

trabajador indio. Pugna dura, cruel, de bárbaro conflicto entre un desposeído y un prepotente propietario, explotador sin medida ni piedad.

La resonancia de esta «novela-río», densa y vigorosa, plena de humanidad, que sale de la vida misma y que discurre al igual que la vida, ha sido enorme. Ciro Alegría alcanzó el cimero prestigio continental de un José Eustasio Rivera, un Rómulo Gallegos o un Azuela. La traducción de sus obras a más de quince idiomas de los ámbitos lingüísticos románico, germánico y eslavo, le aseguran un reconocimiento universal que pocos escritores americanos han conseguido hasta hoy.

Hay gran verdad humana en las situaciones intensas presentadas por Alegría, quien al mismo tiempo es gran creador de personajes. Sus años de infancia y adolescencia vividos en el campo, constituyen fuentes de vivencias imborrables que ha volcado en sus personajes actuantes, en su mayor parte campesinos, a los cuales el lector tiene la impresión de haber conocido antes en la vida que a través de una ficción. Depurada su técnica novelística y superada la vacilante estructura de su primera novela, Alegría tomó conciencia plena de su oficio de novelista y en las dos últimas afirmó su talento animador del paisaje y del hombre, su fuerza afectiva y sus dotes de dominador de su lenguaje. Aunque Alegría no llegó a dejarse tentar por innovaciones expresivas de las que son comunes en otros autores coetáneos o posteriores, con todo dista mucho su rica y fluida expresión de aquellos intentos de relato llano y sin elaboración instrumental, que caracterizaron a muchos de sus antecesores en el género.

El talento literario de Alegría se volcó también, aunque esporádicamente, en poesías, en el ensayo —sobre todo en aquellas disertaciones en que explica el arte de su narrativa— y más frecuentemente en el ágil comentario periodístico. Pero su vena de escritor nato, que no conocía limitaciones, lució ante todo en la narración larga y en el relato corto. Como cuentista supera la de las letras peruanas que transcurre entre los años 20 y 30, en que imperaba el mero paisajismo, el folklorismo agobiante, las infecundas fórmulas de mera exposición y el escarceo frondoso de escritores improvisados y espontáneos. Su obra de cuentista ha sido recogida en el libro de recopilación titulado *Duelo de Caballeros* (Lima, 1963, y Buenos Aires, Ed. Losada, 1965). Alguna vez su sentido humano y la ternura de su espíritu se volcó igualmente en un relato dedicado a los niños: *La leyenda del nopal* (Santiago, 1940).

Alegría representa un escalón importante en el

proceso de la narrativa peruana y americana. Ha cumplido la misión —ya vislumbrada por López Albújar— de «socializar» los temas o asuntos de la narración peruana, al reflejar el drama social y las aspiraciones colectivas y al expresar, con sana y noble esperanza, un anhelo de redención y progreso social. Ha correspondido a las generaciones posteriores otra tarea igualmente valiosa: la de «socializar» también la técnica de expresión y los medios instrumentales del narrador.

No era inmune el novelista Alegría a una crítica constructiva que señaló en su obra algún abigarrado cuadro o algún resquebrajamiento en la estructura de sus narraciones, o también las expansiones del lirismo, casi excluido hoy en las mejores expresiones de la novela contemporánea, pero esos mismos defectos —pues por contraste las perfecciones a veces son yertas e infecundas— contribuyeron a que sus relatos fuesen más vibrantes y por ello más accesibles al hombre común, a quien con denuedo y con buen éxito incorporó a la legión de fervorosos lectores de las letras peruanas de este siglo, todavía poco permeables a la acogida popular. Eso quiso ser Alegría y lo logró: el escritor del pueblo (aquel que hace la lengua) y para el pueblo (aquel que hace la historia); pero su tarea la hizo con buenas letras, con gusto exquisito, con donaire y esplendidez de gran escritor. Por ello y por su aliento humano y social, quedará como un clásico de la literatura americana. □

E. RODRIGUEZ MONEGAL

Hipótesis sobre Alegría

Uno de los más curiosos destinos de las letras británicas de este siglo es el de E. M. Forster. Consagrado como maestro de la novela contemporánea en 1925, con *A Passage to India*, Forster decide entonces no publicar ninguna novela más. Sigue escribiendo (cuentos, artículos, libros de viaje y de reminiscencias, biografías) pero no publica otra novela más. Su fama como novelista no cesa, sin embargo, de crecer. Con la perspectiva de los años, cada día parece más evidente que Forster

cuenta entre lo más creador que ha producido Inglaterra y Europa en lo que va del siglo, y *A Passage to India* ha conocido una fama extraordinaria y hasta ha sido llevada al teatro con todo éxito. Pero el silencio novelesco de Forster es imperturbable, como si el autor estuviera convencido de que ya había alcanzado el punto máximo con esa novela del año 25. Tal vez su silencio sea sólo publicitario: se dice de buena fuente que Forster ha escrito una novela más que será conocida póstumamente. Pero esta sí que es otra historia.

Pensaba en el destino de Forster al reseñar cierta vez el volumen de *Novelas completas* de Ciro Alegría, que publicó Aguilar de Madrid en su Biblioteca de Autores Modernos, con prólogo de Arturo de Hoyos (la primera edición es de 1959).

La muerte del novelista peruano vuelve a plantear para mí el problema de su destino narrativo. Toda la obra novelesca de Alegría cabe en un volumen de 954 páginas, de letra bastante grande. Es decir: allí cabe toda una obra que se escribe rápidamente entre 1935 y 1941 y que después —en el plano novelesco— parece detenerse por completo. A partir de 1941, Alegría parece involucrarse (como Forster en 1925) dentro del más significativo silencio. Es cierto que de vez en cuando se anuncia una nueva novela, en preparación, que se llamaría *Los viajeros iluminados* según noticias que ya datan —por lo menos— de 1948. Es cierto, también, que un volumen de cuentos, *Duelo de caballeros*, apareció en Lima, en 1963, para certificar la existencia narrativa de Alegría. Pero en un lapso de veintiséis años, Alegría no publicó ninguna novela más. A semejanza de Forster, el narrador peruano se encerró en un silencio que a primera vista resultaba inexplicable. Del de Forster se ha dicho —no sé con cuánta razón— que obedecía a la convicción de que sus cinco novelas, y sobre todo *A Passage to India*, habían agotado su visión novelesca. En ellas estaría todo lo verdaderamente importante que el novelista británico quería comunicar. ¿Pero será el mismo caso el del novelista peruano que acaba de fallecer?

Las dos raíces

Un repaso reciente de sus tres novelas me permite aventurar una hipótesis que no niega sino que completa la visión que ofrece Estuardo Núñez en el artículo precedente, y que como toda hipótesis corre el riesgo de ser desmentida por la realidad. La formulo, sin embargo, porque creo que contribuye a entender algunos aspectos de la narrativa de Alegría. A primera vista, el narrador peruano funda sus tres novelas en la misma experiencia viva y

emocional, en el mismo postulado ideológico o tal vez sólo intelectual. El contó en el prólogo de la décima edición de *El mundo es ancho y ajeno* (prólogo que muy sensatamente reproduce la edición Aguilar) cuáles son las raíces afectivas de su arte de novelar. Criado en una hacienda andina de la que su padre era administrador —el dueño era su abuelo paterno—, Alegría se desarrolla en medio de la naturaleza, aprende a amar ese ambiente y sus hombres, oye deslumbrado sus historias. «La historia básica del libro —cuenta en dicho prólogo— comienza en mis años formativos. Nací en una hacienda, crecí en otra —ambas pertenecientes a la provincia de Huamachuco, en los Andes del norte del Perú—, y desde niño hube de andar largos caminos para ir a la escuela y el colegio, situados en la ciudad andina de Cajabamba y en la costeña de Trujillo. Así me llené los ojos de panoramas y conocí al pueblo de mi patria. Mujeres de la raza milenaria me acunaron en sus brazos y ayudaron a andar; con niños indios jugué de pequeño; siendo mayor alterné con peones indios y cholos en las faenas agrarias y los rodeos. En brazos de una muchacha trigueña me alboreó el amor como una amanecida quechua. Y en la áspera tierra de surcos abiertos bajo mis pies y retadoras montañas alzadas frente a mi frente, aprendí la afirmativa ley del hombre andino.»

No sólo contempla el niño la realidad andina. También la oye contar y cantar por los mismos hombres que la viven. Uno de ellos, Manuel Baca, es indudablemente el vínculo existencial entre los tesoros de la sabiduría indígena y el narrador culto. Como le pasó a Ricardo Güiraldes con el resero que luego inmortalizaría con el nombre de Don Segundo Sombra, o como le ocurrió a Rómulo Gallegos con ese Antonio José Torrealba Oste, verdadera enciclopedia de los llanos que aparece en *Doña Bárbara* bajo los rasgos del peón Antonio, para Ciro Alegría el verdadero fabulador del paisaje andino será Manuel Baca. En el citado prólogo lo evoca así: «La hacienda está en las riberas del río Marañón. Una vez llegó un hombre de río abajo con una enorme llaga tropical que le estaba comiendo el brazo. Mi padre lo curó y él se quedó a vivir en Marcabal. Se llamaba Manuel Baca y era un gran narrador de cuentos y sucedidos, fuera de ser diestro en cualquier faena. Caída la tarde, frente al sol de venados, que es una laya de sol naranja que dora las lomas a la oración, Manuel parlaba con voz de conseja.»

También aprenderá el joven Alegría en esos primeros años la injusticia a que viven sometidos los indios del Ande, oirá casos terribles de violencias y de expolios. «Mi padre administraba la hacienda Marcabal Grande con ánimo justiciero», evoca tan-

tos años más tarde. «El tenía características hispánicas y esa aptitud para rebelarse en ideas y hechos que contrabalancea la aptitud para la opresión que también distingue a la raza. En mi madre se combinaba el lirismo irlandés con la ternura nativa. El resultado fue que en Marcabal comenzó a resquebrajarse el feudalismo de la región. Un día llegó a refugiarse un indio comunero, llamado Gaspar, y al otro día un indio colono, llamado Pancho. Ambos contaron dramáticas historias. Gaspar andaba perseguido por sublevarse y gran parte de las tierras de su comunidad le habían sido arrebatadas. Pancho llegó con el poncho en hilas, arreando un mohino jumento que cargaba todos sus bienes y seguido de su escuálida mujer y su hijo, un pequeño de grandes ojos asustados. La policía no arribó nunca por Gaspar, pero comprendí toda su nostalgia de la tierra perdida una vez que le oí tocar su antara, desgarradamente, tarde la noche y en soledad. Los patronos de Pancho lo reclamaron, mandándole decir a mi padre que 'lo devolviera'. Entre los hacendados regía la ley no escrita, pero respetada, de que los indios pertenecían a la tierra. Mi padre no lo devolvió. Muchos casos como estos podría contar.»

Es fácil reconocer en estas historias la semilla de su gran novela *El mundo es ancho y ajeno*, la semilla de esa literatura de protesta de que Ciro Alegría es tan nítido exponente.

The Child is father of the Man, ha dicho Wordsworth en uno de sus más celebrados poemas. Esta experiencia del niño Alegría ha marcado para siempre al narrador adulto.

El fecundo destierro

La otra fuente de su novelar es ideológica y tiene más que ver con otra zona de experiencias del joven Alegría. Sus biógrafos han contado que el joven se une al movimiento indigenista del Aprismo, desafía a las fuerzas del Gobierno, es encarcelado, huye, vuelve a conocer la prisión, debe aprender a vivir en el destierro. Esta experiencia personal de rebeldía, humillación, vejaciones, desamparo, no es tan singular como podría creerse en América Latina. De ahí deriva una literatura de combate y de fuerte acentuación política que tiene una directa razón de ser. Aunque no todos los que protestan alto pueden mostrar una hoja de servicios como la del joven Alegría. El compromiso político y social que entonces asume valientemente despierta en él las más hondas emociones de la niñez. La tensión afectiva y la ideológica se unen para permitirle crear —en el destierro de Chile y casi sucesivamente— sus tres novelas conocidas:

La serpiente de oro (1935), que se centra sobre todo en ese río Marañón que conoció de niño y en la dura vida de los cholos balseros, novela llena de aciertos poéticos pero que carece de una válida estructura narrativa; *Los perros hambrientos* (1938), donde los protagonistas son los perros pastores de una comunidad indígena, obligados a convertirse en vagabundos y feroces, como si en estos personajes patéticos reflejara el autor, en alegoría algo explícita, el destino miserable de sus dueños; *El mundo es ancho y ajeno* (1941), en la que la visión naturalista del indio y de su explotación trágica se apoya en la comunidad de Rumi y en su caudillo, el anciano Rosendo Naqui, figura que Alegría convierte en símbolo de toda una zona oprimida hasta el día de hoy. Con esta novela alcanzan las letras hispanoamericanas el punto culminante de una etapa de protesta social y política que ya había producido algunas obras maestras en México (los novelistas de la revolución mexicana, como Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán), en Colombia (*La Vorágine*, de José Eustasio Rivera), en Venezuela (*Doña Bárbara*, es claro), en Ecuador (Jorge Icaza), en el Río de la Plata (algunos cuentos misioneros de Horacio Quiroga, sobre todo). *El mundo es ancho y ajeno* era como la síntesis militante de toda esa literatura. Era *La cabaña del Tío Tom* de una literatura desgarrada, nueva en su enfoque americano pero muy antigua en su forma narrativa tradicional. Tan antigua que ya la novela indigenista de América Latina la estaba abandonando para seguir los experimentos mágicos de Miguel Ángel Asturias o buscar una visión más profunda y secreta con José María Arguedas.

Esas tres novelas de Ciro Alegría, pero sobre todo el triunfo de la tercera en el concurso hispanoamericano organizado por Farrar & Rinehart de Nueva York, en 1941, convierten a Ciro Alegría en uno de los primeros novelistas de América Latina. Entonces, en este preciso instante, comienza un silencio que cubre dos décadas y media.

La división de las aguas

Tal vez podría encontrarse una explicación externa del silencio de Alegría si se tuvieran en cuenta varios hechos: a) la fama impone sus terribles correas y Alegría vivió durante demasiado tiempo en la tensa expectación suscitada por el triunfo continental de su tercera novela; b) desde ese triunfo, el autor ha vivido largas y hasta larguísimas temporadas en los Estados Unidos, lejos de esa América india que es la fuente principal de sus relatos, la tierra nutricia de la que él extrajo todo alimento poético; c) su mismo compromiso político

parece haber sufrido cambios, o por lo menos haber perdido el carácter militante que tuvo en sus primeras décadas. Este último hecho es comprensible y señalarlo no implica aquí ningún reproche. El mismo partido Aprista cambió de tono, si no de rumbo, como es bien sabido. Lo cierto es que la suma y acumulación de estos hechos podrían explicar externamente en parte el silencio de Alegría. Aunque creo que estas explicaciones no deben ser soslayadas, me parecen sin embargo insuficientes.

La relectura ordenada de sus tres novelas me permite aventurar una hipótesis. En el momento en que se publica *El mundo es ancho y ajeno*, en ese 1941 del que ya nos separa un largo cuarto de siglo, Alegría está creando su novela dentro de lo que entonces parecía ser la más fecunda línea de la novela latinoamericana: la línea de la novela naturalista de la tierra, del indígena explotado, de la naturaleza bravía e indomable, de la reivindicación social y hasta política que divide al mundo —maniqueísticamente— en buenos y malos, en blancos e indios, en explotadores y explotados. Desde los precursores del siglo XIX hasta Alegría esa línea es la central. No es casual, por eso, encontrar muchas afinidades entre el novelista peruano y el cuentista rioplatense Horacio Quiroga, que en tantos sentidos lo precede en mostrar la explotación del hombre por el hombre, en la pintura directa del sufrimiento americano, hasta en la temática simbólica. (Hay un cuento de Quiroga, *Yagual*, publicado en revista el 26 de diciembre de 1913, que guarda curiosos puntos de contacto con *Los perros hambrientos*.)

Sin embargo, a partir de 1941 precisamente, esa línea narrativa del naturalismo y la protesta deja de ser central en las letras latinoamericanas. Cada día resulta más creciente y poderosa la otra línea de la novela: la que se apoya en los nuevos centros urbanos y trata de definir al nuevo hombre americano, la que va a denunciar el mal social y político en su origen mismo y no en las periferias feudales, la que explora más las complejidades de la naturaleza humana que las de la espectacular naturaleza exterior, la que extiende las fronteras del realismo. Para esta nueva línea, el maniqueísmo es una carga política más que una virtud; la protestación es un lastre; la verdadera denuncia se hace narrativamente y no a través de discursos emocionalmente ubicados; lo sobrenatural se mezcla íntimamente con lo cotidiano. Esta otra línea (que también tiene sus antecedentes en la narrativa del siglo XIX latinoamericano) es la que ha dado los nombres más vigorosos actualmente, desde Borges hasta Cortázar, desde Agustín Yáñez a Carlos Fuentes, desde Alejo Carpentier a Gabriel García Márquez, desde Manuel Rojas a José Do-

noso, desde Ernesto Sábato a Mario Vargas Llosa, desde José Lezama Lima a Severo Sarduy, desde Juan Carlos Onetti a Carlos Martínez Moreno, desde José Lins do Rêgo a João Guimarães Rosa, desde Juan Rulfo a Fernando del Paso. La lista podría alargarse hoy considerablemente.

La situación literaria de Alegría y de *El mundo es ancho y ajeno* es, por eso mismo, de increíble anacronismo. Que un hombre nacido en 1909 (el mismo año que Onetti, por otra parte; apenas un año mayor que Lezama Lima) escriba como un narrador social del siglo XIX es lo que, tal vez, haya determinado de la manera más profunda ese silencio creador que abarca un cuarto de siglo. Porque cada año que pasaba hacia más evidente que la novela latinoamericana estaba saliendo de la etapa de *La cabaña del Tío Tom* para entrar —y qué vigorosamente— en la etapa de *El sonido y la furia*. La conmovida Mrs. Beecher Stowe cedía el paso, como influencia tutelar, al pesadillesco William Faulkner. Mejor que nadie —tal vez— lo comprendió entonces Ciro Alegría. De ahí su silencio.

Esta es una hipótesis apenas, pero es a mi juicio la única que explica esa doble sensación de éxito y de fracaso que emana de las novelas de Alegría al ser releídas hoy: éxito por la convicción interior, el vigor, la simpatía honda del autor hacia sus temas: fracaso porque estas novelas, y sobre todo la más famosa de ellas, representan el final de una etapa, la última palabra de un arte de novelar, sólido, bidimensional, que ya estaba completamente exhausto en 1941. No es casual, por eso mismo, que al concurso internacional que ganó Ciro Alegría con *El mundo es ancho y ajeno*, se haya también presentado Juan Carlos Onetti con una novela (*Tiempo de abrazar*) que fue seleccionada por el comité montevideano pero que no llegó a ser publicada nunca. El mismo año 1941, Onetti ganaría con otra novela, *Tierra de nadie*, el segundo premio en un concurso organizado en el Río de la Plata por la Editorial Losada. Esta novela, que describe con gran audacia técnica la vida de los indiferentes morales de una gran ciudad de emigrantes, de desarraigados, de anónimos miembros de una generación perdida, no alcanzó la fama de *El mundo es ancho y ajeno*, y hoy es sólo conocida en América Latina por los especialistas del género. Sin embargo, con esa novela Onetti estaba abriendo las puertas de par en par a esa otra línea narrativa de que se habla más arriba. Aunque desconocida, la nueva novela latinoamericana, experimental e iconoclasta, estaba presente ya en la hora del triunfo de Alegría y por su mera presencia invisible volvía anacrónico ese triunfo. En 1941 empezaban a dividirse las aguas, aunque muy pocos lo pudieron advertir entonces. □