

Eleodoro Vargas Vicuña en el contexto de la conquista de los «realismos imaginarios»¹

CARLOS L. ORIHUELA

University of Alabama at Birmingham

RESUMEN

El estudio integral de la obra narrativa de Eleodoro Vargas Vicuña requiere no circunscribirla únicamente dentro del canon del indigenismo de la primera mitad del siglo XX. La contextualización metódica de su obra, representada principalmente por dos selecciones de cuentos: *Nahuín* (1953) y *Taita Cristo* (1964), dentro de las coordenadas de los años de agitación literaria y artística de las décadas de los 50 y 60, permite una valoración más justa y profunda de sus aportes en el proceso de la narrativa peruana durante la segunda postguerra. El presente trabajo constituye, de este modo, un reconocimiento del protagonismo de la obra de Vargas Vicuña en la conquista de «los realismos imaginarios», ruta creativa que posibilitó la brillante irrupción de la literatura latinoamericana en el extenso ámbito de la cultura universal contemporánea.

PALABRAS CLAVE: Eleodoro Vargas Vicuña, indigenismo, realismos imaginarios, *Nahuín*, *Taita Cristo*, nueva narrativa latinoamericana.

ABSTRACT

A complete study of Eleodoro Vargas Vicuña's prose requires that we not circumscribe it solely within the confines of the Indigenist canon of the first half of the 20th century. A methodical contextualization of his work, represented principally by two short story collections, *Nahuín* (1953) and *Taita Cristo* (1964), within the coordinates of the literary and artistic upheaval present during the decades of the 50s and 60s, allows for a fairer and more profound assessment of his contributions to Peruvian narrative during the aftermath of World War II. This article, therefore, constitutes a recognition of Vargas Vicuña's work as being at the forefront in the conquest of «imaginary realisms,» a creative path that made it possible for Latin American literature to irrupt brilliantly into the wide expanse of contemporary culture world-wide.

KEY WORDS: Eleodoro Vargas Vicuña, Indigenism, imaginary realisms, *Nahuín*, *Taita Cristo*, new Latin American narrative

1 El presente ensayo mantiene la estructura original de la ponencia que con el mismo título fue presentada en el Sexto Congreso Internacional de Peruanistas en el Extranjero. Asociación Internacional de Peruanistas (AIP). Georgetown University. Department of Spanish & Portuguese. Washington DC, 10 de octubre de 2013.

El estudio integral de la narrativa de Eleodoro Vargas Vicuña (Cerro de Pasco, 1924-Lima, 1997) requiere de dos fundamentos: a) no circunscribirla dentro del canon de la narrativa del indigenismo de manera exclusiva; y b) contextualizarla de manera metódica dentro de las coordenadas de los años de agitación literaria y artística de las décadas de los 50 y 60.

Las primeras manifestaciones de prestigio de lo que venimos a denominar la lucha por los «realismos imaginarios» en la literatura latinoamericana se dieron a mediados del siglo pasado, en la década de los 50. Se trataba de una jornada intelectual que, tras una pugna de décadas en contra del realismo positivista impuesto en las formas literarias hegemónicas, conseguía sus primeras manifestaciones importantes, impulsando así una corriente artística destinada a constituir lo que hoy reconocemos como la nueva narrativa latinoamericana.

Esta lucha por los «realismos imaginarios» constituyó, en efecto, un conjunto de esfuerzos por la reestructuración radical de los principios narrativos de filiación realista y naturalista con que se pretendía dar cuenta de las especificidades de la cultura y las complejidades sociales latinoamericanas. Implicó un desplazamiento final de la metodología intelectual que entendía el rol de la literatura como la aplicación primaria de instrumentos de diagnóstico sociológico, y la formulación de planteamientos políticos y doctrinarios en torno al proceso de modernización y la construcción de la democracia. Había quedado en claro, desde hacía décadas, que, a pesar de la consistencia teórica y los efectos políticos inmediatos de muchos de sus análisis y debates, esta corriente realista y sociológica no había constituido una vía que no fuera más allá de ciertos objetivos extra-literarios. Sus bases profundamente cartesianas habían obstaculizado de algún modo el proceso artístico, creativo y ciertamente liberador de las fuentes primordiales del espíritu vivo y dinámico de nuestras naciones mestizas y diversas. Como lo indica el crítico colombiano Isaías Peña Gutiérrez:

Uno de los problemas serios que casi nunca resolvieron los narradores latinoamericanos anteriores a los años cincuenta consistió en dividir, aislar y, tantas veces, oponer lo objetivo y lo subjetivo, lo real y lo imaginario, lo interno y lo externo, lo social y lo individual, el trabajo y la recreación, lo serio y lo lúdico. En cada paso entre la anterior y la nueva dimensión creativa, siempre se caía en el otro extremo; la síntesis perdía lo nuevo en la asunción de la «realidad» o en la reivindicación de lo «imaginario». Los lenguajes divididos, la academia para el autor, la jerga para los personajes [...], impidieron profundizar en los temas literarios; a su vez, las prenaciones sociopolíticas impusieron ciertos temas a los autores, resintiéndolo (o represando) los que, a veces, mejor conocían. La liberación del lenguaje literario, de los temas narrativos, y la síntesis entre lo externo (lo «real») y lo interno (lo «imaginario», no siempre lo psicológico), hacia los últimos años de la década de los 40, consolidó una larga búsqueda en la novela latinoamericana. (218)

Basado en esta reflexión, el presente estudio plantea un acercamiento interpretativo a la obra de Eleodoro Vargas Vicuña, tomándose en consideración el protagonismo de este destacado narrador andino en el movimiento artístico-intelectual de los años 50, el que materializó los inicios de los «realismos imaginarios», y proponiendo un análisis de los aspectos de su obra que mejor evidencian esta jornada de reinención de nuestra literatura. Vargas Vicuña, comúnmente entendido como típico indigenista (o «neoindigenista», según la metodología crítica de Tomás Escajadillo), o visto de soslayo como un raro caso de indigenismo de configuraciones poéticas y cultistas de matices algo insólitos, aparte de carecer de la atención crítica que la calidad de su escritura reclama, tampoco ha sido reconocido (en la crítica existente) como uno de los peruanos que con mayor nitidez ha contribuido en el impulso de nuevas opciones frente a los retos intelectuales y literarios en el contexto de la segunda postguerra, y frente al gran debate internacional en torno a la consolidación de un arte genuinamente latinoamericano. No viene al caso abrir un espacio de discusión acerca de lo que realmente implica hablar de estos objetivos que dinamizaron una etapa importante del proceso artístico contemporáneo. Se trata, más bien, de esbozar deslindes y precisar contribuciones. Eleodoro Vargas Vicuña, como podemos observar, experimentó con intensidad este instante histórico de transición, y desarrolló una vida intelectual que le permitió entender a profundidad sus alcances y llevarlos al campo de la reflexión y la creación. La tarea que la nueva narrativa de los cincuenta, la de los «realismos imaginarios», se centraba básicamente en dos metas: la del manejo de una materia prima distinta a la de la narrativa de fundamentos sociológicos (lo que implicaba un cuestionamiento y reformulación de su aparato expresivo); y la del establecimiento de una técnica radicalmente original y reorientada en la utilización y moldeado del lenguaje. La narrativa de Vargas Vicuña, constituida principalmente por dos selecciones breves de cuentos: *Nahuín* (1953) y *Taita Cristo* (1964), se desarrolló precisamente sobre la base de estos dos propósitos, y llegó a conformar una muestra de probada originalidad en su época, y un hito de notable influencia en el proceso de reinención literaria que asumía la incorporación de lo imaginario, lo fantástico y lo mágico.

Considerándose, como acabamos de ver, que la valoración de la narrativa de Eleodoro Vargas Vicuña supera el ámbito del indigenismo, y exige encuadrarse dentro de un espectro crítico aún más amplio, que comprenda igualmente las complejidades exploratorias de los años 50, el presente estudio esboza una propuesta de interpretación que puede esquematizarse en los siguientes términos: a) la incorporación de configuraciones mitológicas y mágicas como componentes esenciales de su materia prima narrativa; b) la reformulación del lenguaje narrativo con objetivos estéticos precisos, muchas veces con texturas predominantemente poéticas (en algunos casos casi versificado); c) el establecimiento de una superficie lingüística de intensas resonancias orales de sustrato indígena; y d) una propuesta de escritura barroca que por un lado ponga en evidencia la particularidad cultural latinoamericana, y por otro, constituya un instrumento de prácticas discursivas filosóficas y culteranas.

Washington Delgado, en el prólogo a la edición de *Ñahuin* (1975), pone énfasis en el desarrollo de parodias y motivos que nos remiten a la mitología universal muy obvios a lo largo de la narrativa de Vargas Vicuña:

Hay en cambio una densa sustancia mítica, unos personajes grandiosamente arquetípicos, por todo lo cual su breve obra narrativa se emparenta con los monumentos clásicos, con el magnífico teatro helénico. Esta sustancia mítica de sus cuentos no proviene de un minucioso trabajo literario, no tiene una raíz erudita. Es el producto, más bien, de una intuición poética genial. Por tal razón no encontramos un modelo clásico en estos cuentos, no los podemos ver como una copia o calco inteligentes. Lo único que sí podemos observar son ciertos paralelismos, ciertas lejanas similitudes en la superficie que nos llevan, al ser profundizadas mediante el estudio, a encontrar coincidencias esenciales con los grandes mitos de la humanidad. (19)

Estas observaciones, dadas con acierto, requieren igualmente de aclaraciones que nos ayuden a profundizar aún más en la naturaleza de esta narrativa. Si bien la voz crítica reconoce extensas estructuras mitológicas sobre las que se sostienen muchos de los relatos, también cuida de asegurar, con sobrada convicción, que estas analogías con el imaginario universal no provenían de un narrador erudito, es decir, de una intención autoral que establecía un diálogo moderno con la cultura, o de una estrategia narrativa encaminada por las experiencias de la reescritura. Todo parece indicar que, hasta en las lecturas más cuidadosas de la época, predominaba una suerte de estereotipo del narrador indigenista, entendiéndolo con frecuencia como la voz andina que desde las esferas limitadas y obsoletas de la intelectualidad provinciana hacía denodados esfuerzos imaginativos, casi heroicos, para dar cuenta del desconocido y subestimado universo indígena. Todo logro finalmente era producto de una genialidad intuitiva, casi instintiva. No cabía conjeturar que detrás de textos tan densos y elaborados, tan poblados de elementos creativos y de materia formal erudita, pudiera localizarse un sujeto que muy bien podía provenir de las canteras de la cultura moderna más reciente, una inteligencia forjada en los laberintos maravillosos de la biblioteca, en las agitadas mesas de la bohemia metropolitana más lúcida de esos años, que desmenuzaba con preocupación y luces renovadas la problemática de nuestro intrincado universo contemporáneo. En una entrevista, muy poco antes de su muerte, Eleodoro Vargas Vicuña, desprovisto, sin duda, del ánimo de crearse una leyenda personal, hizo algunas referencias sobre su formación intelectual y literaria que bien puede ayudarnos a auscultar aún más en su obra:

Estudí en la Universidad [UNMSM-Lima], pero a ciencia cierta yo no tenía muy en claro lo que iba a hacer como profesor. Nunca, jamás, durante ese tiempo se me ocurrió leer un libro sobre mi especialidad o desarrollar, investigar y escribir un tema sobre pedagogía. [...] Lo que sí sé a la perfección es que me pasé exactamente cuatro años de mi vida en San Marcos leyendo. Cuatro años exactos leyendo en la Biblioteca Nacional, en la Biblioteca de San Marcos y en la Biblioteca del Congreso. En esta última, los libros

que ponían a disposición del público eran los de reciente edición; era increíble para mí. Todo lo máximo de la literatura internacional inmediatamente llegaba a la Biblioteca del Congreso, ahí leí por ejemplo a muchos escritores norteamericanos. Luego me fui a la Universidad de Arequipa, donde me pasé la vida leyendo entre la Biblioteca del Ateneo que pertenece al municipio y la Biblioteca de la Universidad. (1997: 4-5)

Esta sólida formación humanística adquirida, como hemos visto, a través de un obsesivo y perseverante contacto con las bibliotecas más actualizadas del país, coadyuvó al afinamiento de su sensibilidad y a su particular manera de repensar y proyectar una nueva poética del relato. Explica, igualmente, la recurrencia oportuna y hábilmente incorporada de esa riqueza recogida en tanta variedad de escrituras y contextos culturales. La parodia de variados paradigmas mitológicos universales, principalmente los de referente greco-latino y bíblico, de fácil reconocimiento en *Taita Cristo*, tiene que ver, en principio con las particularidades antropológicas del mundo agrario que constituye el mundo representado de estos relatos. El propio Washington Delgado nos lo explica en los siguientes términos:

Era natural que así sucediera, porque el mundo agrario está profundamente vinculado a grandes ciclos de la vida vegetal y animal, al ciclo del año y las estaciones, al ciclo del día. Desde los primeros cuentos de Nahuín observamos la presencia de elementos míticos fundamentales: vida, muerte, generación-nacimiento, siembra-cosecha e inundación y sequía. (19)

Pero igualmente apunta y contribuye a esa aspiración muy propia de muchos pensadores y creadores de la segunda postguerra por establecer la unidad universal de la cultura, sin discriminaciones coloniales o neocoloniales. «Las luchas colonialistas, las ambiciones guerrerristas del hombre dividido en clases, hicieron olvidar la unidad universal de la cultura, y así se justificó tantas veces la ‘superioridad’ cultural europea sobre América» (221), nos dice Isaías Peña Gutiérrez, cuando ahonda en esta inquietud muy propia de esta generación, y en especial cuando aborda la obra de Alejo Carpentier, uno de los más convencidos defensores de esta premisa.

La urgencia de renovar la materia prima narrativa condujo, igualmente, a Vargas Vicuña a hacer una de sus contribuciones más importantes (pero menos advertidas por sus exégetas): la del protagonismo de la magia en la estructura elemental del relato, esto es, la incorporación de lo mágico y fantástico como elementos naturales del texto. A la manera de Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias y Juan Rulfo, precursores de lo que vendría a conformar la nueva novela latinoamericana, Vargas Vicuña, en un acto fundacional en la narrativa peruana, incluye la magia no según los lineamientos del indigenismo ni del realismo social en general, donde lo mágico correspondía a una «otredad» debidamente delimitada y cuya decodificación dentro del relato correspondía a la voz racional, cartesiana y erudita, que por lo general era la del narrador en tercera persona. En los relatos de Vargas Vicuña, los hechos insólitos, aquellos que escapan a

las cuadraturas del racionalismo, conforman la norma regular, la conducta cotidiana del cosmos, la compleja dialéctica del emisor. Así, en el relato «Velorio» (1976: 25-29) se diluyen los límites de la vida y la muerte, estableciéndose una realidad insólita donde los difuntos deambulan entre los vivos, transmutados en presencias oníricas, en mariposas amarillas, negras, rojas (a similitud de una experiencia posterior como la de Mauricio Babilonia y Macondo), en voces extraviadas, y en presencias diabólicas, como las que tiene que enfrentar Allico, el joven protagonista en el relato «En tiempo de milagros» (1976: 31-36).

Los flujos mágicos no sólo se dan en el plano de la representación, en los bosquejos imaginarios recubiertos de misterio y sugerencia, en las descripciones y estampas oníricas, en los entramados de media luz y penumbra; son producto igualmente de la elaboración de un lenguaje de factura poética, de textura formal exacerbada por imágenes, efectos de sonido, figuras heredadas de lo más notable de la versificación española. Vargas Vicuña resulta un narrador que antepone su condición de poeta a la del fabulador, al del transmisor de historias; un prosador cuyo objetivo primordial es el sentido poético del lenguaje, las intensificaciones propias del verso y las normas más estrictas de la musicalidad y la armonía gramatical. En sus confesiones a Esperanza Ruiz, días antes de su muerte, Vargas Vicuña insiste el haber sido por encima de todo un poeta:

Lo que yo estoy tratando de decir ahora es que mi vida había sido, en resumen, la vida de un poeta, y yo no lo sabía hasta el momento de hacer esta suerte de balance que te cuento. El Dios que regía esa vida de poeta, a través del cristianismo o a través del budismo o hinduismo que yo desde temprano leí, o a través de textos de Rabindranat Tagore, *Gintanjali*, *El anillo Satunjala*, es decir toda la literatura oriental que leía por entonces, hicieron de mí una persona que vivía entre todos estos personajes. (1976: 5)

Estas aseveraciones, que no sólo explican las particularidades de su formación y personalidad creativa, evidencian un caso individual, un tipo ejemplar del nuevo narrador latinoamericano que se reorienta, en franca oposición a la tradición de continuismo decimonónico, hacia una preocupación esencialmente artística y retoma la noción del escritor profesional propuesto medio siglo antes por los modernistas: un demiurgo que desplaza el discurso cientificista y unívoco en favor de un lenguaje irracionalista hecho de intuiciones, sentimientos y sugerencias, y con el que le es posible abordar la problemática humana más allá de los límites de la sociología y la política. Sin duda, en los relatos de Vargas Vicuña se produce simultáneamente una dinámica circular y recíproca entre cuento y poesía. Discurrir en sus relatos conlleva internarse en las profundidades de la poesía; y decidirse por su poesía nos abre la ruta de historias y viñetas elaboradas con nostalgia, fantasía y misterio. Era muy frecuente entre sus compañeros de generación comentar con humor que cuando Eleodoro Vargas Vicuña escribía un poema hacía un cuento, y, viceversa, cuando escribía un cuento terminaba por escribir un poema (Baquerizo: 11).

Igualmente, llama la atención la destreza con que Vargas Vicuña consolida su discurso narrativo mediante el uso de lo que a primera vista se percibe como la materia prima del castellano andino de sustrato quechua. Esta operación, consistente en el fino ensamblaje de formas constructivas, repertorio lexical y modismos atribuidos a las comunidades mestizas de una región de los Andes peruanos (no se especifica cuál), apunta a crear el efecto de que ciertamente el narrador pertenece a este segmento social, una voz que como tal trasciende la mera individualidad y se torna en una suerte de emisor colectivo, depositario de la sabiduría y la historia de su comunidad. Sin duda, se pensó de inmediato que se trataba de un procedimiento típico del indigenismo reivindicacionista de principios del siglo xx, equivalente a lo que por entonces realizaba José María Arguedas² en defensa de las comunidades quechuas. Sin embargo, Eleodoro Vargas Vicuña pretendía algo que iba aún más allá, obedecía a un proyecto artístico destinado a materializar un referente social imaginado, a instaurar detrás de sus textos el protagonismo de un sujeto emisor que llegara a representar al ser andino y latinoamericano, entendido éste como un integrante más de la gran cultura moderna y universal. El desarrollo de este artificio lingüístico coadyuvó, sin duda, a la ampliación del componente poético de sus relatos, y le permitió igualmente el desarrollo fluido y conciso de densas reflexiones de carácter místico y filosófico, intensamente existenciales. Óscar Araujo León nos lo reafirma cuando explica las implicancias de estas resonancias indígenas en el lenguaje de Vargas Vicuña:

Vargas Vicuña pertenece al grupo de escritores latinoamericanos que crean un lenguaje literario mimético, resultante de poetizar el habla coloquial, reelaborando la oralidad del campesino y dotándola de dignidad literaria. (36)

Finalmente, debemos mencionar que la obra de Vargas Vicuña representa en su estructura integral una propuesta de escritura barroca, pero no dentro de lo barroco entendido como un estilo histórico, como podrían ser el gótico o el romántico, sino como la manifestación de una constante del espíritu caracterizada por el horror al vacío, a las superficies desnudas, a la armonía lineal-geométrica. En la obra de Vargas Vicuña se materializa, por ende, esa particular manera de ser americano, de ser mestizo, híbrido y heterogéneo. Su obra queda ya del lado de los latinoamericanos que encuentran en esta condición una fuente insustituible para crear el arte de los tiempos poscoloniales, congestionado maravillosamente por múltiples contribuciones culturales, pero también para construir una manera propia de ser universales. Alejo Carpentier, cuando lo explica y se refiere a lo real maravilloso y su propia obra, a los cuales considera productos esencialmente barrocos, nos dice:

América, continente de simbiosis, de mutaciones, vibraciones, de mestizajes, fue ba-

2 José María Arguedas había diseñado por entonces un discurso narrativo de compleja estructura lingüística, cuyo objetivo primordial era expresar en lengua española el discurso verbal de sus protagonistas quechuahablantes.

roca desde siempre: las cosmogonías americanas, ahí está el Popol Vuh. [...] Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo. El barroquismo americano se acrece con la criolledad, con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano. (Peña Gutiérrez: 222)

En *Nahuín y Taita Cristo*, ciertamente, están presentes de manera viva y tangible, elementos culturales, artísticos y humanos de los más diversos, y revelados en un nivel sustancial nuevo que se explica en la dialéctica con que confluyen y dan origen a una materia contemporánea sincrética, en un estrato cualitativo original pero siempre dinámico y encaminado sobre las rieles de lo insólito e inédito. Esto explica igualmente el principio creador de base por el que discurrió toda esta obra: el de tratar la literatura como un elemento más de la vida del hombre, jugando con ella, soñando con ella (Peña Gutiérrez: 206). Marcos Yauri Montero, ahonda sobre esta idea cuando nos afirma:

La obra de Vargas Vicuña es mestiza, y como proyecto nacional, también. El realismo maravilloso de sus cuentos canceló el regionalismo. El lenguaje popular y la oralidad sabiamente reelaborados han otorgado a sus relatos calidad artística y poética. [...] Eleodoro Vargas Vicuña no fue un ser troceado como Inkarrí. No escribió para reestructurarse, ni para librarse de un fracaso ni se sintió desarraigado. (15)

Sin duda, Eleodoro Vargas Vicuña constituye el ejemplo más claro y prestigioso de los escritores andinos que participaron, durante la década de los cincuenta, en la construcción de los «realismos imaginarios», corriente que vendría a conformar lo mejor de la narrativa latinoamericana en lo que va de la historia contemporánea. El estudio de su obra, salvo honrosas excepciones, ha sido injustamente postergado, y en muchas oportunidades constreñido a análisis limitados al estudio del indigenismo en sus esquemas más elementales e iniciales.

Referencias bibliográficas

- ARAÚJO LEÓN, Óscar (1997). «Taita Cristo: Agonía y Mestizaje». en: *La casa de Cartón de Oxi. Revista de Cultura*. Lima: Primavera de 1997, II Época, No 13, 34-41..
- BAQUERIZO, Manuel J. (1997). «Eleodoro Vargas Vicuña, Poeta», en: *La casa de Cartón de Oxi. Revista de Cultura*. Lima: Primavera de 1997, II Época, No 13, 10-13.
- DELGADO, Washington (1976). «Vargas Vicuña: Una subyugante intensidad poética», en: Vargas Vicuña, Eleodoro. *Nahuín*. Lima: Editorial Milla Batres, S.A., 1976; 17-21.
- ESCAJADILLO, Tomás (1971). *La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones*. Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en el Programa Académico de Literaturas Hispánicas, en la UNNMSM, Lima. (Fotocopiado).

- PEÑA GUTIÉRREZ, Isaías (1987). *Manual de la Literatura Latinoamericana*. Bogotá: Educar Editores.
- VARGAS VICUÑA, Eleodoro (1997). «Confesiones en Voz Alta», en: *La casa de Cartón de Oxi. Revista de Cultura*. Lima: Primavera de 1997, II Época, No 13, 2-9.
- VARGAS VICUÑA, Eleodoro (1976). *Náhuin*. Lima: Editorial Milla Batres, S.A.
- VARGAS VICUÑA, Eleodoro (1999). *Taita Cristo*. Lima: Editorial San Marcos.
- YAURI MONTERO, Marcos (2013). «Eleodoro Vargas Vicuña: El desconocido». [en línea] [Disponible en Internet:http://www.urp.edu.pe/urp/modules/publicaciones/publivarias/eleodoro_vargas.pdf] Consultado 8 de noviembre de 2013.

