a surgir un problema. ¿A qué indio conocemos en cada uno de esos casos? ¿A qué indio tenemos acceso si ponemos todo nuestro interés en ambas imágenes? Pensamos que tan solo a un indio “literario”, a un indio personaje que es inventado por unos y por otros, por los llamados defensores o por los, mal entendidos como, guiados por el desprecio.

Sobre Ventura García Calderón, Augusto Tamayo Vargas, retomará en su *Literatura peruana* algunas expresiones ya dadas en el prólogo a *La venganza del cóndor*, editado por PEISA en 1973. Por ser más extenso el texto de 1973 nos

referiremos con más detalle a este, pero colocamos a Tamayo en esta parte del trabajo por considerar que sus opiniones reafirman el primer trabajo citado. Pero vayamos al texto sin más rodeos, Augusto Tamayo inicia el prólogo antes mencionado con unos breves datos biográficos y pasa enseguida a un elogioso párrafo que, sin dejar de mostrar algunas críticas, acaso sea uno de los pocos con este tono que ha recibido la obra de García Calderón.

Creo que se ha omitido muchas veces el valor que tenía García Calderón en el cuento y se ha creado una corriente contraria a su obra. Se ha dicho que escribía desde fuera, como un extranjero, sobre temas peruanos. Y se ha regateado por ello su calidad artística. Como si no pudiera entenderse al hombre, así en redondo, y las características de una sociedad, desde cualquier lugar en que se haya nacido o que se viva ocasionalmente y siempre que se establezca una **verdad** en el autor – ecuación entre el contenido y el continente- que está por encima de su condición de **indígena** de un país determinado. La **verdad** de García Calderón está en mostrar unas historias producidas en tal o cual lugar del Perú, con un marco geográfico que él sentía, a pesar de la distancia, y con un adecuado planteamiento del cuento, en el que fue verdaderamente un maestro. Además –y esto entrando en el terreno de sus opositores- aunque sus personajes no tengan un definido carácter **nacional**, los acontecimientos y el ambiente pertenecen a **nuestra realidad**. Y en sus narraciones ha manejado, con indudable eficacia, la técnica del cuento, estableciendo plásticamente el impacto necesario y suprimiendo los elementos novelescos que no contribuyen al clímax y desenlace de este género de narración. (Tamayo, 1973:9)

Elogioso pero no exagerado y, por lo demás acertado, cuando señala el cierto olvido en que ha caído la obra del autor de, no sólo de *La venganza del cóndor*, sino de otros muchos libros de importancia, como *Bajo el clamor de las sirenas*, *Cantilenas* o *Nosotros*. Prima la idea de lo literario antes que de lo político, o a la enseñanza o a la moraleja que pudieron buscar otros críticos, pues no hay en los cuentos de García Calderón porque buscar rasgos de historia o manifestaciones útiles para la fundación o refundación de una posible nación peruana, acaso en su libro *Nosotros* pudiéramos

encontrar muchas cosas útiles al respecto, pero en este libro de ficción, pensamos que no.

Abunda Tamayo en ejemplos y razón no parece faltarle en lo que sostiene. Es indudable que hasta la elegancia es subjetiva y decidirá el lector si la prosa de García Calderón es o no elegante, pero hay palabras y construcciones que no parecen aceptar la opinión, hay palabras y expresiones que reconocemos y asumimos como propias y son esas palabras, esas construcciones y las descripciones de un paisaje que acaso hemos conocido mucho o poco las que nos hacen sentir cierta nostalgia de una estadía en los andes, nostalgia que se desprende del recuerdo evocado con algo de acierto. Pero esto también será subjetivo, aunque no por ello deleznable, por el contrario parece enriquecedor.

Otro aspecto que nos parece fundamental, y que parece algunas veces querer ser obviado, aún cuando es en cierta medida evidente, es la imagen del hacendado o del gamonal. Las críticas del personaje del indio ya las conocemos, pero no se ha trabajado con igual fuerza, la imagen oscura y crítica por parte del narrador hacia el hacendado. No hay contradicción aquí con el cuerpo de este trabajo, pensamos que la crítica, la pintura de un hacendado cruel no es tampoco histórica, aunque pueda tener coincidencias con la historia. Aquí también pensamos que García Calderón hace literatura de ficción, y no buscaremos por ello elevar su “talla moral” aprovechándonos de estos recursos. Solo señalamos este punto para quienes sí han buscado juzgar al autor real por los dichos de su narrador o por las acciones o dichos de sus personajes. Hablará también Tamayo del amor de Ventura García Calderón por el Perú y de las formas de

demostrar o sentir ese amor y ese ser peruano. Dejamos constancia de ello, pero no ahondamos por razones similares a las anteriormente expuestas.

Dejamos aquí a Augusto Tamayo Vargas y pasamos a uno de los textos que más hondo parece haber calado en los sentimientos y también en la apreciación estética de muchos peruanos, sobre todo de los más jóvenes. Nos referimos al “*PROCESO*” A *VENTURA GARCIA CALDERON* de Tomás Escajadillo contenido en *Narradores Peruanos del Siglo XX*.

Acaso lo primero que parece necesario decir con respecto al “proceso” abierto por Tomás Escajadillo en contra de Ventura García Calderón es que este proceso “no procede”, pues se abre contra la persona de García Calderón y no contra su obra. Distinto, y más elegante, es el caso de José Carlos Mariátegui quien afirma en *El proceso de la literatura* (1976:229 – 230) que lo que se leerá es un testimonio de parte, subjetivo, como toda crítica en verdad, pero que justamente por ello no pretende alcanzar afirmaciones terminantes sino que más bien parece proponer su punto de vista.

Hemos dicho que la imagen del indio es o parece ser el gran problema que ocupa a Tomas Escajadillo, pero no es el único. Otro aspecto que surge en varios momentos de la crítica que casi va tomando como pretexto la obra para acercarse al autor, es la búsqueda de una suerte de descalificación moral a García Calderón. Si bien no es el interés de este trabajo el asumir la defensa de la persona de Ventura García Calderón, algo es necesario decir, aunque tan sólo sea para dejar la reflexión en la mente del lector. Se acusa a Ventura García, entre otras cosas, de dos “delitos”: de haber buscado

con el “error” de la fecha de publicación de *La venganza del cóndor*, añejándola varios años, hasta 1919, el querer robar a López Albuja el “redescubrimiento” del tema indígena que este habría realizado con sus *Cuentos andinos* de 1920. Pero, nos preguntamos, ¿dónde quedan entonces *Los hijos del sol* de Abraham Valdelomar publicado en la primera década del siglo veinte? Otra acusación es sobre el asunto de la imagen del indio, donde parece querer afirmar que es casi privilegio de García Calderón esta imagen y, sobre todo, ser el iniciador literario de ella, lo extraño es que Escajadillo acusa a García Calderón y coloca casi en el polo opuesto a López Albuja, quien también mostraba una cara oscura del indio, que algunos aceptan por su puesto de juez y el sesgo que esto pudo traerle.

No entendemos la animadversión que parece tener Escajadillo contra García Calderón, pero no es el momento de buscar sus razones, caeríamos casi en un análisis psicológico para el que no estamos preparados y el cual no nos parece, ahora, pertinente. Sigamos entonces con los aspectos literarios o cuasi literarios de la crítica del autor de *Narradores Peruanos del Siglo XX*.

Supone Escajadillo, así lo afirma, que la visión del indio de Ventura García Calderón es una impostura, una falsedad sin reparar en que la literatura es una ficción, una mentira que acepta el lector en su contrato con el autor. Pero, además de eso, parece evidente que las opiniones de Escajadillo van dirigidas hacia la persona de García Calderón y no hacia la obra, este punto es sumamente importante y peligroso. Nuestra concepción es distinta, para nosotros lo criticado debe ser el texto y no el autor, las diferencias entre autor y narrador parecen claras y no es aceptable, al menos hoy,

confundir o buscar que confundir al lector sobre este asunto. Si bien sobre esto nos ocuparemos en un capítulo aparte, no nos parecía serio dejar pasar el punto. Otro aspecto, no menos importante que el anterior es el de la verdad o falsedad en la obra de García Calderón. ¿Es válido juzgar al autor por la imagen que brinda o deja vislumbrar su narrador en el texto? Si bien este es un tema, el de la ficción, que también trataremos luego, remitimos al lector al prólogo del libro *La verdad de las mentiras* de Mario Vargas Llosa (1993) donde de manera sencilla y clara se trabaja este tema, colocando la discusión del autor y el narrador, y su supuesta responsabilidad en un nivel perfectamente comprensible por todos los interesados en la literatura y no solo al alcance de los académicos.

Como se aprecia, la crítica marcha pareja y reiterativa sobre el tema y podría tender, a veces, a confundir. Se afirma la filiación modernista del autor, pero se le exigen “virtudes” características del Indigenismo, así no deja de sorprender la siguiente afirmación de Escajadillo:

No hay más que reparar en los comuneros de Rumi, de Alegría, en el K'ayau o de Lahuaymarca, de Arguedas, cuya existencia es tan distinta de los indios vecinos que trabajan para los hacendados, para notar la ostensible insuficiencia de ese indio *único* de García Calderón. Incluso, obsérvese al comunero de Chupán en los relatos andinos de López Albuja. Pero es en la obra de los dos más grandes maestros del Indigenismo hispanoamericano, Alegría y Arguedas, donde puede observarse con mayor claridad la profunda diferencia espiritual entre el indio de la *Hacienda* y el indio de la *Comunidad*. (1994:75)

¿Por qué se compara la obra de García Calderón con la de Arguedas y la de Alegría? Acaso porque se parte del supuesto de que, en la obra de esos dos autores, la

representación del indio es más profunda o acertada. Pero, acaso peor, ¿por qué se pide que el indio ficcionado por García Calderón tenga virtudes de un movimiento que no representa? ¿Por qué compara a este indio, ya sea de la hacienda o de la comunidad con el inventado por Arguedas y Alegría para sus libros? No arriesgaremos una respuesta que caería en la misma subjetividad que nos sorprende ahora, solo afirmamos lo improcedente de este razonamiento. ¿Por qué, además, afirma que la configuración de los personajes indios en García Calderón es insuficiente? García Calderón, como lo reconoce más de una vez Escajadillo, es un modernista y por ello el indio que aparece en sus textos refleja o juega con las imágenes exóticas que el autor buscaba. No es pues, insuficiente dentro del proyecto del autor ya que su búsqueda es distinta de la de los indigenistas.

Terminemos este capítulo con un autor que cierra el siglo pasado: Ricardo Sumalavia, en su trabajo *Alcances al cuento modernista peruano* (2000), luego de hacer una rápida revisión del Modernismo peruano, sus orígenes y características, no duda en colocar dentro de él a García Calderón. Y parece clara y justa esta calificación, pues el autor de *La venganza del cóndor* encaja perfectamente (trataremos este punto en otro capítulo con más detalle) en ella. No hace Sumalavia ninguna apreciación moral sobre los textos y sí intenta una aproximación literaria a los mismos.

Se desprende de todo lo antes analizado una cierta confusión en torno a la obra de Ventura García Calderón, se le reconoce modernista y se le admiran las cualidades de escritor, su pluma, su estilo; pero se le critica, no en todos los casos por cierto, el mismo hecho, es decir, el ser modernista o, casi, el ser escritor de ficciones y el crear un

indio de mentira para sus relatos. Acaso todo esto, acompañado de los párrafos que pretenden llevarlo al grupo indigenista, haya confundido al lector cotidiano, lector cada vez menos numeroso ya que la obra de Ventura García ha caído en un injusto olvido, pocos son los jóvenes que saben de su obra y quienes la conocen suelen juzgarlo primero como persona y no prestar atención a su obra.

Así, se desprende de este análisis sobre la crítica a la vida y obra de García Calderón existen confusiones sobre su filiación modernista, sobre el problema del autor y la ficción y sobre la solidez y verosimilitud de los mundos y personajes creados por el autor de *Nosotros*, a buscar que solucionar, aclarar o, al menos, poner en debate, estos puntos en la obra de García Calderón nos abocaremos a continuación.

Capítulo II

Revisión “modernista” de la obra de Ventura García Calderón

El presente capítulo tiene la finalidad de abordar al Modernismo en dos aspectos específicos: trabajar los problemas que persisten sobre el Modernismo, tales como sus orígenes y desarrollo y, en segundo lugar, abordar las características del movimiento para aplicarlas a cuentos específicos de la obra de Ventura García Calderón.

2.1 Problemas sobre el origen del Modernismo

Los problemas que ha suscitado el Modernismo parten del sentido del término hasta los verdaderos creadores del mismo, así como el alcance y valor que ha podido tener. La aproximación más elemental que podríamos hacer al concepto sería a través de la definición del Diccionario de la Lengua Española donde descubrimos algunas cosas útiles e interesantes. Se habla ahí de un movimiento hispanoamericano y español, de una marcada “voluntad de independencia creadora” y de la “configuración de un mundo refinado”, además de mencionar una de las características en la que la mayoría de autores destaca y que libra, en mucho, a sus autores de las críticas más duras que vendrán con el tiempo, la del exotismo.

2.1.1 Posibles orígenes

Con lo dicho anteriormente, si bien nos acercamos al problema, no lo abordamos cabalmente y acaso, porque buena parte de las discusiones se inician con los creadores o el creador de este movimiento. Rubén Darío es el primer nombre que viene a la mente al abordar el tema. ¿Pero es realmente él el creador del Modernismo? Como en cualquier tema más o menos complicado habrá quienes apoyen esta tesis y quienes la rechacen. La discusión, por momentos, puede tornarse dura y es que entramos a pelear con cierta fuerza pues es, el Modernismo, para algunos una creación americana, la primera que no debió su nacimiento a corrientes extranjeras, así, Washington Delgado escribirá “¿Hasta qué punto el Modernismo americano es original e independiente de las tutelas literarias europeas? Un análisis pormenorizado sería excesivo en estas páginas, baste por el momento con consignar, como lo hemos hecho, la ausencia de análogos Modernismos europeos o las imitaciones españolas del Modernismo americano.” (Delgado, 1984:94), y, sin embargo, otros consideran a Rubén Darío, y su “creación”, como una deudora de corrientes artísticas europeas (Sumalavia, 2000).

Sin pretender poner fin a la discusión sobre el origen del Modernismo, ya que no es esta la finalidad del presente trabajo, sino la de retomar una discusión e iluminar la obra de un autor que el tiempo y cierta crítica ha oscurecido, debemos dejar constancia también de otras opiniones sobre el origen, o, el problema del origen. Así, podemos leer en *Modernismo/modernidad: metamorfosis de un concepto*:

Se consideraba a Rubén Darío el iniciador, el artista prototípico y la figura máxima del Modernismo, y precursores, a José Martí, Manuel

Gutiérrez Nájera, Julián del Casal y José Asunción Silva. Indudable es que en esta errónea concepción parte de la culpa la tuvo Darío quien se vanaglorió en más de una ocasión, muertos ya los verdaderos iniciadores del Modernismo, de haber creado la nueva literatura, dejando el olvido la contribución cronológica anterior de los forjadores de la revolución modernista, es decir, de los llamados precursores. (Schulman, 1987:14)

Sin la intención que podría tildarse de facilista de darle la razón a las dos posiciones, acaso lo más apropiado sea admitir que, como toda creación humana, el Modernismo no nace de la nada, es decir que tiene sus fuentes o sus predecesores en un lado y a otro del mundo o, como lo afirma Meyer-Minnemann (1987) acaso sea nuestro Modernismo una creación propia, pero nutrida de fuentes europeas, pero solo nutrido, es decir que se alimenta de ellas para, desde ahí, y bajo un nuevo panorama y con diferentes intereses, iniciar la creación de algo nuevo y, por ello mismo, distinto a todo lo anterior. Concordamos así con Delgado, cuando afirma que no hay otros Modernismos en Europa, un movimiento definido que se calca y superpone en América, pero dejamos abierta la posibilidad y, más aún, afirmamos, que todo, en la literatura y, en general, en el conocimiento, se construye con lo ya creado. Existe pues un movimiento distinto en América, un movimiento si se quiere propio, pero que nace de otras fuentes y que, eso sí, se desarrolla de manera particular en nuestra país, aunque aquí también sea necesario diferenciar el que se da en América y el que encuentra cabida en el Perú.

Americano o influido desde fuera, con Darío como creador o como la figura que le dio cuerpo en América o aprovechó las posibilidades de una imagen, algo que al parecer es un consenso es el momento y las circunstancia en que surge este en América.

Así, será hacia fines del siglo XIX donde se sitúen los orígenes del Modernismo dentro de un cambio del panorama de América del Sur, “cosmopolitismo económico” lo llama Delgado (1984:95).

2.1.2 Modernismo en el Perú

Ubicar el Modernismo en el Perú y organizarlo ha sido el interés de muchos trabajos, buscaremos ahora revisar esas visiones, para acercarnos a nuestro autor y señalar el momento al que pertenece.

Se ha dicho ya que el Modernismo surge en América hacia fines del siglo XIX, añadiremos además, siguiendo a Meyer-Minnemann (1987) que tiene sus orígenes en las regiones más adelantadas económicamente, como son las del Río de la Plata y es que si en América surgen clases nuevas, con intereses nuevos, con una tendencia estética que comienza a diferenciarse de los momentos anteriores es lógico que las gentes, los posibles lectores, busquen también algo nuevo y más acorde con sus intereses. Ello también se da en nuestra tierra, pero, como parecen acordar la mayoría de estudiosos, con cierto retraso, ligado, seguramente, a nuestro tardío ingreso en esos adelantos o intereses.

Un espíritu de bonanza, con bases ciertas o sin ellas, eso importa poco al momento de influir en una generación, es lo que nos viene del resto de América, pero para los peruanos, que salíamos de una guerra tan devastadora como la del Pacífico nos

tomará un tiempo abrazarlo de tal modo que pueda dar pie a un movimiento organizado, lo que explica su tardía inserción en nuestro medio (Delgado, 1984). Pero no fue siempre bien recibido, algunos, como José de la Riva Agüero o José Carlos Mariátegui lo tildarán de moda extranjerizante, y, sin embargo, moda o corriente sin demasiada importancia en nuestro país, es difícil negar su existencia y señalar, aunque esto sea discutible, ciertos momentos de su desarrollo.

Washington Delgado (1984) arriesga una periodificación que, aceptada o no, puede sernos útil para organizar sus tiempos y distinguir a sus personajes. Así, existiría un primer momento, que él llama Modernismo inicial, donde destaca nítidamente la poesía de José Santos Chocano y que opaca la de otros autores por el lugar que, con o sin derecho, ocupó en las letras nacionales, entre estos creadores estarían Domingo Martínez Luján, José Fiansón, y Enrique López Albuja, entre otros.

El segundo momento sería el de plenitud del Modernismo, denominado arielista. Estamos alrededor de 1910 y las letras peruanas parecen ya bien asentadas en el movimiento. Será además en este momento donde Delgado coloque a Ventura García Calderón, junto con su hermano Francisco, así como con José de la Riva Agüero José Gálvez, Javier Prado, Felipe Barreda y Laos y Víctor Andrés Belaúnde.

Este grupo, además de rechazar la prédica de González Prada así como el positivismo, mostró una fuerte actitud de clase, la que parece evidente en algunos textos de Ventura García Calderón, en este espacio se coloca también a Clemente Palma, por cierto, otro excelente cuentista también injustamente relegado a cierto olvido por el gran

público. Pero junto a esta vertiente arielista distingue Delgado otra, la Colónida donde luego de un cierto academicismo de los arielistas, surge un espacio menos académico donde se torna a la imagen melodiosa y cromática, al culto a la belleza antes que a la propia razón y, sin embargo, no queremos afirmar con esto que los arielistas renuncien a ella a rajatabla.

Luego encontraríamos la etapa final del movimiento con dos vertientes, la de los seguidores de Colónida y la que estaría marcada por la poesía de José María Eguren.

Lo que hemos pretendido hasta aquí no es la creación de una nueva división que aporte no a la claridad sino a una mayor confusión, sino el servirnos de algo ya conocido y por ello mismo aceptado o criticado para situar a Ventura García dentro de su mundo literario. Con esto pensamos también dejar establecida que nuestra posición es absolutamente distante de quienes piensan que Ventura García Calderón puede situarse dentro del indigenismo, lo cual nos parece totalmente errado. Sin embargo, y con la idea de dejar estos puntos abordados con la mayor claridad, en las páginas últimas del presente capítulo nos dedicaremos a analizar el lugar de la literatura de García Calderón, es decir, a confirmar o desmentir, su posible filiación modernista.

2.2 Características del Modernismo

Luego del panorama general para aproximarnos al Modernismo corresponde ahora buscar las posibles características que son comunes a los escritores de este período. Como en el punto anterior, acaso muchas serán las opiniones que puedan surgir de una tarea de este tipo y, sin embargo, creemos que es fundamental aglutinar varias posiciones y buscar algunas líneas matrices que nos puedan ser útiles para descubrir la real ubicación de García Calderón en el mundo de la literatura peruana y ver, en el punto siguiente, cuán próximo o lejano se encuentra de estas generalidades.

A pesar de poder parecer reiterativos volvamos sobre algunos puntos. El Modernismo llega al Perú de fuera, de su original América o de una posible recreación realizada en estas tierras, es decir como un producto original hecho sobre la base de aportes extranjeros. Esto parece fundamental para señalar un primer punto. La mirada cosmopolita, la valoración que privilegiaran estos escritores y que estará regida, en buena medida por la valoración de lo americano, sí, pero desde una perspectiva muy ligada al decadentismo europeo de finales del siglo XIX e inicios del XX como lo dice de manera manifiesta Alberto Escobar (Escobar, 1960) lo que pensamos queda evidenciado por el interés en lo exótico que será, a nuestro parecer, una de las características importantes.

Nuestros modernistas responden a un momento de desarrollo, a un período de expansión del capital que viene de fuera y que crea nuevos lectores, lectores que ya no

se sienten satisfechos con lo anterior y que buscan algo nuevo que los satisfaga en sus gustos estéticos. Otro punto de importancia es “la fe en la belleza y la diafanidad en la expresión poética” como lo llama Delgado (1984:107). Aboga en defensa de este punto Gabriela Mora (1996) quien insiste que será la belleza un punto fundamental para comprender y caracterizar este período. Si bien es evidente que todas, o casi todas, las creaciones artísticas se han guiado, desde tiempos muy remotos, por la idea de lo bello y siendo claro que este ideal va cambiando según las épocas o la cultura, es necesario dejar constancia que esta búsqueda estará muy marcada en los escritores que ahora nos interesan. No por nada el Modernismo era aquello que “volvía la espalda a los viejos cánones y a la vulgaridad de la expresión” (Henríquez Ureña, 1954).

Ligado intensamente al punto anterior, pero factible de entenderse como separado de él, es decir de esa búsqueda de la belleza, nos parece que se desprende un concepto muy importante y fundamental en los modernistas. Sí, la belleza implica muchas cosas, como el cuidado en las formas, pero también el ejercicio de la escritura ligado al arte antes que a la realidad, más ligado a la búsqueda de crear imágenes, para la estética de entonces, y, por tanto, más ligado a la libertad que el autor podía tener. Así, el escritor modernista busca crear algo nuevo, algo que puede tener, como muchas corrientes literarias o artísticas su base en la realidad que lo circunda e influye (punto ya señalado al trabajar los inicios del Modernismo), pero que es en primer y fundamental lugar una búsqueda por la creación de algo bello y por la creación libre, de otra manera no podría entenderse esa búsqueda y esa creación, entonces, la libertad del escritor será, también de importancia grande al aproximarse y, sobre todo, al juzgar la obra de este período. No existe una búsqueda de denuncia o de explicación de esa realidad, sino la

búsqueda de elementos artísticos que puedan permitir el juego de las formas. Dicho en otras palabras “Este desvanecimiento de la frontera entre la realidad y la fantasía es un rasgo privilegiado y constante en una gran cantidad de cuentos que se incluyen dentro de esta manifestación modernista” (Sumalavia, 2000:73)

Se ha hablado de un culto a la belleza antes que de un respeto a la razón (Delgado, 1984) y eso parece importante para reafirmar lo dicho con anterioridad, tanto para acentuar el rechazo de lo vulgar como para distinguir que estos escritores no rinden culto a la razón, sino a la fantasía, a la creación libre, a su derecho a crear, a su libertad de crear.

También en el campo de la narrativa, pero en la novela, Klaus Meyer-Mínnemann (1987) hace algunas precisiones que, bien leídas y decantadas pueden ser útiles para el cuento modernista. Señala: “La concentración del argumento (muchas veces bastante reducido) a favor del protagonista con enfoque particular en su “vida interior” (sensaciones y sentimientos)” (1987:249). ¿Se da esto en el cuento tanto como en la novela? Pensamos que sí. Si bien podría decirse que casi por necesidad el argumento de un cuento ha de ser breve, pensamos que esto es muy claro en ciertos relatos modernistas, pero sobre todo la concentración de este en el protagonista y si no piénsese en algunos cuentos de Abraham Valdelomar en *Los hijos del Sol* (1988) o de Clemente Palma en *Cuentos Malévolos* (1974) para no mencionar por ahora a García Calderón.

Continuamos con la revisión de Meyer-Minnemann y encontramos otro punto importante “la oposición (generalmente dolorosa, pero por eso no menos mantenida) entre el sistema de valores del protagonista (frecuentemente un artista) y su medio ambiente estrecho.”(1987:249) Recordemos nuevamente algunos cuentos del ya citado Valdelomar o de Palma y descubriremos que no vamos mal encaminados tampoco en este punto.

Así, apuntando a una mejor comprensión podríamos intentar una caracterización del movimiento que, resumiendo todo lo antes mencionado, tendría la siguiente forma:

1. Particular visión de lo americano bajo la influencia del decadentismo europeo que se muestra en cierto exotismo.

2. Cuidado de la expresión, búsqueda de hallazgos estéticos, de frases logradas, el uso de un “lenguaje literario”, sin abandonar en algunos casos modismos que aportan a la verosimilitud pero también a lo exótico, tomando esto último como la respuesta de los posibles lectores.

3. Libertad en la creación, es decir, que el texto no tiene que rendir cuentas a la realidad, que el texto no se tiene que emparentar siquiera con ella pues solo se sirve de ella para crear.

4. Concentración del argumento a favor del protagonista con enfoque particular en su vida interior.

5. Oposición entre el sistema de valores del protagonista (frecuentemente un artista) y su medio ambiente estrecho.

2.3 ¿Cuán modernistas son los cuentos de Ventura García Calderón?

Nos abocaremos ahora a analizar los cuentos de García Calderón. Veremos si se dan las características que hemos decantado. Para tal fin tomaremos, como en resto del presente trabajo, los cuentos de tema andino que consideramos los más representativos del libro *La venganza del cóndor*, dentro de los cuales se encuentran algunos de los que han suscitado más críticas.

2.3.1 “La venganza del cóndor”

La particular visión de lo americano bajo la influencia del decadentismo europeo parece quedar clara desde el inicio del cuento, pero se va acentuando en tanto este desarrolla la imagen del fiero capitán y, sobre todo, del indio que le servirá de guía al personaje narrador. Es una imagen construida donde lo extraño, para los ojos europeos, acaso el público principal de García Calderón, es lo más importante pero, a su vez, es trabajada desde una óptica donde prima el refinamiento para tratar temas que bien podrían señalar algunos críticos no merecía tal manejo. Así, encontramos al inicio del texto un párrafo que parece apoyar esta idea: “Nunca he sabido despertar a un indio a puntapiés. Quiso enseñarme este arte triste en un puerto de Perú, el capitán González, que tenía tan lindo látigo con puño de oro y un jeme de plomo por contera.” (1986:398) No busca aquí el narrador criticar, ni parece querer dejar en claro la brutalidad del

capitán, lo que le interesa es justamente describir la belleza del látigo y la forma como este se maneja, la forma del trato brutal que es calificado como arte, aunque se añada el adjetivo de triste. Lo mismo se verá en otros pasajes, como cuando se describe, ya hacia el final, el desenlace mortal: “Estremecido de horror, mientras las montañas se enviaron cuatro o cinco veces el eco de aquella catarata mortal. Un cono invertido de las alas pardas giraba como una tromba sobre los cadáveres.” (1986:401) La imagen de ese cono de alas gana nuevamente ante el hecho sangriento. Las imágenes se tornan exóticas, al menos para los lectores lejanos que bien pueden quedar asombrados ante los sucesos incomprensibles que el narrador nuestra como cotidianos o, en todo caso, perfectamente comprensibles.

Pensamos que, aunque este segundo punto puede valer para diversos creadores, es innegable que está presente en la obra de García Calderón. Acaso esta sea una de las pocas cosas que la mayoría de críticos le han reconocido. Aunque algunos han reclamado también el uso de ese lenguaje literario, acaso sin prestar atención a las voces locales que se dejan oír en el texto como: *porongo*, *taita* o *chicha*, que parecen servir para aumentar cierto exotismo en el texto a la vez que apoyan la verosimilitud del mismo enmarcándolo en un mundo distante, hasta de los propios usuarios del español.

La libertad de que goza el escritor modernista parece quedar clara también y es, seguramente, lo que más han criticado los ligados a la literatura y los lectores no iniciados. Esta libertad se observa en todos los textos. Baste decir que el escritor es libre de inventar y no está sujeto al mandato de la verdad y eso parece saberlo muy bien

García Calderón, por ello, sus textos son de ficción y no pretenden denunciar ni enmendar la realidad, sino recrear la realidad.

El joven ciudadano que enfrenta su primera incursión a la sierra es, sin duda, el protagonista de la historia, y lo demás girará en torno a él. Tanto la crueldad del capitán como la venganza del indio serán útiles para dar pie a sus observaciones y a sus frases de admiración ante los escenarios y los hechos extraños que parece no lograr comprender del todo. Y es aquí donde, sin ser un artista, parece marcarse la distancia con su par, en este caso el capitán González. Debería ser, por su raza y condición, su aliado natural, pero el viajero no parece sentirlo así y se distancia de él, por ejemplo cuando se lee: “Detuve el brazo a este hombre enérgico y evité la segunda hemorragia.” (1986:398) o “... dilaté mi partida pretextando compras.” (1986:399). La concentración del argumento y la oposición entre el sistema de valores del protagonista, que mencionamos en página anterior, queda claramente ejemplificada en estos pasajes.

2.3.2 “La momia”

Encontramos también en este cuento que, lo que prima, es el refinamiento al tratar ciertos temas. No hay una cercanía del narrador para con sus personajes, no hay necesariamente una crítica directa, aunque podría observársela velada. El cuento, situado en la sierra del Perú, nos descubre la historia de un cruel hacendado que, sin

importarle cómo, busca que hacerse con un antiguo y sagrado tesoro sin siquiera sospechar el terrible desenlace.

La primera característica que hemos señalado antes es la del decadentismo que en este cuento se puede, al menos, apreciar en dos aspectos. Primero en la imagen de la mujer, la hija del hacendado, que deslumbra a todos pues es distinta, no corresponde con los cánones y despierta una sensación extraña, cuando dice de don Santiago que "... vino a su apartado feudo serrano a vivir definitivamente en la hacienda Tambo chico, en compañía de su extraña hija, Luz Rosales, una belleza de postal que asombraba a los jóvenes de la sierra por el esplendor de su cabellera rubia." (1986:402). Además debemos sumar a esto, siguiendo con el decadentismo, ese interés por lo oculto, por lo extraño, que los aleja de la razón y que este cuento se lleva buena parte de la trama. Una cita puede ser oportuna para situar al lector: "Cuatro siglos de espanto les han hecho aceptar la peor tragedia, suspirando. Pero en la noche acudían a la choza de la viajera Tomasa, que era bruja insigne, para pedirle amparo y venganza." (1986:403-404), pero el cuadro no acaba ahí, pues serán justamente estas artes ocultas que don Santiago no quiere aceptar ("... iba a arrostrar el poder de Tomasa la hechicera." (1986:404)) las que terminarán con la bella hija al dejarla convertida en una momia.

El uso de un "lenguaje literario" es una constante en la obra de García Calderón, que busca el asombro del lector al detallar los hallazgos antiguos: "A medida que caminaban por él iba ensanchándose, y los rebozos de las piedras talladas como zócalos vieron dispuesta, para asombro del transeúnte, una estupenda colección de vasos antiguos." (1986:406) sin olvidar, otra vez, la presencia de esos modismos quechuas que

a la par de acentuar el exotismo estimulan la imaginación del lector por aquel mundo ajeno: *chacchar*, *huaca*, *taita* y hasta el propio conjuro de la hechicera: “Mama coca, mamitay, te pido por el diablo cachudo de Huamachuco, por el diablo de Huancayo, por todos los diablos rabudos...”(1986:404)

Sin embargo, debemos decir que, como era de esperar, no todas las características aparecen nítidas en los cuentos escogidos para este trabajo. Así, la concentración del argumento en el protagonista no parece clara, así como la oposición entre su sistema de valores con el del entorno, aunque algo de ello podría apreciarse hacia el final del relato, cuando hace una suerte de oposición entre las creencias de los indios que confían en el poder de la hechicera y los cholos liberales del “Club Progreso” que dudan de ella y prefieren una explicación más lógica, más racional desde la perspectiva occidental, el secuestro de la muchacha y su momificación por técnicas milenarias.

2.3.3 “Amor indígena”

Nos encontramos ahora con, quizá, uno de los cuentos más logrados de García Calderón, aquel donde un grupo de hombres de la costa hace una incursión en un pequeño pueblo serrano causando mil destrozos y coronando su vandalismo con la violación de una joven. Dicho de esta manera la historia parece simple, pero la forma y no el fondo, es lo que marca la calidad en la literatura. El decadentismo y su búsqueda

de formas nuevas, su alejamiento de la razón, su exotismo o su “lenguaje literario”, características del Modernismo quedan graficadas en este relato.

El primer párrafo de este cuento, el que muestra la llegada de los extraños al pueblo, parece un buen ejemplo de esa elegancia que sacrifica, si se quiere, la fotografía de la realidad, pero que puede ser percibida como esa particular visión de lo americano.

¡Día rudo aquél por ásperas montañas! En la hondonada, el río blanco estrellándose en algún bloque inmenso que siglos atrás rodara hasta allá abajo. Por instantes era preciso detener las cabalgaduras en el sendero de metro, rozando con la pierna las aristas de la piedra roída por las lluvias, cerrados los ojos para no ver el barranco a donde rodaron tantos caminantes. Después de una montaña, otra montaña, interminablemente. A lo lejos las colinas de la puna violeta con sus cactus erguidos en la peña: tres astas velludas como espejismos de verdura en el páramo. Era en la sierra del Perú a dos jornadas de la costa, un día azul de mayo. (1986:420)

La elegancia con que se describe el paisaje, las comparaciones, la visión “gastada”, podrían sugerirnos ese decadentismo de que hablamos. Pero no es todo, el texto es rico en este aspecto pues las frases parecen salir a nuestro encuentro mostrando ese cuidado por la expresión, por las frases trabajadas con esmero: “Sofrenamos los caballos al paso del santo séquito para admirar la más peregrina procesión que darse cabe.” (1986:421) El cuidado del lenguaje marcado por una imagen arcaisante se mezcla aquí con la visión del culto antiguo que no apaciguará a los viajeros sino que, en cierta medida, pareciera estimular sus deseos más ocultos. Y no faltarán tampoco las voces locales (*taita*, *tambo*) ni el exotismo oriental de un chino tambero con su ídolo negro que no puede contener la fuerza de una bala moderna y cae hecho pedazos.

La crueldad y el morbo desenfrenado se pueden apreciar en la escena de la violación (¿cómo llamarla de otra manera?) y, a pesar de ello, ese corto argumento antes comentado y concentrado en el protagonista nos muestra de manera clara el choque de sus ideas contra la de sus compañeros. Ciertamente que no es un artista, ni necesitaba serlo para sentir el conflicto, pero se disgusta y se confunde cuando la suerte de la niña serrana o la mala suerte para este caso le es favorable: ““Era un deber, un simple deber”, observaba él riendo (el hacendado) y se enfadaba ya con mis negativas.” Vemos entonces como el personaje se niega y sin embargo actúa, tan brutal como los otros: “Aquello fue salvaje, como en las historias de la Conquista. Me encerré, despedí al chino aterrado, y la indiecita fue mía sollozando palabras que no acertaba a comprender.”, nos deja oír el personaje.

El remate del cuento no tiene pierde, luego de narrar la partida casi podemos ver a la indiecita corriendo tras su violador. ¿Cómo actúa él? Sin remordimientos, y nos dice: “Acerqué entonces mi caballo, levanté en vilo a mi serrana y hundiendo las espuelas nazarenas eché a galopar con un orgullo de otra edad. ¡El orgullo de aquellos semidioses de la conquista peruana que robaban mujeres despavoridas en la grupa de su corcel de guerra!” (1986:242).

Se cumplen pues, en este cuento, las características que hemos señalado, el decadentismo en la visión de lo americano, el cuidado de la expresión y la búsqueda de expresiones audaces y logradas, tanto como el uso de giros locales aportando todo ello al exotismo. Se cumple, claro está, la libertad del creador que no busca enseñar ni hacer

historia o crónica, y la concentración del argumento en ese personaje que duda, que no encaja en su grupo, que se crea conflictos y que, sin embargo, cede.

2.3.4 “Coca”

Un viajero que guarda respeto por los mensajes ocultos de la sierra y su guía son los personajes de “Coca”. La visión del protagonista, donde nuevamente vemos que se concentra el argumento, choca con las creencias o sabiduría de su guía indígena. “El indio designó el sol declinante sobre la montaña andina: en la nieve de la cumbre tenía color y chorreras de sangre.”(1986:416) Así es como el narrador ve lo americano, lo andino, como un choque de culturas, como algo extraño y exótico, algo con leyes propias que sus personajes costeños no logran entender, aunque en ello vaya su vida.

El relato es simple, pero no por ello se descuida el cuidado del lenguaje, que es ya una marca de nuestro escritor y será difícil encontrar un pasaje donde el cuidado no esté al servicio de su estilo, donde la frase correcta no se anteponga a la imagen cruel, donde el deleite de la descripción pueda cederle su lugar a la tragedia. ¿Cuál es el final de este cuento? Pues el destino del viajero, que no será que el de la muerte en la soledad de la puna, pero ¿cómo se nos entrega esa imagen? Con cuidado placer:

Al sentir que un ave oscura le rozaba el rostro, levantó una mano titubeante para acariciarle el plumón de la cabeza murmurando una palabra tierna. Pero el ave desperezó las alas inmensas reflejando la aurora cercana en el plumaje. Con la mano izquierda, ya muy torpe, Jacinto Vargas arrancó

el coágulo del brazo para que respirara mejor la herida. ¡Qué bienestar aquél! Era como si tuviera dos bocas entreabiertas. ¡Iba a dormir tan bien con el sabor de la coca en los labios, mientras resbalaba dulcemente la sangre tibia! (1986:419)

La coca se mezcla aquí con la dulce descripción de la muerte, insistiremos una vez más. ¿Importa si esto es cierto, importa si un guía es capaz de dejar morir al viajero? No, no importa, importa, sí, la libertad del creador y la capacidad del lector para entender que, dentro del Modernismo es perfectamente verosímil que el narrador hable así, que el personaje sienta así, que la realidad esté al servicio de la anécdota y que la palabra o la frase es lo importante para obtener un cuento logrado, la historia solo el medio para el lucimiento del estilo, para el desarrollo de una visión original y decadente, para la libertad del escritor. “Coca” es así otro ejemplo del Modernismo de García Calderón, acaso sea un cuento menos logrado que el anterior, pero útil para confirmar, una vez más la filiación modernista de su autor.

2.3.5 “La llama blanca”

En el cuento “La llama blanca” el argumento será sencillo, un hacendado pretende imponer lo que para él, desde su perspectiva occidental, es el orden, y un indio que va contra esas normas. La visión de ese pedazo de tierra que es la sierra del Perú está marcada por las ideas del hacendado que reacciona ante la zoofilia de los indios. La más hermosa llama del lugar, la *Killa*, es, al parecer, el sujeto predilecto para los

placeres sexuales de varios de los indios y uno paga las culpas para servir de ejemplo. ¿Nos corresponde juzgar la moralidad o inmoralidad de los hechos o del argumento? Pensamos que no, pero sí señalar que es una de las formas de ese decadentismo provocador que juega con el morbo, por eso “don Vicente Cabral no quería ya tolerar esos amores escandalosos. ¿no había acaso mujeres en la hacienda? Si otra vez lo pescaba entre las llamas, doscientos azotes a calzón quitado y una noche entera al cepo...”(1986:442), por eso don Vicente mata a la *Killa* de un certero disparo sin suponer todos los males que este acto le acarreará.

Sin embargo, habría que aclarar que el texto no se deja ganar por la vulgaridad, como algunos podrían suponer. El lenguaje utilizado sigue siendo elegante y refinado, sigue distante en busca de aquel “lenguaje literario” que ya hemos señalado como característico del movimiento y es en la descripción del paisaje donde parece cobrar más fuerza: “Una música lejana repercutió de cerro a cerro hasta los valles, vencida trechos por el estruendo del agua en las piedras rodadas de la montaña. Como el conjuro de estas queñas invisibles, la luna se había tornado blanca y llena de perdones.” (1986:443). Así nos describe el narrador el lugar donde se producirá, poco después, el “milagro” de ver nuevamente a la *Killa* de pie y orgullosa.

No descubrimos en este cuento el conflicto del protagonista, pero sí la libertad para crear, el alejamiento de lo histórico para entrar y aprovechar la ficción, fundamento de lo literario. Y descubrimos también, ese final trágico en esa tierra extraña, cargada de exotismo que el narrador se regodea en trabajar. La muerte del hacendado por obra de la venganza de los indios o, más directamente, por aquel escupitajo magnífico dado por la

llama que termina por enfermar a don Vicente poco a poco, multiplicando en su cuerpo la mancha roja que lo encamina hacia la tumba con la descripción pausada y cuidada: “Mientras el amo se moría repitiendo en voz baja el nombre de la llama blanca, sus servidores le miraban el semblante lleno de manchas rojas y chamuscadas, como las heridas de un revolver de buen calibre.” (1986:446) Como podemos ver, no renuncia el narrador a poner en conflicto las dos culturas, el hacendado muere, muere por el escupitajo, pero en sus heridas queda el recuerdo de aquel revolver de buen calibre.

Podemos entonces concluir la decidida filiación modernista del autor. No se ha cumplido en los cuentos trabajados la totalidad de las características, pero ello no desmerece su posición en el movimiento, por el contrario, la afirma. Sería inútil pretender que éstas se cumplan en su totalidad. Como hemos visto algunos cumplen con todas, otras con algunas de manera clara y sugieren las restantes. Pero no parece quedar duda del Modernismo de García Calderón, de su opción por la libertad creativa, presente en cada uno de los relatos, del decadentismo expresado de formas diversas, del cuidado en las formas y en los temas exóticos que marcan su literatura.

Capítulo III

Análisis literario de *La venganza del cóndor*

Es el interés central de esta parte del trabajo apuntar a resolver buena parte de la confusión generada en torno a la obra de Ventura García Calderón y, más específicamente, a los cuentos pertenecientes a *La venganza del cóndor*. Por ello no buscaremos responder aquí, de manera directa, a las opiniones que la crítica ha realizado, pues consideramos que ese punto ha sido abordado en el capítulo anterior, el dedicado al movimiento modernista y al lugar que en él ocupa el autor. Así pues, dedicaremos las siguientes páginas a trabajar sobre algunos de los textos que conforman *La venganza del cóndor*, buscando aclarar temas como los del narrador y el autor, que parecen ser la génesis del problema de la valoración de la obra literaria de García Calderón, y más, cuando esta ha sufrido un análisis sesgado por miradas o intenciones políticas. De esta manera queremos dejar en claro que lo que corresponde a un texto literario es en primer lugar y fundamentalmente, un análisis más próximo a la literatura que a las ciencias sociales

3.1 ¿Quién habla en los cuentos de Ventura García Calderón?

Esta parece haber sido la confusión permanente al momento de analizar la obra de García Calderón y punto central de ataques y procesos dirigidos en su contra. Como es de suponer, aunque bien vale que lo subrayemos, no ha sido él el único perjudicado

con esta crítica que pensamos, o queremos pensar, ha sido en el fondo bien intencionada, pudiendo encontrarse a cualquier autor “víctima” de este tipo de reproches. Y es que la confusión por antigua no deja de estar presente hoy, al menos en los lectores comunes, es decir, los más importantes, por ser lo que conocemos como “el público”.

Claramente señala este problema Seymour Chatman cuando dictamina que es esencial no confundir el autor y el narrador y dice: “Como afirma Monroe Beardsley, “el hablante de una obra literaria no puede ser identificado con el autor y, por consiguiente, el carácter y condición del hablante sólo pueden conocerse a través de la evidencia interna”” (Chatman, 1990:158-159). Esto, que puede en un primer momento parecer claro y lógico para buena parte de los lectores, se estrella con una realidad distinta, de la cual participan buena parte de los mismos y que es caer en la tentación de identificar, con mayor o menor confianza, al autor de los cuentos, o de la obra con el narrador sino con los propios personajes, y de ahí, deducir de manera lógica y bastante correcta (desde esa perspectiva) que el autor es esto o aquello o que piensa y defiende tal o cual posición. Lógica correcta si no estuviera invalidada en su origen, si no partiera de un presupuesto falso que termina por “contaminar” buena parte del resultado de la lectura y, en algunos casos, hasta por condicionar el gusto o la opinión estética sobre la obra.

Veamos ahora, con el fin de aclarar más este aspecto, y de otorgar el requerido sustento teórico a nuestra afirmación, algunos aspectos que pueden ser útiles y

apliquémoslos a los cuentos que hemos escogidos, por considerarlos significativos como ya se dejó constancia en un inicio, de *La venganza del cóndor*.

3.2 Del autor real al lector real

Ya que entre el llamado autor real y el lector real, el que finalmente recibirá el texto, encontramos una serie de entidades, a ellas nos abocaremos ahora, para establecer de manera clara las bases teóricas que iluminan esta parte de nuestro análisis.

El autor real, punto de partida de todo texto, como su nombre lo indica, no es otro que aquel que escribe el libro, aquel que da la cara y, por así decirlo, hace efectivos sus derechos de autor y presta su rostro para aparecer en la contratapa. Hasta aquí parece no existir ningún conflicto y hasta parecería ocioso trabajarlo. En honor al orden, dediquémosle un momento y busquemos partir con claridad. Dado que existen dos conceptos importantes que podrían ser confundidos, el ya mencionado autor real y el autor implícito, detengámonos por ahora en este último. El autor implícito es entendido como algo que no tiene voz o medios de comunicación directos, el autor implícito, ese algo que mencionamos, está reconstruido por el lector a partir de la narración que realiza, así “no es el narrador, sino más bien el principio que inventó el narrador, junto con todo lo demás de la narración, que amontonó las cartas de esta manera especial, hizo que estas cosas sucedieran a estos personajes en estas palabras e imágenes” (Chatman, 1990:159). Acaso la manera más clara de identificar o diferenciar estos dos conceptos, autor real y autor implícito, sea afirmando que a la existencia de un solo

autor real puedan corresponder varios autores implícitos creados por él, autores implícitos que pueden tener opiniones políticas o religiosas, por ejemplo, diferentes entre sí y, acaso, diferentes también de las del autor. Así, nos encontramos con que un autor real puede crear, en tanto le sea útil para su proyecto, un autor implícito que difiera grandemente de sus concepciones morales o éticas, pero quizá sea necesario e importante añadir que si el lector real construye una imagen del autor, este es un riesgo que él acepta y corre, aunque, y lamentamos insistir en esto, consideramos que debe tratar de eliminarse, al menos en los textos académicos y buscar que esta confusión o tentación se minimice o finalmente disuelva en el lector real.

Sigamos ahora, para luego entrar con más detalle a los cuentos seleccionados de Ventura García Calderón, con los elementos del proceso de la narración. Encontramos ahora al narrador, sujeto lingüístico del relato que en su momento analizaremos de manera particular, pero que es importante definir con claridad más allá de que exista, o por ello mismo, una idea “clara” en los lectores. Así, podemos decir que “la definición del concepto de narrador debe partir de la distinción inequívoca con relación al concepto de autor, con frecuencia susceptible de ser confundido con aquél, pero realmente dotado de diferentes estatuto ontológico y funcional.” (Reis, 1995:156). Parece quedar claro el problema, el autor y el narrador son entidades distintas, al menos en el texto literario, y es necesario no confundir a uno con el otro, no juzgar al primero por lo que piensa el segundo, y esto es válido para cualquier tipo de narrador, hetero u homodiegético, por más que tengamos sensaciones distintas al momento de leer el texto. El artista goza de absoluta libertad para crear, para inventar, con la finalidad de hacer verosímil su obra, y no está sujeto o, no debería estar sujeto, a juicios posteriores por los

actos o pensamientos de sus creaciones, al menos dentro del estricto campo de la literatura.

Al narrador seguirá el narratario, que puede o no estar configurado y a estos dos el lector implícito y, por fin, el lector real.

Decíamos que el narratario puede estar o no configurado y con esto buscábamos referirnos a que el narratario (que no es otra cosa que uno de los recursos de que hace uso el autor implícito para transmitir o informar al lector real de cómo comportarse en su papel de lector implícito) puede aparecer de manera más o menos clara en el texto. Pero volvamos a recurrir al Diccionario de Narratología de Reis y, para aclarar, de ser necesario este punto añadamos:

Termino y concepto correlativo de narrador; el narratario constituye en este momento una figura de contornos bien definidos en el dominio de la narratología. Tal como en la diada autor/narrador, también la definición del narratario exige la distinción inequívoca con relación al autor real de la narrativa...el narratario es un entidad ficticia, un “ser de papel” con existencia puramente textual, dependiente de otro “ser de papel” (véase Barthes, 1966:19-20), el narrador que se le dirige de forma expresa o tácita. (1995:162)

Sin embargo, el narratario puede aparecer como ausente, lo que no impide que teóricamente lo señalemos como tal en la búsqueda de un mejor ordenamiento.

Ahora bien, el lector implícito bien puede señalarse como una suerte de complemento del autor implícito y por ello no podrá o deberá ser identificado con una persona real o con lo que hemos venido llamando lector real, así, el lector implícito será

“el público presupuesto por la misma narración. Lo mismo que el autor implícito, el lector implícito siempre está presente.” (Chatman, 1990:161)

Parece entonces pertinente hacer la siguiente pregunta: ¿Quién es el autor real de *La venganza del cóndor*? No existen posibles confusiones, el autor del libro no es otro que Ventura García Calderón, autor también de otros muchos libros como el ya citado *Nosotros*, pero parece que hasta aquí llega nuestro acuerdo con buena parte de la crítica.

¿Quién es entonces el autor implícito de *La venganza del cóndor*? Una construcción, un ente que no puede ser confundido con Ventura García Calderón. Retomando a Chatman podemos afirmar que “realmente la fibra moral de uno no puede ser “seducida” por astutos autores implícitos. Nuestra aceptación de su universo es estética, no ética. Confundir al “autor implícito”, un principio estructural, con ciertas figura histórica a la que podemos o no admirar moral, política o personalmente debilitaría nuestro proyecto teórico.” (1990:160) Solo unas líneas para llamar la atención sobre algo que nos parece fundamental y que, a riesgo de cansar al lector, queremos subrayar, y es el punto de lo estético y lo ético, la literatura no es ética, no busca o debería buscar serlo, y los juicios que sobre ella se viertan deberían tener muy en claro esto y juzgarla o valorarla desde la luz que pueda prestarnos la estética, con todo lo arbitrario o individual que esta idea pueda conllevar.

Esperamos, con esta suerte de introducción al tema del autor y del narrador como puntos fundamentales de la idea aquí defendida, haber dejado en claro el proceso que podemos entender como literario, el proceso que aclara o distingue un ente de otro y

apoya la tesis de que las obras literarias deben ser consumidas, al menos en el primer momento, el que consideramos más importante, desde esta perspectiva, desde esta diferenciación que pasa del nivel teórico e inunda la realidad de la lectura diaria. Sin el deseo de ser acusados de dogmáticos, nos guardamos de señalar este camino como el único posible, si el investigador opta por buscar al autor, por psicoanalizarlo o por encontrar rasgos de la realidad personal o social en los textos no es nuestro papel e interés el negárselo, pero pensamos que si bien esa es una utilización aceptable del texto, no es la que debe privilegiarse en la búsqueda de obtener placer y disfrute del texto literario, idea que consideramos la fundamental. Mucha utilidad tendrá un libro y cada quien buscará que aprovecharlo desde su perspectiva profesional o desde su interés, que entenderemos, a priori, como bien intencionado, pero lo que sí parece erróneo es utilizar el texto para apuntalar teorías ajenas a las propiamente literarias sin advertir al lector de lo que se hace o pretende. Aboquémonos entonces en las siguientes páginas a analizar algunos ejemplos de la obra de García Calderón aplicando lo antes trabajado y exploremos el mundo de la ficción desde este ángulo para observar que los pasos se cumplen.

3.3 Análisis de los cuentos

El primer cuento que analizaremos, por considerarlo emblemático en la obra de García Calderón es el que justamente da nombre al libro, *La venganza del cóndor*. Aunque pueda parecer ocioso, en honor al orden y al rigor, iniciaremos nuestro análisis preguntándonos ¿quién es el autor real del libro que contiene ese y los demás cuentos?

No cabe duda de que el autor es Ventura García Calderón, personaje histórico, con fecha de nacimiento y muerte conocidos y con una biografía que puede ser sujeta a las críticas que el investigador prefiera. Su accionar político, su vida universitaria, sus opiniones sobre el mestizaje o sobre la nación peruana parecen bien expuestas en libros como *Nosotros* o en la *Biblioteca de cultura peruana*; pero estos temas, que bien vistos pueden ser de sumo interés escapan lamentablemente al marco de nuestro trabajo. Discutir la corrección del pensamiento o del análisis que del pensamiento de Ventura García Calderón se ha hecho nos alejaría de lo literario y es justamente lo que aquí queremos evitar, pero dejamos constancia de ello pues parece una asignatura pendiente para quienes se interesan en ese campo.

3.3.1 “La venganza del cóndor”

Este cuento, que da inicio al libro y que acaso sea uno de los más conocidos y emblemáticos de la obra de Ventura García Calderón es también, acaso el inicio de las confusiones de las que hemos venido hablando a lo largo de este trabajo. En él se narra la historia de un joven que, necesitado de viajar a la ciudad de Huaraz, entra en contacto con un militar, el capitán González, rango y nombre con que lo conoceremos a lo largo de la historia sin que el narrador nos informe de mayores detalles de su origen o condición aunque, claro está, sí nos mostrará la psicología del personaje, mostrándolo desde un inicio como un sujeto violento y prepotente, acostumbrado a maltratar a los indios y, además de ello, distinto del narrador personaje que se muestra más bien sorprendido ante el maltrato, aspecto que queda claro en las primeras líneas del texto:

“Nunca he sabido despertar a un indio a puntapiés. Quiso enseñarme este arte triste en un puerto de Perú, el capitán González, que tenía un lindo látigo con puño de oro y un jeme de plomo por contera.” (García Calderón, 1986:398)

Pero el capitán requiere de un guía y será éste, un indio sin nombre ni origen definidos, quien desatará el conflicto al primero recibir de manera casi natural los golpes y luego desaparecer, apareciendo solo cuando la ausencia del capitán González es manifiesta y ofreciéndose como guía al joven que había mostrado cierta compasión para con él. La historia nos llevará por los caminos que recorre el personaje narrador y nos mostrará la admiración o el temor de éste ante la naturaleza inhóspita que lo rodea para concluir con la muerte “misteriosa” del capitán, pero con llegada segura del joven a su destino. Esta será, a grandes rasgos, la trama general de la historia, pero dediquemos ahora a un desarrollo más detallado de los aspectos formales del cuento.

Como se anticipó, el narrador del cuento, aquel joven que se muestra por momentos confundido o sorprendido, no deja de hacer patente su distancia con respecto al indio que le sirve tan prudente y eficazmente de guía, como queda clara en el pasaje donde descubre al capitán muerto al fondo del barranco y dice: “hete aquí el bellaco de mi guía que coge a mi mula del cabestro y murmura con voz doliente, como si suspirara:

- Tu viendo, taita, al capitán.”(1986:401)

O cuando, marcando ya distancias más claras, afirma:

“Yo no inquiriré más, porque éstos son secretos de mi tierra que los hombres de su raza no saben explicar al hombre blanco. Tal vez entre ellos y los cóndores exista un pacto obscuro para vengarse de los intrusos que somos nosotros.”(1986:402)

Así pues tenemos en este relato un narrador claramente homodiegético que participa de la diégesis y narra en primera persona pero que no deja de dar la palabra al capitán o al indio cuando es necesario para dibujar mejor la personalidad de cada uno o cuando siente que el relato lo amerita, ya que, finalmente, la trama central del relato se desarrolla en el conflicto entre el capitán González y el indio que, finalmente, es la sensación que más naturalmente deja el cuento, acaba con su vida, ya sea por pactos extraños y oscuros con los cóndores o por medios más comprensibles como bien podría ser un piedra que rueda en el sentido correcto.

Algo interesante en los cuentos de Ventura García Calderón es lo que ocurre con el escenario que podría calificarse, a pesar de lo problemático que esto puede resultar, como utilitario, pues, el narrador aprovecha ciertos aspectos para darnos a conocer sus ideas o sentimientos sobre el mundo andino en que se desarrolla la acción. Sin embargo, es necesario advertir que el narrador se muestra impávido ante el paisaje que lo rodea pues más allá de dejar constancia de su asombro o admiración queda, en cierta medida, afectado, marcado por el entorno que influye en sus sentimientos, en su perspectiva de lo descrito.

Los Andes son en las tardes vastos tómulos grises y la bruma que asciende de las punas violetas a los picachos nevados, me estremecía como una melancolía visible. En el flanco de las gigantescas vértebras de aquel

camino rebañado de piedras y tan vecino a la hondonada mortal parecía llevarnos, como en las antiguas alegorías sagradas, a un paraje siniestro. (1986:400)

Llegábamos a un estrecho desfiladero, de donde pude vislumbrar en la parda monotonía de la cadena de montañas la altiplanicie amarillenta con sus erguidos cactus fúnebres. (1986:401)

Desde otro aspecto podríamos señalar que si bien no existen mayores movimientos temporales, ya que la historia se entrega de manera lineal partiendo del encuentro primero entre el indio, el capitán y el viajero, desarrollándose la mayor parte del relato en un monólogo dramático donde, como ya se señaló o dio a entender, la presencia discursiva corre por cuenta de un personaje que suele dejar hablar a los que bien podrían señalarse como personajes secundarios, el indio y el capitán, en escenas bastante bien logradas. Es interesante tomar en cuenta, con respecto a los procesos de anisocronía, la presencia de pausas que permiten al lector aproximarse a las ideas y sentimientos de los personajes, pero con mayor claridad y detalle del narrador, así podríamos señalar los siguientes ejemplos que nos parecen ilustran con claridad lo que afirmamos:

Con respecto a las pausas es interesante señalar que muchas de ellas se inician con una breve descripción para inmediatamente seguir con una reflexión que suele ser sobre la condición del indio y que en el particular caso de este cuento puede ser en defensa de éste con un tono lastimero o de culpa:

El indio dormía vestido a la intemperie con la cabeza sobre una vieja silla de montar. Al primer contacto del pie, se irguió en vilo, desperezándose. Nunca he sabido si nos miran bajo el castigo, con ira o con acatamiento.(1986:398)

El capitán González me había conferido el grado universitario al ver mis botas relucientes, mi poncho nuevo, que no curtieron los vientos y estas piedades cándidas de limeño.(1986:398-399)

Las indias, al alcanzarme el porongo de chicha, me miraban atentamente y parecióme advertir en sus ojos una simpatía inesperada. ¡Pero quién puede adivinar lo que ocurre en el alma de estas siervas doloridas.(1986:400)

Como se puede ver en los ejemplos señalados es una constante en este cuento que una amplia pausa se inicie con una descripción, lo que parecería llevar la intención de acercar al lector al mundo que es descrito, para inmediatamente deslizar una reflexión que es, en alguna medida, casi una disculpa o una declaración de principios, sino de sorpresa como en el último caso, del narrador personaje. Sin embargo, no queremos sugerir con este comentario que la lectura hecha sobre la ideas de García Calderón sean erradas, a lo mucho podríamos mostrar nuestra sorpresa pues el personaje muestra en buena medida su desconcierto ante los hechos y de querer identificar al autor con el narrador bien podía haberse iluminado esta parte del texto, pero hasta aquí nuestro comentario que esperamos sirva para aclarar posibles confusiones, ya que no buscamos “limpiar” al autor con las mismas armas que otros lo han atacado.

Siempre dentro del terreno de las anisocronías es interesante destacar el uso de las escenas que, y aunque puede ser subjetivo, aspecto indesligable del placer de la lectura que aportan al texto ya que estos diálogos cumplen la función de crear la ilusión en el lector, ilusión por supuesto pactada, de que está ante el diálogo de los personajes.

- Pedazo de animal – vociferaba el capitán atusándose los bigotes donjuanescos-. Así son todos estos bellacos. Le ordené que ensillara a las

cinco de la mañana y ya lo ve usted, durmiendo como un cochino a las siete. Yo, que tengo que llegar a Huaraz en dos días... (1986:398)

- ¡Badajo! – repetía el verdugo mirándome con ojos severos-. Así hay que tratar a estos bárbaros. Usted no sabe, doctor. (1986:198)

Como puede notarse, la presencia de estas pausas, además de crear o aportar a la ilusión antes mencionada, aporta también a la información sobre la psicología de cada personaje que se ve, en el caso citado, apoyado por la descripción física que del personaje hace el narrador.

Pero no es solo el personaje del capitán y el narrador personaje quienes dialogan en el texto, si fuera así perderíamos parte de la psicología del otro personaje central del relato.

- ¿Y el pellón negro, so canalla? Si no te apuras vas a probar cosa rica.
- Ya trayendo taita.(1986:399)

Pero es cierto también que el indio no tiene o no parece tener mucho que decir, aunque visto de otra perspectiva dice mucho con sus cortas frases que terminarán en el reverente “taita”.

“Tu esperando, taita”(1986:401) dice al alejarse raudo instantes antes de que muera el capitán al rodar hasta el fondo del barranco, o “Tu viendo taita, al capitán”(1986:401) cuando regresa donde el joven para confirmar si éste había visto al capitán o al bulto que era ya rodar cuesta abajo.

Por último, solo quisiéramos señalar que la presencia de los figurantes, los indios que de rato en rato aparecen con un cuenco de chicha o informan al guía indio de algo, como suele ocurrir, aportan para dar una idea verosímil de la historia que estamos leyendo, lo que ayuda a redondear el cuento, pero nada más, son pues, casi parte del paisaje.

3.3.2 “La momia”

En este cuento, a diferencia del anteriormente analizado, debemos señalar que el narrador no participa de la diégesis, es decir que no es personaje y está ausente del relato, es pues un narrador heterodiegético el que nos pone al tanto de los hechos. Sin embargo, la ausencia del narrador como personaje no nos impide señalar ya una continuidad en la obra de García Calderón, aunque tan solo sea por ahora la del tema andino y la utilización de esos escenarios.

Pero recordemos brevemente de qué trata el cuento. “La momia” es la historia de un hacendado, don Santiago Rosales, que abandonando una diputación en Lima se instala, junto a su hermosa y rubia hija, Luz Rosales, en Tambo chico. Sin embargo, el cuento se echará verdaderamente a andar cuando don Santiago se interesa por encontrar un supuesto tesoro inca enterrado en una gran huaca que está dentro de las lindes de su propiedad. Así, con terca decisión, el hacendado hará oídos sordos a los pedidos y ruegos de los comuneros que ven en esa acción la violación de sus más sagradas creencias. Pero el cuento dará un giro cuando al acercarse al final, los comuneros

acceden en colaborar, pero tan solo para hacer llegar a don Santiago hasta el lugar más recóndito de la huaca, donde yace muerta y momificada, a la usanza de las antiguas culturas peruanas, su adorada hija Luz Rosales.

Calificado ya el narrador como heterodiegético, situemos ahora nuestro interés en la narración misma que, a diferencia del cuento anterior, muestra a un narrador que, planteando básicamente la historia en el pasado, recordemos que él nos hace partícipes de una serie de hechos ya ocurridos, no duda en hablar en presente, apostando acaso, y lográndolo en cierta medida, por darle a la historia una actualidad que quizá de otro modo no tendría. Así, el relato va intercalando los fragmentos de la historia de don Rosendo y su hija Luz Rosales con fragmentos que parecieran insistir en la continuidad de las circunstancias aunque los personajes ya sean historia. Acaso un ejemplo nos ayude a aclarar este punto.

Tambo chico, denominado así con modestia orgullosa por algún español perdonavidas, es la más dilatada de las haciendas del valle y encierra en sus términos fertilísimos un río, dos montañas, una antigua fortaleza y necrópolis de indios que llaman la *huaca grande*. (1986:403)

Y será justamente en aquella huaca donde los asombrosos sucesos tengan lugar, donde don Rosendo descubra que puede resultar muy caro afrentar a los vencidos, en palabras que casi suenan a las del propio García Calderón. Un aspecto interesante, también con respecto a nuestro narrador, es el que éste muestra un marcado respeto por las tradiciones locales, por las costumbres de aquel pueblo vencido. Así, no configura de ninguna manera un narrador cínico, sino uno que, como en el caso anterior donde mencionábamos los efectos que causa en él el paisaje, muestra un cierto asombro ante la

cultura y su manera de hacerse presente, en este caso, lo sobrenatural de aquellos sucesos o la sabiduría antigua del pueblo andino.

Un aspecto que nos parece importante discutir, y que estará presente en todos los cuentos de libro que analizamos es el del escenario. ¿El lugar o lugares, los escenarios andinos son utilitarios o son simbólicos en los cuentos de *La venganza del cóndor*? Nos inclinamos por la primera opción, pues descubrimos en ellos la oportunidad para describir y jugar con ciertos personajes, con cierta posibilidad del exotismo tan cara al movimiento modernista. Pero cabe aquí una pregunta: ¿el escenario exotiza los cuentos o es el narrador? Pensamos que es la apuesta del narrador la que hace exóticos los cuentos, la que se aprovecha, utiliza, el potencial de asombro que pueden causar esos escenarios ante un lector extranjero. Es la apuesta del Modernismo en buena medida y el resultado es correcto. Por ello el escenario es utilitario, pues está al servicio del narrador y de su búsqueda estética.

De otro lado debemos afirmar que estos escenarios, esta narración, llega a nosotros gracias a un discurso indirecto donde el narrador nos cuenta la historia, nos cuenta algunos hechos ocurridos en un cierto momento del pasado y para ello, al igual que en el cuento anteriormente trabajado, es decir, en *La venganza del cóndor*, hará uso de numerosas pausas que aprovecha para explicar algún punto: “Para nuestras razas morenas el rubio ha sido siempre un atributo misterioso. Rubios son los Cristos y el primer rey mago que en los nacimientos infantiles de diciembre avanza hacia una cuna entre corderos” (1986:402), descripciones que, como en este caso, plantean posibles discusiones sobre la superioridad o inferioridad o, mejor aún, sobre la forma de

asumirse de cada pueblo; señalando, el narrador, antes que imponiéndose la labor de juez, una perspectiva posible aunque no necesariamente cierta. Se suman a estas pausas aquellas que apuntan a describir algo: "...las momias admirablemente conservadas, las momias de actitud sumisa y adolorida, con sus cabellos lustrosos y los dedos enclavijados sobre el pecho, de rodillas ante Huiracocha" (1986:403). Estas pausas cumplen con la función de ir adentrando al lector en el mundo descrito y, también, nos parece que aportan a intensificar la intensidad del relato conteniéndolo o retrasándolo para dar paso, luego, a alguna acción.

Corresponde ahora hablar sobre los personajes, que pensamos son, en su tipo, una constante en la obra de García Calderón que nos ocupa. Así, encontraremos aquí, como en otros cuentos, un protagonista que como eje del relato contendrá la mayor participación y, en la mayoría de los casos, centrará la historia, en el caso de nuestro cuento será don Santiago Rosales quedando para su hija, Luz Rosales, el papel secundario que, si bien puede considerarse el centro de la historia no tiene una participación mayormente activa en la misma, aunque será quien sufra el peor castigo por las acciones del padre. Pero hemos venido hablando de escenarios andinos, el título del libro invita a esperar un fuerte contenido de esa región, entonces ¿qué papel juegan los indios en estos cuentos? Pues el de personajes colectivos. Constante que nos parece oportuno señalar pues pensamos que buena parte de la crítica adversa a estos cuentos puede ir por ese lado. ¿Cómo es posible que en cuentos con escenarios andinos, con temas andinos, los indios ocupen un lugar secundario o de simples figurantes? No es en la totalidad de los cuentos, pensemos o recordemos el cuento anterior y descubriremos en el indio una participación mucho mayor, pero sí ocurre, y creemos que esto se debe a

que el interés de García Calderón no estaba en describir al indio y trabajar su problemática, como sí podía ser un interés válido en los indigenistas, su interés nos parece radica en aprovechar las posibilidades del cuento y, la sierra, nos guste o no, es solo un escenario, un escenario a llenar y utilizar, o, como dijera Julio Ramón Ribeyro a raíz de su novela *Crónica de San Gabriel*: “Para mí la sierra sólo es un pretexto, una decoración. Si yo he escogido una hacienda serrana – Tulpo- como escenario, es porque me parecía el lugar más propicio para concentrar una docena de caracteres interesantes: Paco, Ena, Abelardo, Fечи, etc.”(Ribeyro, 1996:108-109) Pensamos que esta tendencia, que es una opción, es absolutamente válida y aunque algunas críticas, como ya dijimos, puedan derivarse de ella, estamos seguros que un análisis debería basarse más en la utilidad o acierto que esto puede dar al cuento y no ser juzgado desde otra perspectiva.

3.3.3 “Amor indígena”

Este es acaso uno de los cuentos que más santas iras ha sabido despertar y quizá por ello mismo podríamos señalarlo como uno de los más logrados, y es que, para bien o para mal, el cuento funciona y logra transmitir una serie de sentimientos que bien pueden ser encontrados, pero que no desmerecen o no deberían desmerecer la calidad del relato.

¿Cuál es la trama de este cuento? Pues la de un grupo de hombres, “un señor feudal de los contornos y un comerciante leguleyo” (1986:422) y el personaje narrador, narrador homodiegético, que en viaje por la sierra aciertan a llegar a un pueblo donde se

realiza una pequeña procesión. Será en este paraje apartado, en este escenario que, como ya dijimos antes y pensamos es una constante en los cuentos analizados, solo sirve como pretexto para el desarrollo de una historia y por lo tanto sería meramente utilitario, donde los viajeros harán más de un desmán:

!Paf! Un disparo. Fue el revolver de don Rosendo que hizo saltar el ídolo en pedazos. Resonaron nuestras grandes carcajadas al ver la desolación del hombre amarillento. Eramos ya los dueños de aquel poblado solitario y la vida tenía el color dorado de las mañanas de otoño en tierra bárbara. (1986:422)

¡Paf! Un segundo disparo de don Rosendo. Era el carnerito que triscaba en la plazoleta. El mundo entero pertenece a los que tienen un buen revolver. ¿Por qué nos iba a inquietar la desolación indígena? Desmedidamente generoso estuvo don Rosendo al tirarle al propietario, un cholo enfermo de terciana y que temblaba de frío, cubierto con cinco ponchos, el par de soles en que tasó el cabrito. Entonces tuvo una idea diabólica.

- ¿Y la indiecita? (1986:422-423)

Sí, la indiecita a la que se hace mención en la cita anterior es el premio, el objeto sorteado al inicio del relato y que había sido ganado por el narrador. ¿Muestra el personaje algún remordimiento? Y de ser así, ¿es importante esto para la valoración del texto? Sobre la primera pregunta diremos que sí, por ello el narrador nos deja saber:

“Era un deber, un simple deber”, observaba él (don Rosendo) riendo y se enfadaba ya con mis negativas. Recuerdo aún la temblorosa pasividad de aquellos siervos cuando don Rosendo los dispersó a litigazos y nos empujó, a la indiecita y a mí, dentro del tambo.

Aquello fue salvaje, como en las historias de la Conquista. Me encerré, despedí al chino aterrado, y la indiecita fue mía sollozando palabras que yo no acertaba a comprender. Estaba primorosa con su alucinado temor y su respeto al hombre blanco. (1986:423)

Con respecto al segundo punto, pensamos que esto no importa para la valoración del texto. No es la moral del personaje o del narrador, las dos cosas en este caso, sino la

calidad del texto b que se juzga en la crítica literaria. Lo otro es posible, pero escapa al terreno de la literatura, no es pues, aceptable desde nuestro punto de vista.

Otro aspecto de la narración que hemos venido resaltando a lo largo de nuestro análisis es el de las pausas, que son casi una marca en estos cuentos. Y aquí nos encontramos nuevamente con muchas de ellas, pausas que sirven básicamente para la descripción del espacio o de los hechos, lo que ayuda a la creación del ambiente, recordemos que en buena medida Ventura García Calderón escribe para un público que no conoce la región, para un público europeo o francés, más específicamente, y parece necesitar de éstas para dar cuerpo a los textos.

¡Día rudo aquél por ásperas montañas! En la hondonada, el río blanco estrellándose en algún bloque inmenso que siglos atrás rodara hasta allá abajo. Por instantes era preciso detener las cabalgaduras en el sendero de un metro, rozando con la pierna las aristas de la piedra roída por las lluvias, cerrados los ojos para no ver el barranco a donde rodaron tantos caminantes. Después de una montaña, otra montaña, interminablemente. A lo lejos, las colinas de la *puna* violeta con sus cactus erguidos en la peña: tres astas velludas como espejismos de verdura el páramo. Era en la sierra del Perú a dos jornadas de la costa, un día azul de mayo. (1986:420)

Descripción, la anterior, que inicia el cuento, tipo de descripción que se irá repitiendo de tanto en tanto cuando sea necesario, ya no para describir el paisaje o el lugar sino para dar cuenta de algún personaje:

Le caían de la montera parda las trenzas lustrosas sobre los hombros. El admirable pecho de la chiquilla se abultaba bajo un extraño manto violeta retenido en la garganta por el clásico alfiler rematado en cuchara de oro. Y los delicados pies llenos de polvo en las sandalias burdas tenían una gracia bíblica. (1986:421)

Otro aspecto interesante es el lugar que ocupan los indios en la historia. Al protagonista se añade don Rosendo y el otro compañero que no tendrá actuación de

mayor relevancia y a ellos la gente del pueblo: el cholo con terciana, el chino dueño del negro ídolo, el viejo cura y, como no, la hermosa indiecita. Sí, se suman a la historia pero no parecen tener una participación activa, una participación como la de la indiecita que es violada; son comparsa, son casi parte del decorado y, en tanto sean funcionales actúan o se dejan oír para darle color a la historia. “Muy lejos taita, detrás de todos esos montes” le escuchamos decir a uno de ellos; pero no logran ascender ni a personajes secundarios, ni la indiecita violada, a pesar de su participación final, cuando corre tras quien la ultrajó, logra, nos parece así, cobrar mayor importancia. Es solo una pieza más y ya deberíamos comenzar a pensar si no es una apuesta del autor el transmitirnos de esta manera la visión del narrador, que es o parece ser, la de los indios como personajes que poco han jugado en sus historias, en las historias que contiene este volumen.

Termina el cuento con la indiecita corriendo tras el protagonista, pero dejemos mejor hablar al texto, no hay realmente pierda en este fragmento:

Dábamos la vuelta al cementerio, cuando sentí pasos apresurados por el sendero de cabras. Era mi chiquilla que llegaba corriendo. Se detuvo divinamente acongojada, sin pronunciar una palabra, sin un reproche. Por lo demás, si ella hubiera hablado, yo no la hubiera podido comprender. Pero me miró con tan desamparada súplica de esclava, que sentí un vuelco de orgullo en el corazón.

¿Quién iba a quererme así, pisando las huellas de mi caballo en busca del Amado por los caminos, como en el excelso cantar de Salomón? ¿Cuál otra me perseguiría también, desmelenada, olvidando a los suyos y entregándose para toda la vida? Resucitaban en mi sangre los abuelos magníficos y obedecí a su atavismo. Acerqué entonces mi caballo, levanté en vilo a mi serrana y hundiendo las espuelas nazarenas eché a galopar con un orgullo de otra edad. “El orgullo de aquellos semidioses de la conquista peruana que robaban mujeres despavoridas en la grupa de su corcel de guerra! (1986:424)

3.3.4 “Coca”

Entramos ahora al análisis del penúltimo cuento, y encontramos en éste una diferencia con los anteriores, el narrador ahora marca distancias, es un narrador heterodiegético, no participa de la acción sino que nos muestra la historia desde fuera. La trama de “Coca” es simple, un viajero que no conoce o no quiere ceder ante las normas del mundo andino y que termina muerto a manos de su guía, muerto en la soledad de la puna, pero acompañado o narcotizado por las hojas de coca que el guía ha olvidado.

Apenas hubieron llegado a la puna, el guía indígena quiso volver con un temor inexplicable. Fue en vano que Jacinto Vargas le ofreciera la más reluciente de sus libras de oro peruano. El indio designó el sol declinante sobre una montaña andina: en la nieve de la cumbre tenía color y chorreras de sangre. (1986:416)

Como vemos, desde el inicio del relato, el narrador inserta a los dos protagonistas, el viajero blanco o mestizo, occidental en todo caso, y el guía indígena; dos mundo con leyes distintas y, al parecer, incomprensibles uno con el otro. Pero el juego se da en el contexto geográfico del segundo, en el mundo de la puna y sus mensajes ocultos, y sus signos de muerte.

Como en otros cuentos de *La venganza del cóndor*, el narrador hará un sinnúmero de pausas para describir el paisaje, para dibujar al lector distante que no sabe de estas tierras la belleza o la soledad que ésta implica.

Todo el paisaje desamparado y monótono de las laderas de los Andes se divisaba desde allí; su vegetación amarillenta y rala hasta las cumbres, que afianzaba su trinchera de sombras contra los últimos fuegos de la tarde. Un

frío súbito bajó de la nueve cuando el día se hubo apagado. (1986:416-417)

Insistimos pues en que los escenarios trabajados por García Calderón son meramente utilitarios, sirven para jugar con sus personajes, para inventar sus historias y buscar el asombro de sus lectores, no nos parece estén manejados en un nivel distinto. ¿Se parecen a los que conocemos? Pueda que sí, pero, y esto es lo verdaderamente importante, se parecen a lo que podemos imaginarnos, a lo que podemos pensar es lo correcto, se parecen a nuestra idea de lo que es creíble o verosímil del mundo andino.

Un punto que hemos venido tratando es el de la construcción de los personajes andinos a lo largo del texto. ¿Ocurre lo mismo en el cuento que ahora nos ocupa? Sí, el indio vuelve a ser solo una pieza útil; cierto que no tenemos en este caso particular una construcción demasiado precisa del viajero, no sabemos mucho más de él de lo que nos es estrictamente necesario, pero del indio sabemos menos aún, nuevamente vuelve a quedar en la bruma de los personajes de otros cuentos: Sí, él es fundamental en la historia, pero sigue siendo casi solo un figurante, tan trabajado o descrito como el que a lo lejos hace sonar su quena en tanto lleva a sus llamas de carga. Así, las referencias a él serán parcas y útiles solo para ahondar las distancias: “Sin mayores comentarios volvió grupas, espoleando con el talón desnudo su mula, que trotaba sin ruido por esa blanda grama de la puna” (1986:416) o “Despertar a un indio encogido como una momia es obra tan difícil...” (1986:417) y de este tipo serán las que continúen. El indio es fundamental, podría decirse, pues es él el que hiera al viajero, pero en la forma en que el relato ha sido construido, la figura del indio es casi la de un instrumento, casi como el puñal que le sirve a él para herir al viajero, y aquí no hay una valoración moral, sino

utilidad o estética. No le interesa al narrador decirnos más, lo que ocurre solo le ocurre al viajero, camino ya de la muerte en una choza de algún camino perdido de la puna, le ocurre en su soledad y en su relación con las hojas de coca que sabe útiles para los hombres del lugar y que supone, en un primer momento, le serán útiles a él también.

El cuento no profundiza más, apunta a describirnos una anécdota simple ocurrida en un lugar lejano y solitario, tan solitario que solo los indios lo recorren, aunque muy de cuando en cuando; y ahí muere el protagonista, solo y asediado por un carroñero cóndor, solo mirando las llamas que le regalan un postrero alivio.

¡Iba a dormir tan bien, con el sabor de la coca en los labios, mientras resbalaba dulcemente la sangre tibia! Ya escuchaba con precisión un ruido de cascabeles: la reata de mulas del correo en la montaña. Pero él no quiso mostrarse. Inclino la frente sobre la montura y sonrió al morir.

El cóndor, que aguardaba, se le trepó a la cabeza y picoteó largo rato sus ojos abiertos. (1986:419)

Solo en la sierra, en la puna inhóspita, muere el protagonista sin prisas, se deja morir en un lugar ajeno y distante, pero ajeno y distante de todo lo civilizado, en un lugar donde los cóndores devoran los restos de los muertos solitarios. Nada más hay que decir, es la imagen lo que importa y el efecto del cuento lo criticable, pero no otra cosa.

3.3.5 “La llama blanca”

Entramos ahora al análisis del último cuento de nuestro trabajo y nos enfrentamos a un cuento que, por su temática, suponemos es también o ha sido en su

momento uno de los más atacados por lo que podría implicar, si cayéramos en la tentación de buscar moralejas o enseñanzas en los textos literarios.

Pero no lo haremos y pasaremos a trabajar el cuento, ¿qué sucede en el relato? Digamos en primer lugar que, como en el cuento anterior, “Coca”, nos encontramos con un narrador heterodiegético que, sin participar en la diégesis, nos relata los hechos ocurridos en una hacienda serrana. Como en otros casos el inicio del cuento será útil para plantearnos la situación:

Espoleando el caballo con el extremo de la rienda en la mano, el hacendado se lanzó furioso contra el indio para castigarlo ejemplarmente delante de todos los peones. Inclinado el cuerpo sobre el estribo derecho, azotaba al servidor encogido, que por tierra, hecho un ovillo, pedía al *taita* perdón a gritos. Pero don Vicente Cabral no quería ya tolerar estos amores escandalosos. ¿No había acaso mujeres en la hacienda? Si otra vez lo pescaba entre las llamas, doscientos azotes a calzón quitado y una noche entera al cepo... (1986:442)

Encontramos pues, desde el inicio del relato, los datos primordiales y los personajes que darán vida a la historia: el hacendado, el indio y las llamas. Encontramos asimismo un dato fundamental: el de la zoofilia.

El rebaño de llamas miraba el suplicio con atención humana: cincuenta bestias de suaves ojos y delicada gracia de mujer. Más alta que las demás, enjaezada como una mula de feria, albísima, sin tacha, ésta llevaba por gala y fantasía la lna del pescuezo entrelazada con cintas rojas y borlones que azotaban, la oscilar, la esquila de plata. Los indios la llamaban *killa* porque era blanca y tal vez sagrada como la luna llena. (1986:442)

Killa es el nombre del animal que parece despertar las pasiones de los indios o, al menos de uno de ellos, pero es también, por su nombre, y el narrador no lo oculta, la

posibilidad de una suerte de nexo sagrado con lo antiguo o, al menos, con los dioses antiguos y aún vivos.

Será pues esta orlada llama la que desate el conflicto en la hacienda y enfrente al blanco dominante con los indios del predio, indios que, como en los relatos antes trabajados serán presentados como un todo, como una comunidad en la cual, a pesar de distinguir a uno de ellos como un individuo particular no dejan de ser figurantes, casi parte del paisaje útil para el desarrollo del cuento. Así, luego de que el hacendado en un arrebato de ira dispara contra el animal, la situación de los indios es la siguiente: “arrodillados, empezaron a sollozar lastimeramente, y el más audaz de todos volvió a designar la luna, que se esponjaba en la noche, toda roja de presagios de sangre”. (1986:443)

¿Qué otras características son observables en el cuento “La llama blanca”? Nuevamente la presencia de las pausas que aportan, en la mayoría de casos a la descripción, como se puede apreciar en citas anteriores o en otras como la que describe los hechos que a continuación se tratarán.

Una música lejana y lúgubre repercutió de cerro a cerro hasta los valles, vencida a trechos por el estruendo del agua en las piedras rodadas de la montaña. Como la conjuro de estas quenas invisibles, la luna se había tornado blanca y llena de perdones. Silenciosamente fueron apareciendo formas morenas en la noche, avanzando apenas con ese monótono paso de los indios que pisotean el suelo como en una danza. De la envoltura de los ponchos salieron mujeres pálidas que llevaban las trenzas sobre los pechos y gimoteaban a compás como en los entierros. (1986:443)

Lo que continúa en el relato ya roza lo sobrenatural, al menos, desde nuestra perspectiva occidental, y es que luego de una ceremonia que implica sacarle el corazón a la llama herida por el hacendado e invocar a la luna por la recién muerta, los indios lograrán lo imposible, llorarán que la llama vuelva a la vida a la mañana siguiente, “Inmóvil y erguida en la puerta del corral estaba la Killa; sí, la misma, enjaezada como ayer, mirando al amo”.(1986:444)

Don Vicente Cabral en un primer momento se contiene, pero tarda poco en ser ganado por cierto desconcierto y acaso miedo, enfrenta a la llama, se acerca a observarla con cuidado y por única respuesta recibe un escupitajo de la llama que ha reconocido segundos antes o a confirmado como la muerta del día anterior por la mancha roja de sangre muy cerca de la oreja.

El narrador torna a describirnos los hechos y a aventurar alguna posible explicación ante lo sucedido:

Don Vicente Cabral no supo con exactitud por qué no la emprendía a latigazos con los peones y las bestias. Despacio, enjugó con el pañuelo la baba oscura y espumante que le chorreaba en la mejilla. Ya los indios se arrodillaban esperando el castigo y gimiendo anticipadamente porque conocían al amo cruel. Pero el amo cruel había perdido la cabeza; por primera vez no tenía ganas de afrentar a nadie, o en su alma de civilizado entró quizá siniestramente el amor de los indios por las llamas. Cuando el rebaño se alejaba por la montaña, la *Killa* volvió la cabeza repetidas veces para mirar al hacendado, que estaba inmóvil a caballo, frente al cielo y la luna y las águilas que suben a los nidos altos, y todo ese misterio de la noche serrana que hace tiritar a los hombres blancos.(1986:445)

Faltará solo enterarnos de la muerte del hacendado que lo hará nombrando a la llama blanca y con un “semblante lleno de manchas rojas y chamuscadas, como las heridas de un revolver de buen calibre”. (1986:446)

Queda pues planteado que un análisis literario sobre los cuentos de Ventura García Calderón es perfectamente factible y que de esta manera y no de otra deberán ser juzgados, y que no deberá perderse la perspectiva de observarlos dentro del movimiento Modernista.

Capítulo IV

El narrador en *La venganza del cóndor*

Procederemos ahora a trabajar algunos cuentos partiendo de la premisa de que el autor y el narrador son dos entes distintos. Analizaremos el desempeño de los narradores y de los personajes pues pensamos que la crítica que se ha hecho de ellos ha sido sesgada o, en todo caso, que otras lecturas son también posibles.

4.1 “La venganza del cóndor”

Este cuento, además de ser el que encabeza y da título al libro fundamental de García Calderón, es quizá uno de los primeros en recibir el rechazo de quienes han querido obviar lo literario y entrar directamente a la crítica del autor por lo que dicen, piensan o hacen sus personajes. Pensamos que de una lectura serena no se desprende la manida idea repetida sin demasiado sustento de que la obra de García Calderón es, en primer lugar, racista. Pero para la afirmación que acabamos de hacer no partimos del autor sino justamente de su diferenciación con el narrador. Cabe entonces la pregunta ¿es el narrador de este cuento racista? Planteado así el tema podemos responder o, mejor aún, esbozar ciertas ideas sobre el punto.

Empecemos por recordar la trama del relato. Como ya hemos dicho antes este cuento trata sobre un hombre que, necesitado de llegar a la ciudad de Huaraz entra en

contacto con un capitán y su guía, lo que llevará a una serie de hechos que terminarán con la muerte del capitán y la llegada a buen puerto, gracias al guía indio, del viajero. Hasta aquí no avanzamos mucho, nada se desprende de lo apuntado y acaso sea porque no hay temas malos o buenos, morales o inmorales, sino temas que se trabajan de una u otra manera o, es importante esto, que se leen de una u otra manera.

Debemos decir, en primer lugar que, como en muchos cuentos de García Calderón, el indio es solo una pieza útil, que el privilegio de ser protagonista casi siempre lo tienen los blancos de la historia, y es algo funcional para la visión que se quiere dar al relato. Pensar que el indio ha sido siempre en el Perú un protagonista de la historia o de su historia sería un noble sentimiento pero acaso alejado de lo verosímil, que es lo que al leer un texto literario nos interesa. Descartamos entonces lo que podría ser una primera crítica.

Vayamos pues a los personajes propiamente y a la descripción que de ellos se hace, el indio es descrito como vengativo, pero el narrador nos da datos suficientes para comprender su actitud, el capitán González se ha mostrado cruel con él desde el inicio del relato y, ya que afirma haberlo conocido antes: “Estuvo el año pasado a mi servicio” (1986:399), no es difícil para el lector pensar que su comportamiento cruel ha sido reiterativo, así que no se dibuja al personaje del guía como un ser sin sentimientos, sino como alguien que responde defendiéndose ante una constante violencia. De otro lado, el capitán es descrito como un hombre cruel que produce una sensación de desagrado hasta en aquel limeño que emprende, entre sorprendido y necesitado, su viaje a Huaraz. ¿Cómo se nos presenta al tercer personaje? ¿Al viajero? Como un joven con “piedades

cándidas de limeño” (1986:399), es decir simple, sin malicia, un hombre que, en un terreno desconocido, acepta su incomprensión de las costumbres y que hacia el final del relato dice: “Yo no inquiriré más, porque éstos son secretos de mi tierra que los hombres de su raza no saben explicar al hombre blanco” (1986:402), es pues un sujeto desconcertado que no parece compartir las crueles actitudes y llega a enfrentarse, aunque tímidamente, al capitán, lo que queda evidenciado cuando al inicio del relato se lee: “Detuve del brazo a este hombre enérgico y evité la segunda hemorragia” (1986:398). Acaso su sentimiento o actitud pueda ser señalada como paternalista, como falta de coraje pues no actúa con demasiada claridad en defensa del guía indio, y sin embargo esto también puede ser entendido dentro de la lógica del relato, pues el viajero parece abrumado, primero por el capitán y luego por el paisaje, por esa inmensidad que no llega a comprender y que parece, en cierto modo, casi aturdirlo: “Sin querer confesarlo, yo comenzaba a estar impresionado. Los Andes son en la tarde vastos tómulos grises y la bruma que asciende de las punas violetas a los picachos nevados me estremecía como una melancolía visible” (1986:400). Resulta entonces difícil calificar como racista la actitud de este personaje que participa en defensa del indio, aunque en verdad poco haga por concretar su sentimiento.

Encontramos dos personajes en conflicto, cada uno con sus ideas sobre el otro y sus temores, el capitán y el indio, cada uno con la sugerencia del conflicto o profundidad psicológica que los marcan, y, en medio de ellos, otro, el joven paternalista limeño que se afecta ante la situación, que muestra, característica del modernismo, su conflicto ante los hechos, su choque ante la sociedad que lo acoge y que no termina de comprender pues admite le es ajena.

Además de todo lo dicho, si pensamos en el inicio del cuento, en la forma como es presentado el conflicto entre el capitán y el indio, donde se describe de manera evidente la crueldad del primero ante la casi imposibilidad de defensa del segundo, descubriremos que un lector “neutral” o no contaminado por comentarios previos acaso desarrolle una manifiesta molestia y antipatía ante el capitán González, ante su comportamiento violento y prepotente, y una cierta empatía con el guía indio. ¿Dónde queda entonces la acusación de racismo? Pensamos que el cuento bien pudiera ser leído de esta manera y no con el sesgo con que se ha manejado por muchos críticos. Pero no queremos decir con esto que la lectura que proponemos sea la correcta o la única, sino que puede ser leído de esa manera.

¿Se regodea el narrador con la actitud cruel del personaje? Acaso esto sea cierto, pero bien puede entenderse, como ya se ha dicho antes, que esto es una manera de abordar su texto de ficción con la finalidad de hacerlo verosímil. Una imagen distinta hubiera podido ser rechazada por el lector. Un capitán blanco que comprendiera al guía indio y lo tratara con ternura hubiera sido increíble, inverosímil; un viajero que actuara en abierta defensa del guía hubiera sufrido la misma suerte, por ello este solo atina a defender al guía con timidez, deteniendo un nuevo golpe del capitán y prefiriendo apartarse. No lo defiende y opta por el riesgo de conseguir otro guía por pudibundeces de ciudadano, esa es la psicología del personaje, ese es su conflicto ante los sucesos y eso lo hace verosímil ante el lector.

Por otro lado, el final del cuento parece demostrar el triunfo de una suerte de justicia, justicia bárbara si se quiere, pero justicia al fin. El indio, amparado en su conocimiento de la geografía cumple con su palabra de llevar al viajero sano y salvo a su destino, y cumple también consigo mismo al vengar las injusticias y maltratos con la muerte del capitán. Todo esto parece creíble, verosímil, y no descubrimos aquí un tinte racista, pues, por el contrario lo que se hace es mostrar la violencia de uno y la defensa de otro, y la venganza que coloca las cosas en su correcto lugar, normalizando además la situación entre los otros dos personajes.

4.2 “Coca”

Veamos ahora otro cuento del mismo libro donde sí podría decirse que el indio actúa con malicia. En “Coca”, el personaje es abandonado en medio de la puna luego de haber sido herido, y se desangra hasta morir.

El narrador describe nuevamente una situación de conflicto donde el choque cultural es evidente. El guía anuncia al viajero (blanco y ajeno a la cultura nuevamente) que las señales son negativas y que el viaje no puede continuar: “Apenas hubieron llegado a la puna, el guía indígena quiso volver atrás con un temor inexplicable” (1986:416). Se manifiesta rotundamente en contra de continuar por más que el viajero insiste y le ofrece dinero. Pero el viajero no acepta, no comprende las razones de su guía, “Cuando Jacinto Vargas lo alcanzó a galope tuvo que levantar el látigo para que volviera” (1986:416), y termina por no dejarle otra opción, aunque la inminencia de la

noche los obliga a detenerse en el lugar, pero con la certeza de reiniciar el viaje, por la fuerza, al día siguiente.

El conflicto parece plantearse, nuevamente, más que entre dos hombres entre dos culturas, entre dos formas de leer el mundo y entenderlo. Entonces el indio, ante la proximidad de la catástrofe que veía en la continuidad del viaje opta por dormir al viajero y herirlo de muerte. ¿Por qué tenía que herirlo antes de partir? ¿Por qué no dejarlo simplemente abandonado? Esas podrían ser las preguntas de algunos y otros certificarían en esa actitud la visión racista de la propuesta, porque el indio es un ser vil, malvado, responderían. Sin embargo, otra lectura podría arrojar la hipótesis de que el narrador no acepta hacer concesiones que tornen el texto en una defensa de la especie humana, de la bondad de la especie humana. No es este texto una fábula que deba dejarnos una enseñanza moral, es un cuento que apunta a la creación de un objeto artístico y que no renuncia a ello por tomar poses de defensa del indio. Es, además, o puede serlo, una descripción del conflicto de dos culturas, la andina y la occidental: “El indio designó el sol declinante sobre una montaña andina: en la nieve de la cumbre tenía color y chorreras de sangre.” (1986:416). Y eso no lo comprende el viajero, aunque el narrador sí parece hacerlo: “como no le bastara al amo tan seguro indicio de muerte...” (1986:416) y en esta afirmación parece compenetrarse con el indio, dándole el privilegio, acaso, de conocer lo que él, como occidental, no logra apreciar, pero sí creer.

Lo anterior es el conflicto planteado desde el inicio del relato, pero debemos decir que el relato resulta verosímil, eso es lo importante, que el conflicto y la actitud del indio resultan creíbles ante la necia negativa del viajero de aceptar las señales. Otra

vez aparece el conflicto cultural y otra vez un blanco pierde en esa lucha. Pierde por su ignorancia, por su incapacidad para comprender al otro y su mundo.

El indio, es cierto, actúa con maldad o con desesperación, pero con una maldad que no es ajena al hombre y, el indio, es un hombre, con sus defectos y virtudes. En el texto de Ventura García Calderón el viajero actúa con necedad y arrincona al indio hacia una decisión que no sabemos si la asume con placer o con desgano, el narrador no nos habla de eso, y solo nos descubre que el guía ha huido cortando la vena de Jacinto Vargas para, suponemos, impedir cualquier persecución.

Pero el narrador habla de un “indio truhán” podría decir algún crítico, ¿no es lógico que lo califique así en el contexto del cuento?

No pensamos por eso que exista una intención manifiesta de parte del narrador de dibujar indios truhanes o perversos, pensamos que son útiles para el desarrollo de la historia, pensamos que funcionan en el texto pues son aceptables para el lector, pero que no hay, necesariamente, una carga moral sobre la historia.

4.3 “La llama blanca”

Otro cuento muy interesante de este libro es el denominado “La llama blanca”. Nuevamente el conflicto parece situarse en el choque de dos culturas: la del hacendado, la occidental y la de los peones, la andina.

Veamos como se nos presentan los personajes en este relato y la importancia que tienen. Como conjunto podríamos decir que en este cuento los indios ocupan un mayor espacio, tienen un mayor peso, aunque podría señalarse en oposición a lo anterior que la sola presencia del hacendado sirve como contrapeso a todo el colectivo de indios. Pero aquí destaca y no es posible obviarlo, la presencia de un animal con una importancia central en el relato.

Hablábamos antes de un conflicto cultural, un conflicto que roza lo moral, la zoofilia. El cuento se inicia con la cólera del hacendado, don Vicente Cabral, al descubrir que uno de los indios ha reincidido en esa práctica. “Espoleando el caballo con el extremo de la rienda en la mano, el hacendado se lanzó furioso contra el indio para castigarlo ejemplarmente delante de todos los peones” (1986:442) nos dice el texto. Tenemos pues, un hacendado que no duda en usar el castigo físico para corregir lo que entiende como una actitud más que incorrecta y, frente a él, a un indio “que por tierra, hecho un ovillo, pedía al *taita* perdón a gritos” (1986:442).

Lo antes descrito encaja perfectamente dentro de lo verosímil, dentro de lo creíble para la época en que se desarrolla el relato, un hacendado dueño de la verdad y de la moral, y un indio que, sin otra posibilidad, asume el castigo y pide perdón por librarse de los golpes, pero no por estar de acuerdo con las ideas del patrón.

Hasta aquí el narrador no ha hecho más que describir actos perfectamente comprensibles, aunque censurables, pero comprensibles dentro del contexto. Pero una vez más podemos descubrir que el narrador parece solidarizarse o comprender al indio. Así, leemos: “El rebaño de llamas miraba el suplicio con atención humana: cincuenta bestias de suaves ojos y delicada gracia de mujer:” (1986:442) “Atención humana” dice, y otorga, en cierta medida, esa condición que los indios parecen dar en totalidad a los animales de carga y, sobre todo, a una de ellas, a la hermosa llama blanca que parece despertar la codicia de más de uno.

La brutalidad y la suerte de paternalismo del hacendado se despliega pues “era preciso enseñar a los indios que las llamas no son mujeres ni pueden ser amadas como tales” (1986:442) y entonces arremete contra la llama: “De un certero disparo cayó al suelo la *Killa*, tiritando: sus ojos muy abiertos miraron con dulzura tan femenina que el hacendado mismo se arrepintió inmediatamente de su brutalidad” (1986:442). Nuevamente descubrimos en el narrador cierta comprensión para los indios y, aunque se inclina también por describir la sensación del hacendado, en quien descubre cierto arrepentimiento, pero no deja de calificar su acto como brutal.

Luego seremos testigos de un acto que se describe entre mágico y de un profundo conocimiento ajeno, distante al narrador, pero capaz de volver a la vida a la hermosa *Killa* y más aún, veremos la actitud del amo y el simbólico triunfo del animal, y de todo lo que representa: “estaba tan cerca de la llama que no pudo resistirse a mirarla de frente. ¡Esos dos ojos altaneros tenían rencor humano! De súbito la bestia le

escupió al rostro y se alejó ondulante” (1986:445). El hacendado queda humillado, herido en su orgullo, y también enfermo ya que:

La mancha del escupitajo no podía borrarse y fue creciendo en la mejilla como esa extraña enfermedad que los indios llaman uta. El rostro overo y cárdeno se cae a pedazos, roído por un mal incurable.

Mientras el amo se moría repitiendo en voz baja el nombre de la llama blanca, sus servidores le miraban el semblante lleno de manchas rojas y chamuscadas, como las heridas de un revolver de buen calibre. (1986:445-556)

Podrá leerse el cuento y criticar el hecho de achacar a los indios la costumbre de la zoofilia y entonces se dirá que el racista narrador coloca a los indios en una condición de bestialidad que no es correcta. Pero ¿es verosímil? ¿Encaja en cierta idea del colectivo? Pensamos que sí, no interesa si lo narrado es cierto o no. Y sin embargo, podemos también descubrir en el relato la actitud del narrador que en más de una ocasión señala al hacendado como brutal y en otras tantas que se solidariza con los indios, obviando el juicio moral y acertando, por el contrario, a manifestar su admiración ante las costumbres de la raza indígena o simplemente aceptando su ignorancia de ella, llegando incluso a calificar su situación cuando habla de “la injusta ruina de la raza” (1986:444)

Parece entonces que la crítica de racista no cabe tampoco en este relato, el indio es un personaje netamente modernista, pues muestra la oposición entre el sistema de valores del protagonista y su medio ambiente, además de entregar, en todo el cuento, esa imagen exótica tan cara al movimiento. Y no es racista pues, leído sin prejuicios parece ser duro con el hacendado y comprensivo y admirativo con la cultura indígena.

4.4 “Amor indígena”

Veamos ahora el cuento quizá más criticado de todo el conjunto y veamos si otra mirada es posible o si, por el contrario, en este sí se manifiesta la tan criticada actitud racista del autor.

En este relato el narrador nos habla de un grupo de viajeros que causa mil destrozos en un poblado andino para terminar con la violación de una joven.

Presentado así el hecho es absolutamente criticable, pero no estamos aquí ante un expediente judicial, ni ante una noticia periodística, estamos ante un texto de ficción y dentro de los parámetros de la ficción literaria debemos analizarlo. Nuevamente encontramos un relato donde la presencia del blanco es abrumadora, no por su número, pero sí por la fuerza que despliega y, otra vez, descubrimos a un personaje que bien podríamos definir de cruel, don Rosendo, un señor feudal, que es descrito con ojos en los que “retozaban brutalidades de centauro” (1986:422), es el narrador que se manifiesta sobre la forma de ser de este personaje, y, además, al ser un narrador personaje nos describe que, al recordarlo, sonrío y se estremece. ¿Qué importa esto? Importa pues nuevamente nos dibuja la dualidad del personaje que, al igual que el viajero de “La venganza del cóndor”, no es un héroe que sale en decidida defensa del indio, o como el guía de “Coca” no es un hombre que se detenga en detalles para huir, es, este también, un personaje con conflictos, con profundidad psicológica, con matices.

El personaje narrador de este cuento acaso sea el más rico de todos en su psicología que, por ser para algunos incomprensible, no deja de ser verosímil. Es uno más del grupo cuando llegan al pueblo y comienzan a disparar, es uno más cuando ve con pasividad la muerte del cabrito o la cara descompuesta del tambero chino que ve su ídolo hecho pedazos, pero va descubriéndonos que no comparte la emoción de sus compañeros y menos, la de quien funge de “jefe” del grupo. ¿Es un timorato, un débil que no puede negarse a la “suerte” de poseer por la fuerza a la indiecita? Puede que sí, pero es creíble, es un personaje en conflicto con su medio ambiente. Es un personaje que se va desarrollando en tanto el relato avanza, pues al inicio es uno más en la violencia y luego, a pesar de ser el que ejecuta la violación, es el único que parece descubrir el dolor y la miseria de los indios y que parece condolerse de ella.

¿Importa, para valorar el cuento, si es cruel al violar a la joven? Importa tanto como que los personajes de *A sangre fría* maten sin mayor remordimiento a una familia, importa tanto como que Mersault, en *El extranjero*, tome café con leche en el velorio de su madre o mate a otro hombre sin remordimientos aparentes. Importa pues, si funciona dentro del texto, pero importa también que este personaje sienta culpa, a diferencia de sus compañeros, lo cual no lo hace mejor o peor, sino que lo hace funcional en este texto literario en particular, lo hace verosímil, importa también pues este conflicto lo acerca al Modernismo y a sus personajes en conflicto con el medio.

Sin embargo, algunos han criticado, más allá de los hechos terribles de la violación, el placer con que el narrador describe los sucesos, la belleza que se desborda al trabajar algunos pasajes que, piensan, deberían, al parecer, servir más para la crítica

que para regodearse en el o los logros del estilo. Pero se pierde así la perspectiva de que el texto literario no entraña una finalidad moral, no está escrito para adoctrinar.

El texto es logrado en la descripción de los hechos que se presentan como en cascada. Citemos, la entrada al caserío: “Don Rosendo Cabral, sacó el revolver, un lindo browning, y disparó con regocijo contra un águila que rondaba en altura vertiginosa. Y alegres y majos hicimos una entrada sensacional en la plazoleta del caserío” (1986:420); el disparo sobre el ídolo del tendero chino: “¡Paf! Un disparo. Fue el revolver de don Rosendo que hizo saltar el ídolo en pedazos” (1986:422), más tarde con el disparo al carnerito y luego, ya en el clímax de la violencia, en la descripción de la violación que es antecedida por las tribulaciones del personaje, de ese viajero que no puede oponerse a la presión del grupo a pesar de que no está de acuerdo con lo que va a hacer y que, sin embargo, acepta que ha hartado su deseo, y, sobre todo, en la parte final, cuando el narrador nos muestra complacido a la muchacha que corre tras su victimario y a este que siente “un vuelco de orgullo en el corazón” (1986:424) por ver a la chiquilla que, despeinada, corre tras él.

El narrador nos dice algo que algunos critican: “¿Quién iba a quererme así, pisando las huellas de mi caballo en busca del Amado por los caminos, como en el excelso cantar de Salomón?” (1986:424), pero es el narrador personaje, es lo que él piensa o cree, o lo que quiere pensar o creer y en eso no importa nuestra lógica. El personaje prefiere creer eso y nosotros podemos aceptar que aquello sea verosímil o no, pero no criticar la moralidad o inmoralidad del texto. Es la versión del protagonista, que es a su vez el narrador, la que nos llega en el papel.

¿No es aceptable que la “chiquilla” corra tras su violador? No nos parece exacto. ¿Por qué tenemos que confiar en el narrador, que es a su vez el personaje, y pensar que ella corre porque lo ama? ¿Por qué no aceptar que, como lectores, podemos participar del texto y suponer, por ejemplo, que corre tras él pues una vez deshonrada ya no será aceptada en su comunidad? No debemos olvidar que este narrador personaje nos habla desde su visión de los hechos

La literatura, lo reiteramos, nos da muchas libertades, pero nos limita, eso sí, al menos como lo entendemos nosotros, en la posibilidad de analizar sus cuentos como próximos a la moral, para eso existen otro tipo de textos, como los ensayos que parecen el libro *Nosotros* donde las ideas del autor pueden ser vistas con mayor claridad, pero no en un cuento donde, en todo caso, será la verdad del narrador la que descubriremos.

No encontramos entonces razones para calificar a los narradores de *La venganza del cóndor* de racistas, encontramos sí la necesidad de releerlo sin prejuicios y, en todo caso, descubrir que la riqueza de un texto literario debe ser juzgada por sus logros en ese terreno y no en otros. Dejamos en el lector la posibilidad de estremecerse ante una descripción, acaso ante la del final de “Amor indígena” y lo dejamos en libertad sentir si en ese personaje indeciso y acaso pusilánime descubre una crítica, descubre un motivo de reflexión, pero reiteramos que se debe observar que estos relatos fueron creados dentro del Modernismo.

Capítulo V

Mundos posibles y verosimilitud en

La venganza del cóndor

Es nuestra intención analizar en este capítulo el funcionamiento de los mundos posibles y la verosimilitud en los cuentos trabajados de Ventura García Calderón, con la finalidad de demostrar su verosimilitud dentro del proyecto del autor, el Modernismo; así como la cabal creación de unos mundos que funcionan para apoyar la historia y que no deben ser considerados como reales sino como pertenecientes a la ficción

5.1 Mundos posibles

Como es bien sabido, aunque acaso valga la pena recalcarlo, todo texto literario, ya sea este fantástico o realista, tiende a crear un estado de cosas único que produce en el lector lo que podemos llamar efecto de realidad. A esta realidad creada por el autor y que es de carácter necesariamente ficticio se le denomina mundo posible.

Así, en una novela o cuento, encontramos un emisor ficticio que hace referencia a personajes, acciones y escenarios creados por el autor del libro. Todos estos elementos serán los que compongan el mundo posible de cada texto, mundo útil para cada libro en

particular, mundo posible solo para que tal o cual historia transcurra y no exportable al terreno de la realidad que vivimos cotidianamente.

Por ello, este mundo posible, que ha sido creado por el autor del texto, se maneja con sus propias reglas y leyes, las que han sido configuradas en el mismo texto de manera más o menos explícita. Por lo tanto, si ese mundo de la ficción coincide con el mundo real o con la imagen que tenemos del mundo real, será por su utilidad para el desarrollo de la historia y no por algún tipo de deuda con la historia que solemos entender como verdadera. Dicho de otra manera, lo que domina el mundo de la literatura y sus textos es la subjetividad y si bien esto ha sido entendido de manera distinta, en algún momento, como lo señala Mario Vargas Llosa: “la ficción reemplazó a la ciencia como instrumento de descripción de la vida social” (1996:20). Esto no puede tomarse como parámetro para juzgar la calidad de los textos de un determinado escritor, en el caso que nos interesa, de Ventura García Calderón.

Si bien la comprensión de nuestro mundo está regida por todas nuestras experiencias y conocimientos previos, por hechos de la realidad real, no podemos perder la perspectiva: el mundo posible de un cuento o una serie de cuentos es en cierta medida algo más limitado porque solo existe en la medida en que es más mencionado o trabajado en el propio texto. No hay más personajes, objetos, acciones o historia que los presentados o trabajados en el texto; a diferencia del mundo real en que los elementos son ilimitados, en el mundo posible del texto estos elementos han de ser limitados y mencionados para existir.

¿Qué es entonces un mundo posible? Como bien lo señala Umberto Eco “Un mundo posible es una construcción cultural” (1993:183), es un mundo creado por el autor a la medida de sus necesidades e intereses. Ahora bien, bajo esta idea, la representación que nosotros, como seres humanos, nos hacemos de nuestro mundo real, es también un mundo posible con la particularidad de que tiene como fin adecuarse al estado de las cosas del mundo real, dar cuenta del mundo real para nuestro correcto desenvolvimiento dentro de él. Al concebir lo real como mundo posible, como discurso o como texto, se pueden realizar operaciones que relacionen los textos literarios con esa construcción cultural que llamamos realidad, por ejemplo, y aunque eso se verá con más detalle en la segunda parte de este capítulo, determinar si un cuento de García Calderón o de cualquier otro autor tiene verosimilitud de tipo real, cultural o de cualquier otro tipo.

Esta operación no se podría realizar si se considerara a la realidad como punto de origen o referente de estos textos, sino como un mundo en esencia diferente a los mundos posibles literarios. La diferencia entre la realidad como mundo posible y los mundos posibles creados en los textos literarios está en el referente, en aquello sobre lo que se habla o cuenta en el texto.

5.1.1 Mundos posibles y sus referentes

Entendemos como referente aquello a lo que hacemos alusión dentro de un determinado acto de comunicación. ¿Cómo funciona esto en la comunicación narrativa

literaria? En el texto literario, el que emite el discurso no es el autor del texto (Ventura García Calderón para el caso que nos ocupa ahora) sino el narrador, que es una creación del autor y no una parte desdoblada de él o una voz fingida o simulada por él. El autor del texto no simula referirse a un objeto o persona determinados, el autor no está fingiendo realizar estos actos ya que “ (...) es una fuente de lenguaje ficticia la que se refiere efectivamente a objetos tan ficticios como ella.” (Reisz de Rivarola 1987:137)

Tenemos entonces un narrador que no tiene una existencia real, que no es el autor real del cuento o texto, y que cuando hace mención de ciertas cosas, personajes o acciones no está refiriéndose a cosas, personajes o acciones que existan en el mundo real, pero tampoco simulado, ya que se producen y se entregan en su propio mundo que por ser literario no es fingido. De ahí que, cuando este narrador hace mención a acontecimientos o personajes que aparecen en el cuento no está haciendo referencia a personajes o acontecimientos que existan en el mundo real, a hechos ocurridos en la sierra del Perú en el año tal o a personajes que nacieron en una fecha determinada, sino a elementos de la ficción, elementos que existen solo y únicamente en el mundo de referencia del texto y que existen ahí gracias a que el narrador los ha creado con ese fin. Por todo ello estos elementos han de ser considerados como pertenecientes a “(...) lo no fáctico, lo aún no acaecido o lo que eventualmente jamás acaecerá.” (Reisz de Rivarola 1987:148) lo cual demuestra que cada texto literario termina por crear su propio referente.

Puede darse el caso, y quizá esa sea la razón de confusiones y críticas, como ocurre con los cuentos de *La venganza del cóndor*, que los elementos creados puedan

ser, en cierta medida, parecidos a los elementos de la realidad; pueden incluso llevar los mismos nombres de lugares o personas como ocurre con algunos de los que aparecen en *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa, para referirnos a un tema harto conocido y que trajo para su autor problemas de todo tipo como deja constancia en *La Verdad de las mentiras* (Vargas Llosa. 1990:8); pero no son los mismos, ya que al haber sido incluidos en un mundo ficcional quedan inmediatamente convertidos en elementos de la ficción, están, por decirlo de otra manera, contagiados irremediabilmente de las propiedades del mundo creado en que ahora aparecen cumpliendo funciones que no necesariamente cumplieron en algún momento.

Así, cuando en “La venganza del cóndor”, gracias al narrador, leemos: “Le ordené que ensillara a las cinco de la mañana y ya lo ve usted, durmiendo como un cochino a las siete. Yo, que tengo que llegar a Huaraz en dos días.”(García Calderón. 1986:398) no podemos afirmar que estos hechos o personajes hayan existido, ni que ese Huaraz que conocemos sea el que existen en el mundo real aunque el nombre sea exactamente el mismo. No es pues el Huaraz mencionado en el texto el que nosotros conocemos o podemos conocer si nos decidimos. Del mismo modo no podemos pensar que cuando en “Amor indígena” leemos “Era en la sierra del Perú, a dos jornadas de la costa, un día azul de mayo.” (García Calderón, Ventura. 1986:420) que los hechos ocurren en el Perú que conocemos, pues el Perú que aparece en el texto existe solo en ese mundo, en de la ficción literaria, y por ello no será válida ninguna crítica basada en esa información. Es, ese Perú, una creación que es parte del mundo posible creado con fines determinados y que solo existe y funciona en el texto que le da cabida.

Sobre la crueldad o bondad del narrador o de los personajes, sobre su accionar justo o delictivo, como es el caso “Amor indígena” donde el narrador, que a su vez es el protagonista, nada podemos decir desde una perspectiva de juicio moral que involucre al autor ya que “Un narrador es un ser hecho de palabras, no de carne y hueso como suelen ser los autores; aquél vive sólo en función de la novela que cuenta y mientras la cuenta (los confines de la ficción son los de su existencia), en tanto que el autor tiene una vida más rica y sigue a la escritura de esa novela, y que ni siquiera mientras la está escribiendo absorbe totalmente su vivir (Vargas Llosa. 1997:63). Sin embargo, sí es posible, como se verá en el siguiente capítulo, aproximarnos a los textos gracias a lo dicho por el narrador o por los personajes y, desde allí, pronunciarnos sobre sus actitudes.

5.1.2 Modelos de mundos posibles

Si bien cada texto crea su propio mundo posible es factible clasificar estos mundos observando ciertas características generales. Antonio García Berrio (1989:338), siguiendo a Tomas Albadalejo, nos propone tres modelos que parecen útiles y prometen ser interesantes para nuestro trabajo:

A) De lo verdadero: “Los modelos del mundo de lo verdadero están formados por instrucciones que pertenecen al mundo real fáctico, por lo que los referentes, que a partir de ellos se obtienen, son reales.”

B) De lo ficcional verosímil: “Contienen instrucciones que no pertenecen al mundo real fáctico, pero están construidas de acuerdo con este.”

C) De lo ficcional no verosímil: “Los componen instrucciones que no corresponden al mundo real efectivo ni están establecidas de acuerdo con dicho mundo.”

Dicho lo anterior obtenemos que, para el trabajo con los mundos posibles que aparecen en los textos literarios nos son útiles los dos últimos modelos mencionados ya que, al ser el primer modelo el de lo verdadero, aquel que busca dar cuenta de lo real no encaja en lo que llamamos textos literarios. Veamos entonces como los cuentos trabajados de *La venganza del cóndor* se desenvuelven en este modelo.

Si continuamos con el análisis de los cuentos ya trabajados, es decir: “La venganza del cóndor”, “Coca”, “La llama blanca”, “La momia” y “Amor indígena” descubriremos que, desde la perspectiva anteriormente mencionada todos ellos parten o parecen trabajar un mundo del segundo tipo, es decir, aquel “de lo ficcional verosímil” ya que los hechos en ellos señalados se basan en instrucciones que si bien no pertenecen al mundo real efectivo, sí están construidas de acuerdo a él, es decir que no parece haber en ellos nada que nos indique que el mundo en construcción está basado en instrucciones que no están establecidas de acuerdo con el mundo real, no hay nada que nos muestre una ficcionalidad no verosímil. El viaje que pretende iniciar el joven limeño en compañía del cruel capitán, el maltrato de éste hacia el indio que le sirve de guía y el manejo del entorno no tienen nada que nos haga pensar en algo inverosímil. Igual ocurre con cuentos como “La llama blanca”, “La momia” y “Coca”. En todos

estos cuentos el inicio está marcado por la “normalidad”. Nada tiene de extraordinario o no verosímil que un hacendado, don Santiago Rosales, busque que saquear una vieja huaca en “*La momia*”; o que don Vicente Cabral, un duro hacendado pretenda poner orden en sus tierras matando a un animal que para él es nocivo, como vemos en “*La llama blanca*”.

En todos estos cuentos el inicio se encuentra dentro del mundo de lo ficcional verosímil, pero será el final lo que marque el ingreso de los relatos al mundo de lo ficcional no verosímil o que revele a los mismos como deudores de este mundo. Los cóndores que se vengan de la ofensa a un indio en “*La venganza del cóndor*” no parecen reales o verosímiles dentro de nuestra concepción del mundo. Lo mismo que la llama que vuelve de la muerte para vengarse del hacendado que la mató o la hermosa hija rubia de don Santiago Rosales que termina convertida en una momia en el cuento “*La llama blanca*”, pues lo que leemos ahí no corresponde al mundo real efectivo ni está establecido de acuerdo con sus reglas.

De los dos cuentos restantes, “*Coca*” y “*Amor indígena*”, sí parece necesario decir una cosa distinta. Estos dos relatos, el primero con su historia de un joven que se encuentra abandonado por su guía en la soledad de la puna y que, además descubre que éste lo ha dejado mal herido, con la única perspectiva de una muerte dulce motivada por el continuo *chacchar* de la coca y el segundo, con su relato de la incursión de un grupo de occidentales en una aldea andina donde realizan mil actos de destrucción y que encuentran su clímax con la violación de una joven, joven que luego seguirá a su agresor por razones que no se explican y que queda al lector imaginar, lo que prima es,

sin duda, en todo su espacio narrativo, el mundo de lo ficcional verosímil, aquel que contiene instrucciones que no pertenecen al mundo real fáctico, pero están construidas de acuerdo con este.

Veamos en el punto siguiente como se desarrolla el problema de la verosimilitud.

5.2 Verosimilitud

El problema de la verosimilitud ha sido trabajado desde la antigüedad hasta nuestros días y, seguramente, seguirá desarrollándose en el futuro. Pero no es nuestro interés por ahora buscar que crear nuevos conceptos o ampliar los significados ya dados, sino comprender lo escrito y aplicarlo a la obra de García Calderón. Por ello, nos hemos situado, para el presente punto, en el contexto de los trabajos de Jonathan Culler.

Entendemos por verosímil aquello que tiene la apariencia de verdadero, independientemente de que lo sea o no, es decir será aquello que nos cree la ilusión de verdad, que nos permita entrar en la complicidad requerida, en el juego de la literatura de que lo que tenemos ante nosotros es verdad. Entendemos la verosimilitud o naturalización como un proceso por el cual lo que se busca es dar a algo la apariencia de verdadero, dicho en palabras de Culler: “(...) naturalizar un texto es ponerlo en relación con un tipo de discurso o modelo que ya sea, en algún sentido, natural o legible.” (Culler, 1978:198). De ahí que naturalizar un texto no sea cosa distinta que contagiarlo

de verdad al relacionarlo con textos previos, que tratar de hacerlo comprensible con algún marco cultural ya aceptado por el entorno social, lo que termina por otorgarle algún sentido al texto.

Lo verosímil sería entonces una fuente que otorga significado según el modelo o tipo de discurso con el que se relacione un texto. De esta manera se puede lograr que hasta “(...) lo carente de significado signifique...” (Culler. 1978:197).

Nos encontramos así ante un concepto fundamental en lo que se refiere al mundo de la literatura y que, sumados a los trabajados anteriormente, como diferencia entre autor y narrador, y mundos posibles, apoya la idea de que los textos literarios deben ser juzgados dentro de su terreno y no aprovecharse de ellos para, dejando de lado lo literario, llevarlos a otros campos, como el de las ciencias sociales, para destruir un libro pues la tendencia moral o política de su autor real no es compartida por nosotros.

Pero volvamos a lo estrictamente literario para señalar que, de los tipos que Culler reconoce en lo verosímil, los tres primeros nos resultan sumamente útiles para el análisis de los cuentos de *La venganza del cóndor* pues, en mayor o menor medida, son trabajados haciendo uso de estos espacios. Valga aclarar que si bien estos conceptos no existían en el momento de la escritura de los textos en mención, estas ideas son herramientas de análisis y no de creación, por lo que no tenían que estar en la mente del autor real al momento de la creación para poder ser sujeto de este trabajo, como bien pueden aplicarse a la creación de un escritor actual que no maneje estos elementos teóricos.

5.2.1 Verosímil real

Esta es la primera forma de lo verosímil y bien puede entenderse como la construcción que todos, como seres humanos, elaboramos para dar cuenta de lo real, para entendernos y relacionarnos con nuestro entorno cotidiano. Esta forma de lo verosímil “(...) es como un discurso que no requiere justificación porque parece derivarse directamente de la estructura del mundo” (Culler, 1978:201)

Estamos, por ello, en el terreno de lo cotidiano, de lo que todos nosotros entendemos o asumimos como natural sin tener que justificarlo y sin necesidad de una explicación mayor. Ahora bien, la pregunta sería ¿qué verosimilitud funciona en la obra de Ventura García Calderón? En primer lugar debemos afirmar lo que es bien conocido, que el verosímil real está normalmente presente en todo texto literario, al menos, en un primer momento, pues es lo que nos generará la primera ilusión o, en otras palabras, lo que nos enganchará con el texto.

Sin embargo, en honor al orden, no está de más afirmar que los cuentos de García Calderón se inscriben dentro de este verosímil, no de la verdad, pues ésta no funciona en el terreno de la literatura. Así, los cuentos que hemos venido trabajando son también útiles para ejemplificar lo antes dicho.

Cuando al inicio de “La llama blanca” leemos. “Espoleando al caballo con el extremo de la rienda en la mano, el hacendado se lanzó furioso contra el indio para castigarlo ejemplarmente delante de todos los peones” (García Calderón, 1986:442) no nos queda sino aceptar que lo que funciona aquí es el verosímil real, que la idea que tenemos de un hacendado y de un peón es la de seres humanos con brazos, piernas y ojos como cualquiera, es decir, que no es necesario un mayor análisis para entender que estamos frente a una trama que se desarrolla en un lugar de la tierra donde el caballo es un animal y que el castigo es una acción que se ejerce contra alguien para penalizarlo por algún acto indebido según la idea de otra persona. No hay pues, nada que nos aleje del mundo real ni que nos invite a pensar que algo extraño ocurre en lo que leemos.

Del mismo modo, cuando leemos en “La venganza del cóndor”: “Nunca he sabido despertar a un indio a puntapiés” (1986:398); en “La momia”: “Nadie supo exactamente por qué desengaños de política abandonó su diputación en Lima don Santiago Rosales y vino a su apartado feudo serrano (...)” (1986:402); en “Coca”: “Apenas hubieron llegado a la puna, el guía indígena quiso volver atrás con un temor inexplicable.” (1986:416) o en “Amor indígena”: “!Día rudo aquél por ásperas montañas! En la hondonada, el río blanco estrellándose en algún bloque inmenso que siglos atrás rodara hasta allá abajo.” (1986:420); en ninguno de estos casos salta a la vista nada que nos pueda hacer pensar que no nos movemos en el mundo de lo cotidiano, en el mundo donde los seres humanos actúan regidos por las leyes de la física y, del mismo modo, todos estos inicios nos hacen entrar en la complicidad que necesita todo texto más allá de la corriente a la cual pertenezcan. El inicio marcado por el

verosímil real tiene la facultad de hacernos entrar en la historia sin dudas, sin defensas ante la ficción, es decir, ante la mentira que es todo texto literario.

5.2.2 Verosímil cultural

Nos encontramos ahora ante un segundo momento, el del verosímil cultural que es aquel que se sustenta en lo que podríamos llamar el consenso, el acuerdo cultural y que se basa en “(...) una gama de estereotipos culturales o conocimiento aceptado que una obra puede usar pero que no gozan de la misma posición privilegiada que los elementos del primer tipo, en el sentido de que la propia cultura los reconoce como generalizaciones.” (Culler. 1978:202) Encontramos aquí aquellos segmentos que Barthes señala como referencias a un determinado código cultural, “los códigos culturales son citas a una ciencia o a un saber” (1980:15)

Esta forma de la verosimilitud se basa entonces en los estereotipos culturales y no en la verdad, es decir, en imágenes o ideas que una sociedad o comunidad acepta como ciertos, más allá de que lo sean o no. ¿No es acaso eso lo que vemos en buena parte de los textos analizados? Buena parte del éxito de un texto es el ser, en primer lugar, creído, tomado como cierto dentro del juego de la literatura y entonces no proceden las críticas a un autor que se sirva de esos estereotipos, reconózcalos como tales o no, para alcanzar la verosimilitud en un grado distinto al anteriormente tratado.

No estamos, cuando hablamos de literatura, buscando la verdad ni aspirando a ella, por lo tanto lo que importa ahora es que el texto resulte creíble para el lector y no la relación de este con la verdad. No podemos, por ello, juzgar un texto literario como si se tratara de uno de carácter histórico o antropológico, como parece haber ocurrido con algunos cuentos de García Calderón entre otros muchos escritores. Sumado a esto podríamos afirmar que si estamos basándonos en el estereotipo, definido como las imágenes o ideas que una sociedad o comunidad acepta como ciertos, es importante pensar quién es el lector a quién el texto está dirigido, es decir, qué imagen, qué estereotipo es el que esa comunidad maneja. En el caso de los cuentos de *La venganza del cóndor* es bien reconocido que su mayor público se encontraba en Europa y que la imagen que los europeos de entonces tenían y buscaban era, en buena medida, la que aparece en los textos.

¿No apoyó Ventura García Calderón a crear esa imagen? Eso podría ser discutible, pero recordemos que la función de un escritor de ficción no es la docencia, no era su deber ni acaso su interés dar a conocer una realidad sino jugar con ella, traduciéndola para hacer literatura.

Volvamos entonces a nuestro tema. ¿Existe un trabajo del verosímil cultural en los textos trabajados? Pensamos que sí. Así, en “La venganza del cóndor” podemos apreciar fragmentos que apoyen esta afirmación como aquel donde se lee: “El indio dormía vestido a la intemperie con la cabeza sobre una vieja silla de montar. Al primer contacto del pie, se irguió en vilo, desperezándose.” (1986:398) ¿Existe aquí un estereotipo cultural que funciona? Sí, pues parece perfectamente creíble que en esas

circunstancias un guía indio duerma vestido, que un hombre “blanco”, el capitán, lo despierte de una patada y que el indio no reaccione con violencia ni sorpresa, solo desmerezándose. Decimos que sí existe un verosímil cultural pues es creíble, el lector, sea esto cierto o no, o, más importante aún, sea esto posible o no, lo entiende como factible de ocurrir en el mundo que el narrador ha construido. Eso es lo que nos importa al analizar el verosímil cultural y no su moralidad o inmoralidad.

Del mismo modo podemos encontrar el funcionamiento de este verosímil en los otros cuentos, y acaso las críticas sean las mismas de parte de un lector que se incline a analizar la moralidad del texto o la enseñanza o moraleja que este pueda dejarnos, pero el que nos causa el abuso contra el indio es útil e indica una sola cosa, que el texto funciona. Ejemplos abundan, pero limitémonos a uno por cada cuento trabajado.

En “La momia” esto puede apreciarse con claridad cuando leemos: “Ningún indio del valle se atrevió a oponerse al desacato. Cuatro siglos de espanto les han hecho aceptar la peor tragedia suspirando.” (1986:403). Del mismo modo, en “Coca”, la actitud del indio que no acepta razones ni dinero para continuar el viaje pues los signos son fatales: “Como no le bastara al amo tan seguro indicio de muerte próxima, cogió en la alforja algunas hojas de coca y las masticó un momento hasta que su sabor amarguísimo le hubo indicado el peligro que seguía adelante.” (1986:416) No es nuestra cultura, acaso, ni la del viajero, pero sí la del indio y, además, funciona y es creíble su actitud pues si bien no compartimos el conocimiento lo entendemos en el personaje.

En “Amor indígena” y en “La llama blanca” ocurre lo mismo. Es decir, que nos enfrentamos y comprendemos los sucesos y actitudes como el estereotipo de una cultura y de una forma de ser, sin importar si esto es correcto o no. Podemos leer en el primer texto: “El *tambero* respondió, en voz adicta y halagüeña, que sí. ¡Paf! Un disparo. Fue el revolver de don Rosendo que hizo saltar el ídolo en pedazos. Resonaron nuestras grandes carcajadas al ver la desolación del hombre amarillento.” (1986:422) Los viajeros del relato han destruido un ídolo sin mayor remordimiento y sin recibir por respuesta más que el llanto de un oriental afincado en la sierra, ¿Sorprendente? No ¿Extraña la actitud de los viajeros y del *tambero*? No dentro del contexto en que funciona la historia, no dentro de lo que culturalmente se podría uno imaginar que ocurriría en tales circunstancias y, por ende, verosímil. En “La llama blanca” leemos: “¿No había acaso mujeres en la hacienda? Si otra vez lo pescaba entre las llamas, doscientos azotes a calzón quitado y una noche entera al cepo...” (1986:442). El hacendado castiga la zoofilia del indio y no nos sorprende su actitud. Si la costumbre de mantener relaciones sexuales con los animales es verdad o no, no corresponde juzgarse en este espacio, lo que interesa es que esto coincida con el estereotipo que se tiene o tenía en un determinado momento. Cabe sí la pregunta de si esta actitud además de despertar un posible rechazo en el lector le resulta falsa. Pensamos que no, pensamos que ésta se inscribe dentro de cierta imagen de salvajismo y que por ello es funcional al texto.

Vemos pues, que el verosímil cultural funciona en la obra de García Calderón y de una forma sumamente interesante, ya que nos aleja, una vez más, de la idea del juicio moral. No importa si es cierto lo que dice, importa si es creíble, si la comunidad que

recibe el texto puede pensarlo como posible ya que lo asume como dable en una cultura determinada. Pero esto no funciona solo para los cuentos de *La venganza del cóndor*, funciona en general y nos exime de críticas a la configuración que, por ejemplo, puede hacer López Albuja del indio en *Cuentos andinos*. No interesa si su experiencia de juez lo inclina hacia un lado, interesa que funcione el relato y si funciona es porque la gente lo acepta ya que el estereotipo existe.

5.2.3 Verosímil genérico

Este tercer nivel está dentro de un rango estrictamente literario pues cada género literario va construyendo su propia verosimilitud, aceptando o rechazando cierto tipo de convenciones. Por ello, cada lector, cuando se enfrenta a un texto, lleva consigo una expectativa y una serie de ideas preconcebidas de lo que encontrará en el mismo y de lo que, de ninguna manera, deberá aparecer.

Como es de esperarse es dable que los componentes del texto puedan contradecir, en cierta medida, las convenciones de un determinado género, pues buena parte del arte recae en la innovación, pero estos cambios serán reconocidos justamente pues existe una idea general de lo que debe ser tal o cual género y, afinando o ampliando un poco la idea, tal o cual movimiento artístico. Así, tenemos que “la función de las convenciones de género consiste en establecer un contrato entre el escritor y el lector para hacer que determinadas expectativas funcionen y permitir así tanto la

admisión de los modos aceptados de inteligibilidad como la desviación con respecto de ellos.” (Culler, 1978:210)

La definición de cuento, como todo concepto manejado por la mayoría, tiende a generar algunos problemas cuando queremos encerrarlo en una definición académica y, sin embargo, todos entendemos de lo que hablamos cuando nos referimos a él, un relato medianamente breve, una narración que tiene un principio y un fin y se “orienta hacia la consecución de un determinado efecto, sea éste intempestivo o flotante” (Vidal, 1981:7). Además, el cuento es un espacio donde se “admite todas las técnicas: diálogo, narración pura y simple, epístola, *collage* de textos ajenos, etc.” (Ribeyro, 1994:9). Resumiendo, el cuento es un relato breve que cuenta una historia con técnicas varias y que busca un efecto en el lector. Pero no es esto lo que nos interesa destacar en este espacio, nadie ha puesto en duda que los textos de Ventura García Calderón son cuentos y las discusiones se han centrado en aspectos no literarios de los mismos. Por lo tanto, parecería inútil iniciar aquí un trabajo para demostrar que los textos trabajados pasan por el verosímil genérico que indica que son cuentos, queremos entonces dar un paso más, señalar que los cuentos de García Calderón son cuentos modernistas, pertenecen o hacen uso del verosímil del cuento modernista.

En el segundo capítulo de este trabajo hemos analizado algunos cuentos de *La venganza del cóndor* y hemos confirmado su filiación modernista, así que sería ocioso ahora volver sobre esos detalles, por lo tanto, solo consignaremos algunos breves ejemplos para que el concepto quede claro.

¿Qué espera un lector que aborda un cuento modernista? Si está medianamente informado del movimiento, esperará una visión exótica de lo americano, un esmerado cuidado de las formas y del lenguaje, un argumento breve concentrado por el protagonista y, en cierta medida, un choque cultural, tanto como el decadentismo y el interés en los temas ocultos.

¿Encontrará estos rasgos nuestro hipotético lector al leer los cuentos de García Calderón? Pensamos que sí, que la decepción no aparecerá en él, al menos por este motivo. Si él buscaba otra cosa, si él buscaba una defensa del indio o una perspectiva histórica o antropológica muy cercana a la realidad real o, en todo caso, a la realidad como el lector hipotético la imaginaba se sentirá defraudado, pero sin razón, pues eso no estaba en el “contrato” que Culler menciona.

Recordemos entonces algunos ejemplos ya abordados en este trabajo. En “La venganza del cóndor” podemos encontrar la concentración del argumento y el choque cultural: “Detuve el brazo a este hombre enérgico y evité la segunda hemorragia.” (1986:398) o “... dilaté mi partida pretextando compras.” (1986:399); en “*La momia*” podríamos bien señalar el pasaje donde se lee: “Cuatro siglos de espanto les han hecho aceptar la peor tragedia, suspirando. Pero en la noche acudían a la choza de la viaja Tomasa, que era bruja insigne, para pedirle amparo y venganza.”(1986:403-404), lo que parece un buen ejemplo del decadentismo así como del interés por lo oculto.

En “Amor indígena” parece claro el decadentismo y el cuidado por lenguaje, así, leemos: “Sofrenamos los caballos al paso del santo séquito para admirar la más

peregrina procesión que darse cabe.” (1986:421) y, en “Coca”: “El indio designó el sol declinante sobre la montaña andina: en la nieve de la cumbre tenía color y chorreras de sangre.” (1986:416) observamos la visión de lo americano y el exotismo tan apreciado por los modernistas. Para concluir, podemos ver en “La llama blanca” ese decadentismo que juega con el morbo, por eso “don Vicente Cabral no quería ya tolerar esos amores escandalosos. ¿No había acaso mujeres en la hacienda? Si otra vez lo pescaba entre las llamas, doscientos azotes a calzón quitado y una noche entera al cepo...” (1986:442).

Pensamos entonces que se cumple lo dicho, el verosímil genérico, entendido como cuento modernista, está ampliamente documentado en los cuentos de García Calderón y el lector no se decepcionará si ha aceptado las reglas del juego, si respeta el “contrato” y no exige o espera de un texto lo que este no le ofreció. Queda entonces claro que la propuesta de García Calderón en sus textos funciona dentro del nivel literario, crea sus narradores, descubrimos sus mundos posibles y lo encontramos dentro de una verosimilitud que no traiciona, es decir, que se inscribe cómodamente en su movimiento.

Conclusiones

1. Es importante señalar que la crítica literaria ha sido proclive a la crítica de la persona y no de la obra, juzgando a Ventura García Calderón antes que a sus escritos. Se confunden los conceptos de autor y narrador. Del mismo modo, buena parte de la crítica ha exigido que los personajes de García Calderón sean reflejo de personas de carne y hueso, confundiendo los planos de realidad y ficción. Así, se le ha criticado por no crear personajes o paisajes verdaderos antes que exigirselos verosímiles, lo único que podía ser, dado que la obra que analizamos pertenece al terreno de la ficción literaria.

2. La crítica que sí ha apostado por un trabajo de corte literario, muchas veces ha olvidado que la obra de Ventura Calderón Calderón se inscribe dentro del modernismo, que es el autor de *La venganza del cóndor* uno de los mejores representantes de este movimiento en el Perú y, por ello, ha exigido cualidades y desarrollos que no correspondían al autor, calificando como deméritos lo que en verdad eran logros: su cuidado en el lenguaje, su perspectiva exotista creaciones exóticas, su construcción de personajes.

3. Del análisis de varios textos se desprenden una serie de características comunes a los autores del Modernismo, aunque como es claro no todos los cuentos tienen que cumplir con el total de ellas, estas características son las siguientes:

a. Particular visión de lo americano bajo la influencia del decadentismo europeo que se muestra en cierto exotismo.

b. Cuidado de la expresión, búsqueda de hallazgos estéticos, de frases logradas, el uso de un “lenguaje literario”, sin abandonar en algunos casos modismos que aportan a la verosimilitud pero también a lo exótico, tomando esto último como la respuesta de los posibles lectores.

c. Libertad en la creación, es decir, que el texto no tiene que rendir cuentas a la realidad, que el texto no se tiene que emparentarse siquiera con ella.

d. Concentración del argumento a favor del protagonista con enfoque particular en su vida interior, indagando en sus motivos, temores e intereses.

e. Oposición entre el sistema de valores del protagonista (frecuentemente un artista) y su medio ambiente estrecho.

Por lo tanto, es justo afirmar que la obra de Ventura García Calderón se mueve con plenitud y comodidad en del Modernismo y que deberá ser juzgada con estos parámetros, es decir, que no se le deberá exigir la configuración de indios “verdaderos” o ligados a ideales como los del indigenismo, sino indios verosímiles donde destaquen el exotismo y las otras características mencionas líneas arriba.

4. En la lectura de “La venganza del cóndor” podemos encontrar una serie de constantes, entre ellas:

a. El tipo de narrador, que casi en igual número podríamos señalar tanto homodiegéticos como heterodiegéticos, pero que en uno u otro caso mantienen distancia

y cierto grado de sorpresa ante los hechos que ocurren, y que acaso narran sin poderlos comprender del todo.

b. El paisaje, que ya señalamos como básicamente utilitario, un lugar geográfico útil para que el narrador despliegue su historia, para que el autor disponga a sus personajes con el fin de crear una ficción, con la utilidad o inutilidad que esta pueda tener, pero nunca, para dejar alguna enseñanza o moraleja. No encontramos aquí ni la defensa del hacendado, que por cierto muchas veces es descrito y tildado de cruel, ni la denigración del indio, tan sugerida por algunos críticos.

c. Los personajes, donde casi sin excepción encontraremos que será el hombre blanco (hacendado o viajero) el protagonista de la historia en tanto que el indio, personaje omnipresente en los cuentos, será solo un colectivo o una comparsa que si bien hace posible la historia no parece jugar en ella un papel de mayor importancia que el paisaje que habita. ¿Es criticable este punto? Puede que sí, pero no desde una perspectiva literaria, no para la valoración del texto. ¿Funcionan los cuentos de Ventura García Calderón con este trabajo de personajes? Pensamos que sí, por ello no nos detenemos en críticas de corte político que, pensamos, no nos corresponde, y que son, justamente, las que quisiéramos desterrar o ayudar a desterrar, poniendo en discusión el valor estético de los cuentos.

5. Es claro que Ventura García Calderón crea sus propios mundos para colocar allí a sus personajes, mundos con un referente real, pero mundos pertenecientes a la ficción. Así, los mundos posibles donde se mueven los cuentos de Ventura García Calderón son, en su mayoría, pertenecientes al llamado “ficcional verosímil” lo que no impide que, en algunos casos, estos hagan uso del “ficcional no verosímil”, sobre todo hacia el final del

cuento y que lo inserta dentro de un nivel de realidad diferente (creencias andinas) lo que en cierta manera es útil para conformar el carácter exótico de los relatos.

6. Tres formas de lo verosímil se encuentran en los cuentos de García Calderón. En primer lugar el verosímil real, que suele aparecer en gran parte de la producción literaria en general y que nos facilita entrar en contacto con el texto y “creer” en él. Encontramos también un notorio trabajo del verosímil cultural, aquel que se basa no sobre las verdaderas costumbres de los pueblos sino sobre los estereotipos culturales, sobre la imagen que se tiene de ellos y que no requiere para nada su confrontación con la realidad, con la verdad, pues, como hemos venido insistiendo, esta no tiene lugar en el mundo de la ficción literaria. Por último, es importante señalar la presencia del verosímil genérico (estético), que en este trabajo hemos entendido también como el referido a un determinado movimiento literario. Entonces, no será problemático afirmar que la obra de García Calderón se mueve con comodidad, como ya hemos señalado líneas arriba, dentro de la verosimilitud del cuento modernista.

7. Estamos convencidos de que una lectura mucho más provechosa, tanto desde la perspectiva del crítico o del estudioso de la literatura, como del lector común, puede ser emprendida iluminando aspectos de los cuentos que hasta ahora han sido dejados de lado; aunque para esto sea un requisito indispensable realizar la debida separación del autor y del narrador, y apreciar el cuento o criticarlo tomando como sujeto a juzgar al narrador de cada uno de los relatos.

Bibliografía

- Arguedas, José María. 1969. *Primer encuentro de narradores peruanos* (Arequipa, 1965). Lima, Casa de la Cultura del Perú.
- Barthes, Roland. 1980. *S/Z*. Madrid, Siglo XXI editores.
- Cisneros, Luis Jaime. 1957. *Cuentistas modernos y contemporáneos*. Lima, Patronato del libro peruano.
- Cornejo Polar, Antonio. 1989. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima, Centro de Estudios y Publicaciones.
- Culler, Jonathan. 1978. *La poética estructuralista*. Barcelona, Editorial Anagrama.
- Chatman, Seymore. 1990. *Historia y discurso*. Madrid, Taurus Humanidades.
- Delgado, Luis Humberto. 1949. *Diálogos con Ventura García Calderón*. Lima, Imprenta Torres Aguirre, S.A.
- Delgado, Washington. 1984. *Historia de la Literatura Republicana*. Lima, Ediciones Rikchay Perú.
- Eco, Umberto. 1993. *Lector in fábula*. Barcelona, Editorial Lumen.
- Escajadillo, Tomás. 1994. *Narradores peruanos del siglo XX*. Lima, Editorial Lumen.
- Escobar, Alberto. 1960. *La Narración en el Perú*. Lima, Editorial Letras Peruanas.
- García Berrio, Antonio. 1989. *Teoría de la literatura*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- García Calderón, Ventura. 1986. *Obras escogidas*. Lima, Edubanco.

González Vigil, Ricardo. 1990. *El cuento peruano, 1920- 1941*. Lima, PEISA.

Henríquez Ureña, Max. 1954. *Breve Historia del Modernismo*. México, Fondo de Cultura Económica.

Kristal, Efraín. 1988. “Del indigenismo a la narrativa urbana en el Perú”. En: *Revista de Crítica Latinoamericana*, Año XVI, Número 27, Lima, pp. 57-74.

López Albuja, Enrique. 1991. *Cuentos andinos*. Lima, PEISA.

Mariátegui, José Carlos. 1976. *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Librería Editorial Minerva.

More, Federico. 1917. “La hora undécima del señor don Ventura García Calderón”. En *Revista Colónida*. N 1, 1917, Lima, pp. 33-39.

Meyer Minnemann, Klaus. 1987 “La novela modernista hispanoamericana y la literatura europea de “fines de siglo”: puntos de contacto y diferencias. En: *Ivan Schuman comp. Nuevos asedios al modernismo*. Madrid. Taurus Ediciones, pp. 19-64.

Mora, Gabriela. 1996. *El cuento modernista hispanoamericano*. Lima, Berkley, Latinoamericana Editores.

Núñez, Estuardo. 1965. *La literatura peruana en el siglo XX*. México, Editorial Pomarca, S.A. de C.U.

Ortega, Julio / Augusto Tamayo V. 1966. *V. García Calderón – Abraham Valdelomar*. Lima, Editorial litográfica “La Confianza”.

Reis, Carlos Antonio /Ana Cristina M. Lopes. 1995. *Diccionario de narratología*. Salamanca, Colegio de España.

Reisz de Rivarola, Susana. 1987. *Teoría literaria una propuesta*. Lima, Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica.

Ribeyro, Julio Ramón. 1996. *Cartas a Juan Antonio, Tomo I*. Lima, Jaime Campodónico Editor.
.....1994. *La palabra del mudo* (tomo I). Lima, Jaime Campodónico Editor.

Sánchez, Luis Alberto. 1951. *La literatura peruana, Tomo VI*. Lima, Editorial Guaranda.
..... 1986. “Prólogo”. En: *Ventura García Calderón, Obras escogidas*. Lima, Edubanco, pp VII-XXII.

Schulman, Iban. 1987. *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid, Taurus ediciones.

Sumalavia, Ricardo. 2000. “Alcances del cuento modernista peruano” En: *Favilla*, Año I, número I. Lima, pp. 65-76.

Tamayo Vargas, Augusto. 1966. *150 artículos sobre el Perú*. Lima, editorial Jurídica.
----- . 1973. En: *La venganza del cóndor*. Lima, PEISA.
----- . 1992. *Literatura peruana (tomo II)*. Lima, PEISA.

Tauro, Alberto. 1946. *Elementos de literatura peruana*. Lima, Ediciones Palabra.

Vallejo, César. 1987. *Desde Europa, crónicas y artículos (1923-1928)*. Lima, Ediciones Fuente de Cultura Peruana.

Vargas Llosa, Mario. 1993. *La verdad de las mentiras*. Lima, PEISA
----- . 1996. *La utopía arcaica*. México, Fondo de Cultura Económica.

Vidal, Luis Fernando. 1981. *Cuentos limeños (1950 – 1980)*. Lima. PEISA.