

Las novelas cortas de José Diez-Canseco

PAUL LLAQUE

INTRODUCCION

El presente trabajo está dividido en dos partes. En la primera se trata de situar historiográficamente la narrativa del autor, así como señalar los aportes más relevantes del mismo a la narrativa peruana contemporánea. En la segunda se asedia el texto en lo que respecta a sus componentes internos, immanentes y lo que éstos puedan reflejar más allá de su inmanencia (lector virtual, visión del mundo, por ejemplo).

Se ha tomado como dirección metodológica el modelo de la exégesis tradicional o hermenéutica, si bien es fácil advertir la presencia subyacente de una conciencia ora estructuralista, ora semiótica. El contexto histórico-social está más bien supuesto antes que articulado al análisis. Se trata, enfaticémoslo, de una aproximación preliminar a la narrativa de José Diez-Canseco, y es así como debe ser considerada la lectura que sustenta a la misma.

1. SITUACION DE JOSE DIEZ-CANSECO EN LA NARRATIVA PERUANA CONTEMPORANEA

1.1. UBICACION HISTORIOGRAFICA

Excepto cierto desacuerdo en los límites cronológicos y en la nomenclatura de escuela o corriente, la historiografía literaria

peruana (1) suele incluir la narrativa de José Diez-Canseco en el período postmodernista de la literatura peruana, dentro de la escuela criollista y entre la narrativa de escritores que surgen alrededor de los años '20 (2).

Como bien asevera Antonio Cornejo Polar:

El abandono del modernismo, en el campo de la narrativa se realizó por varias vías: la prosa de vanguardia, con especial énfasis en la experimentación, tal como se advierte en *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán; el relato criollista, en sus versiones de *Abraham Valdelomar* y *José Diez-Canseco* (1904-1949); o la narración indigenista a la manera de *Enrique López Albujar* (1872-1966), principalmente (3).

Habría que sumar los nombres de Gamaliel Churata (1894-1960) y Arturo Hernández (1904-1970), si bien hay que advertir que la narrativa de ambos no entronca siempre dentro de un sistema literario común al de Diez-Canseco, Adán, Valdelomar y López Albujar (4).

1.2. APORTES DE LA NARRATIVA DE DIEZ-CANSECO A LA NARRATIVA PERUANA

Ciertamente la línea criollista como opción narrativa postmodernista no agota el universo de la narrativa de Diez-Canseco. Si

(1) Para una crítica de la historiografía literaria en América Latina, véase: Beatriz González Stephan: "La crítica y los problemas de la historia literaria (el caso venezolano)" in *Texto crítico*, México, VIII, 26/27, Ene.-Dic. 1983; pp. 45-64.

(2) Cfr.: Luis Alberto Sánchez: *La literatura peruana*. Derrotero para una historia cultural del Perú (5a. ed. Lima, Editorial Juan Mejía Baca, 1981; t. V.P. 1443 y ss; sobre Diez-Canseco en particular, pp. 1464-1467); Augusto Tamayo Vargas: *Literatura peruana*, (4a. ed. Lima, Librería Studium Editores, 1976; t. II, pp. 558-561); Alberto Tauro: *Elementos de Literatura peruana* 2da. ed. corr. y aum. Lima, Imprenta Colegio Militar Leoncio Prado, 1969; p. 184); Antonio Cornejo Polar: *Historia de la literatura del Perú republicano* (in: Fernando Silva-Santisteban, coordinador: *Historia del Perú*. Lima, Editorial Juan Mejía Baca, 1980; t. VIII, pp. 112-117; sobre Diez-Canseco en particular, pp. 114-115).

Para un cuestionamiento del término "literatura criollista", oír. nota 28 del "Estudio Preliminar" de Tomás G. Escajadillo a *Estampas mulatas*. Lima, Editorial Universo S.A., 1973.

(3) Antonio Cornejo Polar: *Op. cit.* en n. 2, p. 112.

(4) Para una teoría de la literatura peruana en tres sistemas véase Antonio Cornejo Polar: "El problema nacional en la literatura peruana", in: *Quehacer*. Lima, No. 4, abril de 1980. [Recogido en *ACP: Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, 1982; pp. 14-31].

por un lado las *Estampas mulatas* (1930) se insertan dentro de la narrativa criollista, la novela corta *Suzy* (1930) y la novela póstuma *El Mirador de los Angeles* (1974; fechada "junio de 1940") están más bien dentro de la línea escritural de orientación vanguardista y cuyo espacio referencial es el "Barranco señorial y amable", línea que tiene su expresión más elevada en *La casa de carión* (1928), de Martín Adán, pero a la cual aportan novelas poco conocidas y anteriores como *Cartas de una turista* (1905), de Enrique Carrillo, "Cabotín", *La evocadora* (1913), de Enrique Bustamante y Ballivián, *Vencida* (1916), de Angélica Palma, o *Bajo las lilas* (1923), de Manuel Beingolea.

No tan alejada de esta forma de escritura, aunque de alguna manera amalgamada con una visión referencial propia de la narrativa, está *Duque* (1934), novela que, según una sugestiva hipótesis de Tomás G. Escajadillo (5), iniciaría la tradición de novela "anti-burguesa" en la literatura peruana, cuya continuidad debe ser encontrada, desde luego en versiones harto diferentes y aun contradictorias en algunos sentidos, en novelas como *En octubre no hay milagros* (1965), de Oswaldo Reynoso (1932) y *Un mundo para Julius* (1970), de Alfredo Bryce Echenique (1939) (6).

También ha sido Escajadillo quien ha enmarcado, en un texto reciente algo polémico, (7), la condición de "precursor" de Diez-Canseco respecto de los narradores de la denominada "generación del '50" (8) (que Escajadillo llama "generación de 1954-55" (9)). Está claro que la condición de "precursor" no se generalizaría para el número total de narradores de la denominada "generación

(5) Cfr.: "Bryce: elogios varios y una objeción", in: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima, III, 6, 2do. sem. de 1977; pp. 137-148. [Recogido en T. G. E. *Narradores peruanos del siglo XX*, La Habana, Cuadernos Casa 30, 1986].

(6) Obviamente hay algunos cuentos contemporáneos que podrían incluirse ("El marqués y los gavilanes", de Julio Ramón Ríbeiro, o "Con Jimmy, en Paracas", del mismo Bryce, para citar sólo dos cuentos bastante conocidos).

(7) Cfr.: T.G.E.: "Diez-Canseco: un precursor no reconocido", in: Luis F. Vidal; Tomás G. Escajadillo; Abelardo Sánchez León: *Presencia de Lima en la literatura*. Lima, DESCO, Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1986; pp. 27-43. Escajadillo en *Op. cit.* en n. 2 afirma que el primero en señalar la relación entre Diez-Canseco y la llamada "generación del '50", aunque de manera bastante débil, es Mario Castro Arenas en su *La novela peruana y la evolución social* (1965); sin embargo, en este último artículo no llega a citarlo.

(8) Cfr.: Antonio Cornejo Polar: "Hipótesis sobre la narrativa peruana última", in: *Hueso húmero*. Lima Nº 3, oct.-dic. 1979; pp. 45-64. [Recogido en *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas, UCV, 1982; pp. 123-141. Según Cornejo Polar, con la "generación del '50" se inicia el período de la nueva narrativa peruana].

(9) Cfr.: "Estudio Preliminar" citado en n. 2 y artículo citado en n. 7.

del '50" sino específicamente para la narrativa de Enrique Congrains Martín y para algunos cuentos de Julio Ramón Ribeyro. Habrá también que sumar a Oswaldo reynoso, quien aparece una década más tarde. Se trata de narradores que han escogido como problemática la protagonizada por seres de condiciones económicas paupérrimas, en su mayoría niños o adolescentes migrantes de provincias y habitantes de "barriadas". Y por la inclusión del referente de la "barriada", además de los citados, agreguemos los nombres de Cronwell Jara Jiménez (1950) y otros de menor mérito como Luis Felipe Angell o Mario Castro Arenas.

No son todos éstos, sin embargo, los aportes de José Diez Canseco a la narrativa peruana contemporánea. Estuardo Núñez, estudiando "la literatura peruana de la negritud" (10), es decir, aquella literatura peruana que ha incluido como personaje de su historia al integrante o descendiente de la etnia afro, señala al autor de *Estampas mulatas* y a Enrique López Albújar como los iniciadores de la segunda etapa de esta hipotética literatura peruana de la negritud. Dice Núñez:

[Desde el s. XVII, en una primera etapa,]... los autores se limitaron a reproducir el habla castellana deformada por el negro, sin preocuparse mayormente de captar su espíritu... [En] *Estampas mulatas* (1930) de José Diez Canseco y la novela *Matalaché* (1928)... los protagonistas son principalmente el mulato, el zambo o descendiente de negro, incorporados en toda la integridad de su condición híbrida e insertos dentro de su tragedia de postergados o discriminados, que aún subsiste por razón racial o étnica... (11).

Según Núñez, esta literatura tendría como últimos exponentes en narrativa a Antonio Gálvez Ronceros y Gregorio Martínez.

En un artículo posterior que al parecer desconoce el de Núñez, Juan Duchesne estudia la novela *Canto de sirena* de Martínez relacionándola, ya en un nivel latinoamericano, con cierta literatura testimonial del continente. Para lo que nos interesa en relación a Diez-Canseco, hay que destacar sin embargo el hecho que Duchesne habla de "negrigenismo" como de un probable, futuro equivalente del conocido "indigenismo" (12).

(10) Cfr.: Estuardo Núñez: "La literatura peruana de la negritud", in: *Hispanamérica*. Gaithersburg, USA, 28, Abril 1981; pp. [19]-23.

(11) *Ibid.*, pp. citadas 22 y 23.

(12) "Etnopoética y estrategias discursivas en *Canto de sirena*", in: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima, X 20, 2o. sem. 1984; pp. 189-205. Hay que advertir, sin embargo, que la narrativa indigenista es mucho más que una opción literario-narrativa; es también, o quizá ante de todo, un movimiento político-social. Cfr.: Antonio Cornejo Polar: *Literatura y sociedad en el Perú: La novela indigenista*. Lima, Lasontay, 1980.

Pero, por último, venga una observación remarcada en este trabajo respecto del conjunto de relaciones que imbrican a la denominada narrativa "popular" de la literatura peruana y la narrativa de Diez-Canseco, imbricación que tendría lugar en el nivel de la enunciación narrativa como consecuencia de la operación del estatuto lingüístico de un referente "común" a ambas narrativas (Véase en este trabajo los capítulos "El narrador y el discurso" y "El personaje y el referente").

No hay, por cierto, ningún ánimo de adanizar el trabajo literario de un autor, sino tan sólo de evidenciar la obvia continuidad que siempre ha existido en la literatura peruana y que, absurdamente, algunas veces se trató de negar.

Precisando las ideas sistematizadas hasta aquí, podemos decir que:

1º La narrativa de Diez-Canseco consolida una de las líneas criollistas postmodernistas de la literatura peruana (*Estampas mulatas*);

2º La narrativa de Diez-Canseco colabora con el corpus y el proceso de una línea de orientación vanguardista de las décadas 24-30 40 (*Suzy* y *El Mirador de los Angeles*);

3º La narrativa de Diez-Canseco incrementa, de alguna manera, el sistema narrativo regionalista con sus cuentos que él mismo llamó de "media sierra" ("Jijuna", por ejemplo). En este trabajo no se realiza con detenimiento este aspecto de la narrativa de Diez-Canseco;

4º La narrativa de Diez-Canseco inicia la tradición de la novela "anti-burguesa" de la literatura peruana (*Duque*);

5º La narrativa de Diez-Canseco sirve de "antecedente" a una línea de la narrativa de la denominada "generación del '50" al tomar como protagonista a integrantes de las clases económicas más carecientes de entonces (las novelas cortas, pero también algunos cuentos);

6º La narrativa de Diez-Canseco, dentro de la literatura peruana de la negritud inicia, con López Albújar, su segunda etapa, es decir, cuando "la literatura trata de incorporar al negro como protagonista principal" (vid. Núñez) y, posiblemente, uno de los períodos de un todavía discutible "negrigenismo" (vid. Duchesne);

7º La narrativa de Diez-Canseco está dentro de la tradición de la denominada, con carácter provisional, "narrativa popular" de la literatura peruana contemporánea, como precisaremos más adelante.

2. LAS NOVELAS CORTAS DE JOSE DIEZ-CANSECO

2.1. EL NARRADOR Y EL DISCURSO *

En mis primeras *Estampas mulatas*, en mi "Gaviota" y mi "Km. 83" empleé, extarordinariamente dentro de la literatura del Perú, las interjecciones usuales de mi pueblo y no podía hacer de otra manera.

J. D.-C., "Prólogo", 1936.

El discurso de las novelas responde bien a una orientación costumbrista (13). El discurso es criollista; sin embargo, entre sus objetivos, los hay costumbristas. La vocación primera del narrador es pedagógica en el sentido que le agrada mostrar, enseñar, enjuiciar satírica, humorísticamente, ¿Qué? Un espacio y un tiempo concretos, es decir, un referente. Pero además del referente, un tipo humano: el mulato. Para tipificar este referente y caracterizar este tipo humano no sólo basta mostrar, ser puntual en la descripción, minucioso en el detalle; implica también un parecer. A veces, la austeridad de una imagen naturalista en la constatación de un ambiente o la descripción física y psicológica de un tipo humano hace pensar en cierto objetivismo. Sin dificultad, descubrimos luego que esa imagen se integra adecuadamente cuando la subjetividad narrativa torna esa primitiva dirección objetivista en una acentuadamente costumbrista: además de la

* Las categorías "narrador" y "discurso" no son aquí necesariamente diferentes. Por "discurso" entendemos el texto en su totalidad, el cual es enunciado por un "narrador". Para referirnos a los momentos en que la instancia narrativa se acentúa utilizamos la categoría "narrador"; para referirnos a los instantes en que la instancia narrativa se neutraliza, sin necesariamente llegar a omniscientalizarse, acudimos a la categoría "discurso". [Para una sistemática de la enunciación narrativa, cfr.: Raúl Bueno Chávez: "Sobre la enunciación narrativa: de la teoría a la crítica y viceversa (a propósito de la novelística de M. Puig)", in: *Hispanérica*, Gaithersburg, USA, XI, 32, Agosto 1982; pp. 35-47].

(13) Según Antonio Cornejo Polar, "... en un primer momento el costumbrismo semeja ser un movimiento literario, y lo es dentro de las limitaciones de una literatura incipiente, muy poco después se diluye a tarvés de diversos canales e impregna un amplísimo sector de la literatura peruana, para volverse a concentrar en "los bohemios de 1886" ... y desperdigarse más tarde, hasta prácticamente nuestros días, como ingrediente de obras de muy distinta índole". Más adelante: "(del costumbrismo) ... cabe rastrear su vigencia, cierto que desdibujada e intermitente, en algunos relatos contemporáneos — sea como componente secundario de la narrativa criollista de José Diez-Canseco (1904-1949) o sea como presencia fugaz en algunos fragmentos de la obra de Alfredo Bryce (1939)". Cfr. *Op. cit.* en n. 2; pp. citadas, 17-18 y 27.

constatación, la descripción de un ambiente, una actitud, un personaje; el parecer, la aquiescencia o la crítica corrosiva.

Si esta vocación secundaria del narrador es costumbrista, su discurso apunta a un referente tipificable de popular. Excepcionando la Segunda Parte de *El Kilómetro 83*, en los textos narrador y discurso tienden a unimismarse.

Hay que enfatizarlo: ambas novelas están estructuradas lingüísticamente sobre la base de la coexistencia de dos normas. En algunos pasajes, cuando los personajes se comunican entre sí, lo hacen dentro de una norma lingüística que no es la misma norma del narrador. Ahora bien, en una primera instancia, el discurso trata de aprehender esa otra norma de los personajes lo más veristamente posible:

"—¡Güena, pa' qué!"

"—Así que, ¿justi'astao en París?" (G, pp. 90 y 94 respectivamente). (14).

En este sentido, el discurso opta por reproducir la fonética del idiolecto del personaje mulato. El discurso también desea dar cuenta de la transformación fonética de algunas voces extranjeras en el habla de sus personajes; v.gr.:

"M'sieur";

"Olrai" y "L'right"; etc. Repárese en que estas dos últimas variantes de una sola voz inglesa no es enunciada por el mismo personaje. Cfr. G, pp. 69 y 71.

Pero esto no basta. No ha sido señalado con énfasis el hecho de que la norma lingüística de los personajes tienden a transgredir su mera capacidad referencial. Su pasiva, capacidad de un elemento más del referente (15). En párrafos aparentemente

(14) G: "El Gaviota"; K: "El Kilómetro 83". Citamos siempre de la edición de Tomás G. Escajadillo: Estampas mulatas. Lima, Universo, 1973.

(15) En ese sentido discrepamos un poco de la afirmación tajante de Antonio Cornejo Polar: "... la [aproximación] que propone el criollismo se entraba en el estereotipo de una imagen popular no conflictiva y no trasciende del plano referencial (...) la creatividad del lenguaje popular... se solidifica en el estilo costumbrista a través de fórmulas que envejecen pronto y para siempre". (Cf. "El problema nacional en la literatura peruana", Op. cit. en n. 4, p. 27). En primer lugar, "la solidificación de la creatividad del lenguaje popular en el estilo costumbrista" es por sí sola una conclusión gaseosa, sin mucha precisión. En segundo lugar, ACP parece equivaler "estilo costumbrista" a "escritura o discurso criollista", opciones lingüísticas diferentes, ciertamente. El ingrediente costumbrista —"componente secundario", según ACP— del criollismo debe encontrarse en la vocación satíricamente constataadora, y enjuiciadora al mismo tiempo, de algunas actitudes y/o comportamientos humanos y/o sociales.

enunciados dentro de una única norma —la del narrador—, podemos percibir ciertas variantes, esto es, ciertos procedimientos lingüísticos operados, dentro de una cláusula, en un verbo, un adjetivo, o en el sentido de toda una frase, procedimientos que semejan ser más propios del estatuto referido que del estatuto desde el que refiere el narrador. Lógicamente no se trata de "frases hechas" o "refranes", como en el viejo costumbrismo. Escojamos al azar algunas líneas de G y K (Repárese en los subrayados nuestros).

"—¡Pato chinool

—Tu madre!

Y las carcajadas restallan como latigazos de chunga sobre el damnificado con el mote y el damnificado con la madre" (G, p. 63).

"Mañanita del Callao trascendiendo a pisco con tutos de chicharrones. Los palomillas periodiqueros lanzan el pregón estatóreo..." (G, p. 63).

"Le aguaitaron los papeles a don Charles. Todo en orden. Madera de San Francisco y carbón de Melbourne. Largo viaje desde Australia con recalada en Frisco" (G, p. 64).

"Los dieciséis años de Gaviota brincaban con una alegría bailarina" (G, p. 69).

"¡Diez mil soles para mañana, juegal" (K, p. 108) (16).

Como ya hemos anotado, exceptuemos de este fenómeno a la Segunda Parte de K. ¿Qué sucede en este texto? En G, como en la Primera Parte de K, la coexistencia de dos normas conlleva ciertos contactos entre ambas que llega a alterar una de ellas, esto es, la norma del narrador. Un poco exagerando el asunto, podría decirse, con la lingüística contemporánea, que ocurre un fenómeno diglósico: no hay dos lenguas en contacto, sino dos normas, dos sociolectos en coexistencia.

La Segunda Parte de K es ilustrativa al respecto. Puesto que esta Parte interesada también a otro punto del análisis, detengá-

(16) Tomás G. Escajadillo, *Op. cit.*, en n. 2, dice que "el 'narrador omnisciente' —de corte netamente tradicional—. (a)l intentar esta identificación con su personaje adopta continuamente la misma 'norma-oral-popular' del habla de sus criaturas..." p. 20. En primer lugar, en ningún momento el narrador adopta en su totalidad la norma del habla de sus personajes. En segundo lugar, no siempre el narrador es netamente, tradicionalmente, omnisciente: En el antepenúltimo párrafo de la Primera Parte de G, el narrador se expresa así: "(A don Charles) ...la barba, con blanco, ya entre el rubio oscuro, le temblaba con algo que era —apuesto lo que quieran— una cosa así como llanto". (*Estampas mulatas*, edición utilizada, p. 84; subrayado nuestro).

monos únicamente en lo que a su discurso se refiere. El referente ha cambiado, ya no es Lima, ya no es Abajo del Puente, ya no es el ámbito urbano; ahora es la Montaña, la Selva. Los personajes no volverán a ser los mismos; el referente ya no es el mismo. El discurso, tampoco. El narrador ha perdido completamente el modo anterior de adjetivar, de conjugar verbos, las expresiones coloquiales y la coloquialidad de sus enunciados. El narrador se vuelve ceremonioso, letánico; el discurso, mimético, puntillosamente realista. Sin exagerar un punto el asunto, puede decirse que la Segunda Parte de *K* difiere apenas del estilo de la novela regionalista latinoamericana. Las últimas líneas de *K* evocan una novela regionalista admirable: *La vorágine* (1924) del colombiano José Eustacio Rivera. Un tópico común: la Naturaleza, la Selva, aniquila al hombre.

Si la Segunda Parte de *K* resiente, como muchas veces se ha dicho, la unidad de la novela, ilustra también la incapacidad de la narrativa criollista de referir otros espacios diferentes al predio urbano y de arribar al aspecto social de un universo problemático. Habrá que esperar muchos años para que un narrador relativamente joven como Augusto Higa Oshiro (1946) escriba un cuento cuya norma lingüística es la de los personajes, en mayor o menor medida populares, y resuelva el enigma de la problemática social a través de la perifrasis alegórica (Cfr. el cuento que da título al conjunto *Que te coma el tigre* (1977).

Cabría preguntarse, entonces, hasta qué punto la opción de parte del narrador de acoger, dentro de su propia norma, procedimientos lingüísticos de la norma de los personajes, puede verse como un claro antecedente de la narrativa de los últimos doce años motejada de "popular" (17). De ser comprobable esta relación, Diez Canseco estaría aportando a una línea cuya consolidación es esperada todavía, a diferencia de la otra vía criollista postmodernista de Abraham Valdelomar.

(17) Cfr.: Antonio Cornejo Polar, artículo citado es n. 8.

Nos referimos específicamente a los siguientes libros: *Monólogo desde las tinieblas* (1975) de Antonio Gálvez Ronceros (1932); *Tierra de caléndula* (1975) y *Canto de sirena* (1977) de Gregorio Martínez (1942); *El tiempo no es, precisamente, una botella de champán* (1977) de Luis Fernando Vidal (1943); *Que te coma el tigre* (1977) de Augusto Higa Oshiro (1946); *Los ilegítimos* (1980) de Hildebrando Pérez Huaranca (1946); *Al ritmo de Celia Cruz o Roberto Ledesma* (1978) de Omar Ames (1947); *Montacerdos* (1981) de Cronwell Jara Jiménez (1950); *Somos de junto al río* (1987) de Christian Fernández (1960). La insinuación nuestra de la relación existente entre Estampas multas y la narrativa "popular" de los años '70 es sugerida anteriormente por Luis Fernando Vidal in: "El cuento urbano limeño", estudio preliminar a su antología *Cuentos limeños (1950-1980)*. Lima, Peisa, 1982; p. 24 (Biblioteca Peruana, 64).

2.2. EL PERSONAJE Y EL REFERENTE

Toda historia tiene su protagonista, bien lo sabemos. Si esta historia es novelística, necesariamente el protagonista es portador, en mayor o menor medida, de los hechos, del suceso, del acontecimiento. Entidad sobre la cual es focalizada el acontecer y el detalle, la peripecia o la estrategia narrativas, el protagonista a lo largo de toda su existencia fictiva dota a la novela de la verosímil virtud de espejo de la vida (18). Cuando este protagonista tiene que abandonar su periplo vital, aún dentro de los marcos ficcionales del relato no concluido, su personalidad finita, terminada, adquiere trascendencia humana.

En las dos novelas cortas de José Diez-Canseco el protagonista es finito, muere. Más todavía: los protagonistas son uno solo o, mejor, desarrollos de la arista de una sola entidad.

Hablando sobre la presencia de Lima en la narrativa peruana, Luis Fernando Vidal y Tomás G. Escajadillo han coincidido en señalar que es Diez-Canseco "quien descubre, por primera vez, el rostro popular de Lima" (Escajadillo), o —que es lo mismo— quien "inicia el cumplido y empático retrato de personajes populares" (Vidal) (19).

En las novelas cortas de *Estampas mulatas*, pero también en algunos cuentos (en "El trompo", por ejemplo), Diez-Canseco refiere personajes y espacios entonces inusuales dentro de la narrativa peruana. Los primeros indigenistas (Narciso Aréstegui, Clorinda Matto, Ventura García Calderón, Enrique López Albujar habían centrado su preocupación en el personaje indio y en el referente indígena, desde una perspectiva defectiva que todos conocemos; Martín Adán y los retratistas del "Barranco amable" focalizaron su atención en el adolescente de clase alta y su problemática más metafísica que real; Abraham Valdelomar había dado cuenta de la provincia desde una perspectiva también criollista. Diez-Canseco opta por un referente y un personaje inmediatos porque sabe que su recepción y su receptor son inmediatos (Véase 2.5.). El tratar de reproducir la fonética del idiolecto de un personaje implica, en este caso, significar cierto sociolecto pe-

(18) Cfr. la todavía útil distinción teórica de Mario Benedetti: "Tres géneros narrativos", in: *Sobre artes y oficios*. Montevideo, Arca 1968; pp. 14-29. Según el deslinde de Benedetti "la novela (a diferencia del cuento y la *nouvelle*, suertes de *tranches de vie*) quiere parecerse a la vida, quiere ser vida por los cuatro costados..." (pp. 22-23).

(19) En volumen colectivo (con Abelardo Sánchez León) citado en n. 7 (pp. 29 y 19, respectivamente). Anteriormente Escajadillo lo había señalado en el varias veces aquí citado "Estudio Preliminar" a *Estampas mulatas* (edición utilizada). También Vidal había reafirmado a Escajadillo en su antología citada en n. 16, p. 24.

ruano: el del peruano descendiente de la etnia afro. Dentro de esta etnia, Diez-Canseco escoge al mulato, mezcla de negro con criollo (o extranjero, inclusive). Ciertamente su visión del personaje es paternalista, por tanto, limitada. Pero hay que destacar que este paternalismo y esta simpatía del narrador respecto de sus personajes tiene que ver, más que con la identificación ante el resurgimiento en ellos de ciertos valores aristocráticos, con cierta concepción de la autenticidad humana. Los personajes de Diez-Canseco son auténticos. Cuando leemos *El Gaviota* tenemos cierta inclinación a creer que la perspectiva de Diez-Canseco tiene alguna raíz positiva: el Gaviota es auténtico en la medida que es mulato; don Charles, que es presentado como un marino gringo de 35 años pero que —única defectividad de la novela— en poco tiempo (5 ó 7 años, a lo sumo) se convierte en un anciano, es "hijo de un viejo marino inglés" y de "mulata peruana, dulce y mimosa como todas nuestras zambas costeñas" (G, p. 66). Más adelante, sin embargo, descubrimos que algunos personajes sin necesariamente ser mulatos (el Manteca, por ejemplo) son auténticos en la medida que son populares, en la medida que comparten con los mulatos, en igualdad de condiciones, un mismo espacio vital (léase un referente).

Hay que remarcar algo que quizá por obvio puede pasar desapercibido. En las novelas cortas los personajes y los espacios, por muy diferentes que, entre sí, puedan ser, en esencia son entidades comunes. "Gaviria, el Gaviota, no tenía perro que le ladrara. Tampoco don Charles" (G, p. 77), nos dice un narrador afectuoso. En G, los espacios son el Callao y la vida en el buque *Albatros* con trasfondo de horizonte marino y mar, puro mar. En K, las calles de Abajo del Puente. No interesa. Ambos espacios son uno solo porque están caracterizados por la presencia de personajes ora populares, ora marginales. Respecto de los otros espacios, de los integrantes de los otros estratos sociales, este personaje y este espacio son marginales, desconocen a los otros, se conducen de acuerdo a una tabla axiológica de comportamiento válida sólo entre ellos, o desde ellos. Cuando los tres protagonistas son encarcelados y condenados injustamente aceptan con coraje y resignación la injusticia (esa otra justicia, extraña por injusta, que no encuadra dentro de su tabla de valores), porque esperan (tratan de esperar) el momento en que ellos hagan valer sus derechos, su justicia, su conducta, frente a esa otra conducta. Del Gaviota, alrededor de cuyo cadáver "otras gaviotas se alborotaron con parlanchinas estridencias" (G, p. 102), nos dice el narrador que es "muerto en su ley" (*Ibid.*).

Los personajes femeninos —lo ha dicho ya Escajadillo— son decorativos, pero tienen la funcionalidad, al mismo tiempo, de ser causales del conflicto. Ahora bien, el conflicto suele ser acci-

reado por el machismo del personaje masculino y el acontecimiento suele ser decisivo, terminante.

2.3. FORMAS ESTRUCTURALES EXTERNAS

Wolfgang Kayser llamaba "formas estructurales externas" (20) a la disposición tipográfica del relato en partes, capítulos, párrafos, etc. "La razón de que estas partes, capítulos, párrafos —decía Kayser— sean al mismo tiempo partes de una estructuración interna (...) en cada caso es necesario investigar". Sin afirmar que en las novelas cortas de Diez-Canseco las formas estructurales externas se condicen con las internas (en G tal vez sí, pero en K rotundamente no) presentamos a continuación el esquema de la estructuración externa de ambas novelas cortas (21):

G

PRIMERA PARTE

I(A/B); II; III(A/B); IV; V(A/B)

SEGUNDA PARTE

I; II(A/B); III; IV(A/B/C)

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

K

PRIMERA PARTE

I; II; III(A/B/C/D/E/F/G); V²²

(20) Cfr. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Versión española de María D. Mouton y V. García Yebra. 3a. ed. rev. Madrid, Editorial Gredos S.A., 1961; p. 231.

(21) Las letras entre paréntesis señalan subcapítulos marcados en la edición utilizada con tres asteriscos, entre uno y otro.

(22) La edición utilizada no consigna el capítulo IV.

SEGUNDA PARTE

I(A/B); II(A/B/C); III(A/B); IV(A/B/C); V; VI(A/B/C); VII(A/B)!

ESQUEMA A

Una breve percepción del esquema A hace reparar en algo evidente: la cuasi impecabilidad estructural de G (el capítulo IV de la Segunda Parte es el único con tres subcapítulos y, por consiguiente, deshomogeniza la hasta ahí conservada bipartición de los capítulos) y la caoticidad estructural de K. La estructura externa de G condice bien con la dinámica interna de la historia narrada. En K la aparente descoordinación estructural de sus formas extierpese a todo, cierta unidad.

2.4. ESTRUCTURA DEL ACONTECIMIENTO

En ambas novelas la estructura interna (23) está cercenada en dos momentos claramente diferenciados, de tal suerte que condicionen tanto la estructuración "externa" mayor (Primeras y Segundas Partes), cuanto la estructuración que hemos denominado "interna" (24).

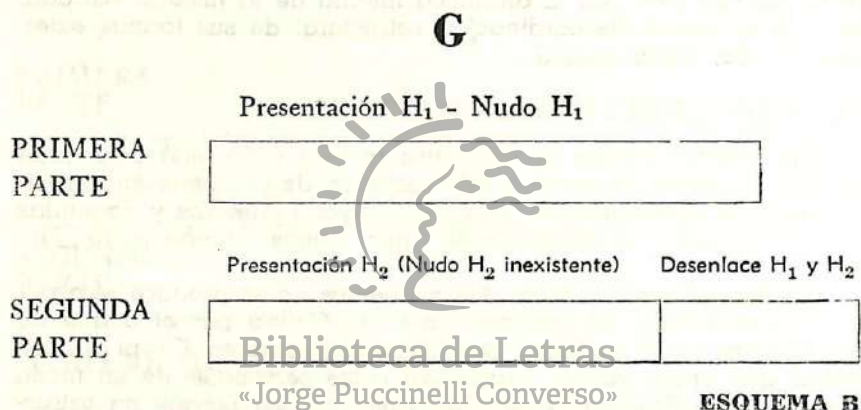
La diferenciación de los dos momentos no se produce sólo por el cambio de espacio predominante (el Callao por el buque de don Charles en G; la Selva por Abato el Puente en K), ni por los rasgos que ahora van a caracterizar a los personajes de un modo diferente a la Primera Parte. Básicamente, esta bipartición estructural externa responde a la bipartición de la historia narrada.

(23) Preferimos el término "estructura interna" al de "formas estructurales internas" (Kayser, *Op. cit.* en n. 22), por cuanto la "estructura interna" responde más al nivel "semántico" que al "formal". Estos últimos niveles son equivalentes al nivel del contenido y al nivel de la expresión respectivamente de la glosemática de Hjelmslev; con el lingüista danés, recordamos que una expresión es expresión sólo porque es expresión de un contenido y un contenido es contenido sólo porque es contenido de una expresión. Cfr. Oswald Szemerényi: *Direcciones de la lingüística moderna. I De Saussure a Bloomfield 1916-1950*. Versión española de Marcos Martínez Hernández. Madrid, Gredos, 1979. Una teoría semiológica de la obra literaria partiendo del estructuralismo lingüístico y particularmente de la glosemática de Hjelmslev en Jürgen Trabant: *Semiología de la obra literaria. Glosemática y teoría de la literatura*. Versión española de José Rubio Sáez. Madrid, Gredos, 1975.

(24) Como está dicho, estructuración "externa" mayor es la división en partes; la división en capítulos y subcapítulos estaría dentro de una estructuración "externa" menor.

Precisando mejor, sostenemos que la historia de la Primera Parte (H_1), sin duda la historia mayor o englobante, da paso, en la Segunda Parte, a una segunda historia (H_2).

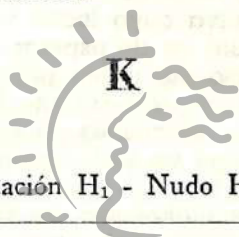
Ahora bien, la historia de G posee una estructura tradicional: Presentación, Nudo y Desenlace. Cuando se han cumplido las dos primeras instancias (Presentación y Nudo) de la historia mayor de G , empieza la "segunda Parte" y, con ella, la Presentación de una segunda historia, sin Nudo, hasta el último subcapítulo del capítulo final. El Desenlace de esta historia segunda, sin embargo, es al mismo tiempo el Desenlace de la historia primera, con lo cual, internamente, la estructura es impecable y la unidad del texto, evidente (25). Un esquema de la estructura interna de G puede ser el siguiente:



Del Esquema B, podemos precisar que H_1 es la historia protagonizada por el Gaviota y don Charles, cuyo espacio preponderante es el buque de este último; H_2 es la historia protagonizada entre Gaviria (nótese que en la segunda Parte el narrador nombra con mayor frecuencia al protagonista con su apellido que con su alias, todo lo contrario respecto de la Primera Parte) y Teresa, cuya inexistencia de Nudo se produce por la relación armónica, casi estática, de la pareja. Hay que notar también que en el brevísimo e intenso (subcapítulo tercero del capítulo último de la Segunda Parte) momento en que se produce el Desenlace, el espacio vuelve a ser un buque y el trasfondo, el mar.

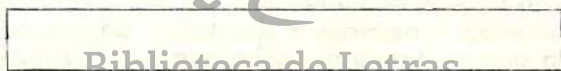
(25) Algo similar ocurre en el cuento "El trompo" (1941), que es considerado el mejor texto de Díez-Canseco.

No sucede lo mismo con K. Aquí H_1 , historia protagonizada entre los tres amigos, pero fundamentalmente Manteca, y Torres, a causa de Rosaura, no llega a tener un Desenlace explícito. Cuando abandonan Abajo el Puente y son llevados a la Selva, en condición de vagabundos, Rosaura desaparece del conjunto de acciones (sólo aparece en el recuerdo de los protagonistas) y Torres y su hermano también. Esta es otra historia, la del Kilómetro 83, y el pretexto de la misma pudo ser cualquier otro diferente a la del triángulo amoroso de uno de los protagonistas. El Desenlace que se gesta en esta parte es, entonces, el Desenlace de esta historia segunda y, cuando se da, sólo queda vivo y cuerdo (pues Manteca muere a causa de la picadura de una víbora y Filiberto Malpartida está ya totalmente desequilibrado) Tumbitos, quien es, además, el personaje menos logrado de los tres protagonistas. El Epílogo (o ap. VII) termina siendo de esta manera reiterativo, explícito. Un esquema de la estructura interna de K puede ser el siguiente:



Presentación H_1 - Nudo H_1

PRIMERA
PARTE



Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

PARTE
SEGUNDA

Presentación H_2 - Nudo H_2	Desenlace H_2	Epílogo
V	IV	VII

ESQUEMA C

Terminemos el presente punto, anotando algo obvio: el personaje femenino tiene la función de demandar la reacción machista del masculino y con esta actitud se produce el conflicto o Nudo, parte de una historia que termina con el suceso último: acontecimiento imprevisto, intenso por su brevedad y decisivo: siempre es letal para el protagonista, para los protagonistas.

2.5. LA FIGURA DEL LECTOR *

Toda narración, todo discurso, todo narrador implica un lector. No se necesita aquí puntual información sociohistórica para colegir la virtualidad inmediata del lector de las novelas cortas. Hay, por esto, no sólo el ánimo de volver experiencia literaria, narrativa, hechos cotidianos concretos, producidos por personajes concretos y dentro de un espacio y un tiempo concretos. No es casual que Diez-Canseco inserte gran parte de su narrativa dentro de la corriente criollista de la narrativa peruana, la cual a su vez hemos de reconocer dentro del sistema realista, mimético y de vocación "ancilar" —Alfonso Reyes dixit— de la gran narrativa latinoamericana.

Toda copia, mostración, imitación de la realidad implica muchas veces, realísticamente considerando, un juicio. Si tal juicio (de tal mostración) es de inmediato conocimiento de una recepción que rebasa la atención estrictamente literario-narrativa, entonces estamos ante una narrativa cuyo lector virtual es el inmediato y de cuya capacidad lectural ha de esperar el autor una visión contestataria, crítica, respecto del orden político, social y económico existente. Diez-Canseco se está dirigiendo al sector económicamente emergente en esos momentos de la sociedad peruana. Sería absurdo considerar que se está dirigiendo al sector proletario o al que protagoniza sus novelas, si consideramos que en los años '30, en nuestro país, el analfabetismo era sencillamente exorbitante.

La virtualidad inmediata del lector de las novelas cortas se evidencia aún más ante el hecho que tanto G cuanto K aparecieron originalmente en revistas cuya lectura estaba destinada a un público de interés cultural que no se circunscribía al meramente literario (26); que de entre esas dos publicaciones, una de ellas sea *Amauta*, el órgano socialista por excelencia, todavía irrepetible en nuestra más bien incipiente historia político-periodística, ilustra bien esta vocación inmediata de la narrativa diezcansequeana.

* El hipotético lector (virtual) de todo texto narrativo es denominado a menudo dentro de la jerga estructuralista de la crítica literaria como "narratario". Aquí apelamos a la figura de un lector virtual social más que a la figura de un lector virtual producido estrictamente por la expresividad narrativa, como suele ser conceptualizado el "narratario".

(26) "El Gaviota" apareció por primera vez en *Amauta*, Nos. 27 y 28. Lima, noviembre-diciembre 1929 y enero 1930"; "La primera publicación de 'El Kilómetro 83' fue, en forma parcial, 'La Jarana' ('de la novela inédita *El Kilómetro 83*'). En: *Presente*. No. 1. Lima, julio de 1930". Tomás G Escajadillo en *Op. cit.* en n. 2., pp. (61) y (103).