

Si Joyce incitaba a la audacia verbal, a la exploración en el campo de las técnicas y estructuras y a la trasgresión de todas las coerciones morales que restringía el imperio del cuerpo a sus partes supuestamente nobles, Kafka todavía conservaba hacia fines del 50 cierto aroma de novedad, pues aún se continuaban publicando nuevos textos suyos. Extraño, hermético y al mismo tiempo abierto a múltiples lecturas, Kafka significaba una nueva manera de percibir la realidad en el que se fusionaban el poder de una imaginación alucinatoria y una inteligencia desconcertante en el ejercicio del raciocinio paradójico. Así, en ese triunvirato conformado por Proust, Joyce y Kafka, Proust (como también Thomas Mann) parecía el menos moderno, con una obra que algunos críticos consideraban como la culminación tardía de la gran novela burguesa del siglo XIX.

Pero lo que en verdad usurpaba la atención de los aprendices de escritores de esos años eran la novela norteamericana de la primera post guerra mundial y las novelas y ensayos de los existencialistas franceses. Aunque Sastre, Camus y Simone de Beauvoir escribieron novelas importantes (como un poco antes que ellos lo había hecho Malraux), más que novelistas eran pensadores y combatientes en el terreno de las ideas (Malraux lo había sido también con las armas) cuya influencia en los futuros narradores se ejerció en la esfera del pensamiento, de la moral individual y el compromiso social y político. Claro que algunos de los escritores de la llamada “generación perdida” (en particular Hemingway) se erigieron por un momento en “modelos de vida”, sin embargo, su influencia fue sobre todo literaria. Leyendo a Faulkner, Hemingway, Dos Passos y Scott Fitzgerald —esa suerte de cuatrinca que desde la década del 30 ejercía el dominio de la ficción novelesca en Europa y Latinoamérica— se aprendía

# PROUST EN LA NARRATIVA PERUANA

Miguel Gutiérrez

*Por lo que recuerdo, Proust no se hallaba entre los autores que fuera leído, y menos leído apasionadamente, durante la etapa formativa de los jóvenes narradores peruanos que empezaron a publicar a comienzo de los años 60. En cambio, Joyce, que tampoco constituía ya ninguna novedad literaria, seguía siendo el gran maestro cuya obra más famosa, Ulises, algunos estudiaban con lápiz y papel o fichas a la mano.*

de nuevo a contar una historia, a organizar la materia narrativa en novedosas y complejas estructuras, a usar el lenguaje en sus diferentes niveles, a emancipar el diálogo de los convencionalismos del teatro y a convertir técnicas como el monólogo interior joyceano en instrumento de narratividad.

En cuanto a la novela rusa de la era soviética, pasada ya la etapa de las audacias formales de los escritores rusos de la post guerra y

de la década del 20, se había impuesto un realismo tradicional al servicio de la construcción del socialismo que suscitaba en algunos de nosotros sólo un interés de carácter ideológico y político. Existían, por cierto, narradores poderosos como el primero Fadeiev o el Sholójov de *El Don apacible*, continuadores del realismo tolstoyano, pero que carecían de ese aliento renovador en los planos del lenguaje, las técnicas, la composición e inclu-

so de la imaginación que tenían, por ejemplo, las ficciones faulknerianas. Para ser justo, no obstante, hay que hacer una mención aparte de Isaac Babel, judío de Odessa, cuyo libro *Caballería roja* constituye uno de los grandes libros de cuentos del siglo XX. La materia narrativa de los textos de Babel no difiere mucho de la de los escritores mencionados arriba —a *La derrota* de Fadeiev, por ejemplo—, sin embargo, la forma, el lenguaje y las téc-

nicas resultaban novedosas y apasionantes como resultado de una fusión feliz de la tradición cuentística del siglo XIX con los aportes de la vanguardia europea de las primeras décadas del siglo XX.

Lo extraño es que —como me he enterado no hace mucho— tampoco fue Proust un maestro o un icono para los escritores de la Generación del 50. No quiero decir con esto que narradores y poetas de esta generación no hayan leído al autor de *En busca del tiempo perdido*. Sin duda lo leyeron —por lo menos parcialmente—, por interés intelectual o histórico o por placer estético, pero no con la pasión y fervor con que se leen libros y autores en los años de aprendizaje. Recuerdo que fue en mis pláticas con Washington Delgado y Eleodoro Vargas Vicuña (a comienzos de los 60) que escuché las primeras alusiones encomiásticas a la obra de Proust y poco después, creo que en el número 13 de 1962 de la revista *Letras peruanas*, leí el artículo de Loayza “Vagamente dos peruanos”, en los que el autor del delicioso libro de ensayos *El Sol de Lima* rastrea con finura y con prosa más bien borgeana la presencia de dos personajes de supuesta nacionalidad peruana que aparecen de manera fugaz en las páginas de *Rojo y negro* de Stendhal y en alguno de los tomos que conforman la vasta novela de Proust.

Más adelante, cuando ya era reconocido como el mejor cuentista de la literatura peruana, Ribeyro publicó dos importantes textos que revelaban el conocimiento que tenía de la obra de Proust. El primero fue el prólogo que escribió en 1968 para la edición peruana de *Paradiso* de Lezama Lima, la más heterodoxa entre las grandes novelas latinoamericanas, si bien resulta cuestionable el paralelo que establece entre Proust y Lezama. El otro texto, “Del espejo de Stendhal al espejo de Proust”, fue recogido en su notable libro de ensayos *La caza sutil*. Según Ribeyro, aunque Proust emplea la misma imagen del espejo stendhaliano para referirse a la creación



novelística —que implica un reflejo realista-naturalista de la realidad— en realidad se trata más bien de un prisma por su cualidad refractante que recompone y transforma los datos que le ofrece al narrador su experiencia de la vida y la realidad. Pero ni en la prosa de Loayza ni de Ribeyro se puede advertir una influencia visible del autor de *A la sombra de las muchachas en flor*, aunque algo de sensibilidad proustiana parecen revelar los personajes-narradores de las ficciones de Ribeyro cuando relatan historias de decadencia familiar o de descomposición de un orden determinado.

¿Por qué, entonces, la mejor novela del siglo XX (por lo menos en mi canon personal), publicada no mucho tiempo atrás de la etapa formativa de los miembros de la Generación del 50, no se convirtió en uno de los modelos del arte de la novela? Según el historiador Carlos Aranibar, uno de los más altos representantes de esta generación, en los años que siguieron al fin de la segunda guerra mundial, Proust (e incluso Joyce) había dejado de ser una novedad literaria y se le consideraba más bien un autor que pertenecía ya a la historia, aunque tuviera la dimensión de un clásico. También lo inhibía de su lectura el desconocimiento que por esos años se tenía de idiomas como el francés e inglés. En cambio, se leía en traducciones a autores como Thomas Mann y Herman Hesse, de igual forma que a los existencialistas franceses y a los novelistas norteamericanos de la “generación perdida” que por esos años causaban furor entre los jóvenes escritores. Y Luis Alberto Ratto, el otro escritor del 50 a quien consulté (narrador muy competente que abandonó la ficción por la crítica y los estudios literarios), ratificó las apreciaciones de Aranibar. Por supuesto —me dijo— años después leímos a Proust, pero ya había pasado el tiempo para que influyese en nosotros.

Ahora bien, tampoco Joyce (como me lo dijo Aranibar) era una novedad, sin embargo todavía se le leía

y estudiaba, como hace muchos años le escuché decir a Oswaldo Reynoso. A diferencia de Proust, a Joyce se le seguía leyendo, creo yo, porque se había convertido en un paradigma de la modernidad novelística, pues, por un lado, de él partían los diversos caminos de la novela contemporánea, y por otro, continuaba vigente a través de las realizaciones de novelistas de las generaciones posteriores. Por ejemplo, la serie de recursos que emplea Dos Passos en su trilogía *U.S.A.* —como los *collages* de noticieros o los monólogos surrealistas de “El ojo de la cámara”— incitaban a una lectura directa de Joyce. Por eso, detrás de los estudios que escritores como Carlos Eduardo Zavaleta y Mario Vargas Llosa han dedicado a Faulkner se hallaba siempre el autor de *Ulises*. Recuerdo que yo mismo llegué al novelista irlandés leyendo los relatos de *El muro* de Sastre, en especial “Intimidad” e “Infancia de un jefe”;

“¿Por qué, entonces, la mejor novela del siglo XX (por lo menos en mi canon personal), publicada no mucho tiempo atrás de la etapa formativa de los miembros de la Generación del 50, no se convirtió en uno de los modelos del arte de la novela?”

que es uno de sus mejores relatos y que me permitió descubrir un libro decisivo para mi formación literaria, me refiero a *El retrato del artista adolescente*. Pero tal vez haya otra razón para esta preferencia de Joyce sobre Proust; de Joyce se pueden tomar sus innovaciones técnicas y estructurales prescindiendo de sus temas y de su pensamiento estético, me temo, en cambio, que la escritura de Proust es indescifrable de su particular sensibilidad y de su pensamiento estético y filosófico.

## 2

A diferencia de *Por el camino de Swann*, cuya publicación en 1913 la crítica recibió con indiferencia y aun con desdén, *A la sombra de las muchachas en flor*, publicada 6 años después, en 1919, tuvo una extraordinaria acogida del público, lo cual demostró que una obra exqui-

sita, refinada y sutil puede encontrar lectores fervorosos más allá de los círculos literarios. El premio Goncourt que se le otorgó ese mismo año y la publicación de *El mundo de Guermantes* (1920) y *Sodoma y Gomorra* (1921-1923) convirtieron a Proust en el novelista más célebre de Francia, celebridad que se fue acrecentando con la publicación póstuma de *La prisionera*, *La fugitiva* y *El tiempo recobrado*. Pero incluso antes de las ediciones póstumas, la crítica ya había cambiado de manera radical su valoración de la obra proustiana, como lo hizo el joven E.R. Curtius, el gran crítico alemán, quien sostuvo que la genialidad de Proust sólo era comparable a la genialidad de Balzac. Y entre tanto ya se estaban traduciendo a diversos idiomas europeos, incluyendo el español, los tomos publicados de *En busca del tiempo perdido*.

¿Cuándo empezó a leerse Proust en el Perú? Dado

pló, podían encontrar libros clásicos y novedades literarias en la librería francesa *Rosay* ubicada frente a la iglesia La Merced del Jirón de la Unión. Fue allí, me contó alguna vez Jorge Puccinelli, que siendo todavía un adolescente adquirió la edición príncipe de *Los placeres y los días*, el primer libro de Proust, que era una edición de lujo con prólogo de Anatole France y dibujos de Mme. Lemaire.

En varios de los escritos de Mariátegui aparece aquí y allá el nombre Marcel Proust y aunque no le dedica un ensayo como a Joyce, se refiere a él de manera central como símbolo de la literatura de la decadencia de la civilización capitalista, frente a la cual comienza a surgir una nueva literatura fundada en un nuevo espíritu, en “el alma matinal”, cuyo advenimiento es consecuencia del triunfo de la revolución de octubre. No importa si el bello ensayo de Mariátegui, *El alma matinal* (1928), nos suene ahora utópico, casi can-

Proust se había convertido en apoteosis con la publicación de *Sodoma y Gomorra* y el anuncio de la edición inminente de los tomos restantes de su gran novela. ¿Leyó entonces a Proust? Es difícil creer lo contrario, tanto más que Vallejo fue un lector atento y polémico de la literatura europea de esos años, en especial de las literaturas de vanguardia y de la literatura y el arte que se producía en la Rusia soviética. Hasta donde llega mi información, Vallejo no le dedicó ningún artículo ni ensayo a Proust, ni siquiera alude a él en los artículos que escribió sobre obras y autores de la escena literaria europea de la década del veinte. Sin embargo, releendo *El arte y la revolución* me encontré con esta cita con la que concluye un debate con un poeta “au dessus de la mêlée” sobre el tema de la libertad artística: “Ne sacrifiez pas des hommes à des pierres —afirma Proust— dont le beauté vient justement d’avoir un moment, fixé des vérités humaines”. *Le tem retrouvé*. “Conversation du temps de guerra avec M. Charlus, à propos d’une église que les avions avaient détruite”. Sin el contexto en que la frase es dicha —el narrador y M. Charlus vienen sosteniendo una larga conversación por los bulevares parisinos en torno a la guerra, los bombardeos nocturnos de los gothas y zeppelines, la destrucción de catedrales y otros monumentos artísticos, la primacía de la vida humana y de las tropas en combate sobre las piedras que encierran el trabajo y el espíritu de los hombres—, sin este contexto, decíamos, la cita resulta aleatoria y no demasiado memorable, no obstante lo cual revela una cierta familiaridad de Vallejo con la obra proustiana.

Según he podido averiguar, José Jiménez Borja, notable gramático y hombre de letras perteneciente a la Generación del Centenario y amigo y paisano de Jorge Basadre (escribieron un libro juvenil juntos), publicó en 1932 un libro de literatura universal contemporánea que, de acuerdo con el programa oficial de entonces ➔

➔ concluía con Proust y Joyce y el uso del monólogo interior. Unos años después, Mariano Iberico y Honorio Delgado, en el libro de psicología que prepararon de manera conjunta para el cuarto de secundaria, se valieron de ejemplos extraídos de *EBDTP* de Proust para explicar fenómenos como el de la asociación de ideas. Años después el mismo Honorio Delgado publica en *Las moradas* No 4, 1948, “Proust y la penumbra anímica”, un penetrante estudio en el que el destacado psiquiatra muestra una admirable formación humanística y su condición de lector atento y fino de las creaciones literarias. En suma, los primeros lectores de Proust en el Perú pertenecieron a la Generación del Centenario con sus inmediatamente mayores como Mariátegui y Vallejo. Se trató, por supuesto, de un primer acercamiento al orbe proustiano, sin que Proust influyera en su formación literaria y artística y más bien se convertirían en sus difusores, preparando de este modo las condiciones para que los nuevos escritores —aquellos que empezaron a publicar en la década del treinta— pudieran acceder, según las palabras de Cocteau sobre *EBDTP*, a esa “gigantesca miniatura, llena de espejismos, de jardines superpuestos, de juegos que se despliegan entre el espacio y el tiempo”.

3

Como se sabe, la Generación del 30 (creo que en algunas historias literarias se la denomina “la Generación clausurada”) la conforman poetas, como Martín Adán, E.A. Westphalen, Xavier Abril, Manuel Moreno Jimeno, Luis Fabio Xammar, Vicente Azar y César Moro (que en realidad cabalga entre dos generaciones); narradores, como Ciro Alegría, J.M. Arguedas, Francisco Izquierdo Ríos y José Diez Canseco (este algo mayor que los anteriores); historiadores y estudiosos de la literatura, como Estuardo Núñez, Jorge Tauro del Pino y Augusto Tamayo Vargas, y filósofos, como Luis Felipe Alarco, Carlos Cueto



Fernandini y Francisco Miró Quesada. Acaso con alguna excepción, todos ellos, como asevera Luis Alberto Sánchez, son lectores de Proust (el otro autor que leen con fervor es James Joyce): lo leen, lo discuten, lo divulgan, le rinden homenaje. Por ejemplo, el poeta Vicente Azar escribe una bella elegía

*“¿Cuándo empezó a leerse Proust en el Perú? Dado que Mariátegui aprendió el francés desde niño, no resulta improbable que lo hubiese leído, por lo menos de manera parcial, en su idioma original. En cualquier forma, el mismo año de la muerte de Proust (1922), en el mundo de habla hispana comenzó a circular la hermosa traducción de Pedro Salinas de Por el camino de Swann.”*

con el título de “El tiempo” dedicada a Marcel Proust (“Quizá todo / Es el tiempo, Marcel”) y E.A. Westphalen y César Moro (este, en un acto de insubordinación contra André Breton, reivindica a Proust de los ataques que le hiciera el líder de los surrealistas) dedican buena parte del No 4 de *Las moradas* al estudio de la obra proustiana. Como es casi inevitable que suceda con

Proust y su obra, estos nuevos escritores se sienten fascinados tanto por la escritura proustiana (estilo, estructuras, temas y motivos, si bien todavía en este plano navegarán muy a ras de la superficie) como por el mito que se ha ido formando en relación a su entrega absoluta a la creación artística, con

4

A sesentitantos años de su primera edición, *Duque*, de José Diez Canseco, sigue siendo una novela perfectamente legible y hasta sorprendente por la modernidad de su lenguaje y estruc-

tura. Tengo entendido que por su contenido la publicación del libro en 1934 (aunque lo escribió en 1928-1929) causó algún escándalo, en cambio pasó a un segundo plano lo que en él había de innovador, de experimentación vanguardista, acaso por la edición en 1928 de *La casa de cartón*, ficción poemática

que había deslumbrado a la crítica más avanzada del momento. No he encontrado en los escritos de Diez Canseco ninguna referencia explícita a Proust, como si lo hace Martín Adán en el libro que acabo de mencionar, pero resulta inimaginable que un conocedor como él de la literatura francesa no lo hubiera leído ni conocido ni comentado en las tertulias de los círculos literarios de

entonces, como conocía y comentaba al célebre coetáneo de Proust, André Gide, de cuyo libro, *El inmoralista*, Diez Canseco seleccionó el epígrafe para una novela que planeaba, *Las Urrutias*, proyecto que abandonó pero cuyo material utilizó en la redacción de su última novela que quedó “casi inconclusa”, me refiero a *El mirador de los ángeles*.

Si mi hipótesis es válida, la influencia de Proust en *Duque* se dio en el orden temático, no en el de la escritura ni en el pensamiento —estético, moral, metafísico— que sirve de sustento a *EBDTP*. Fue por supuesto un primer acercamiento a la obra de Proust, pero que permitió a Diez Canseco, que empezaba a hacerse conocido por sus admirables relatos de ambiente popular, como *El Gaviota* o *Kilómetro 93*, descubrir las posibilidades temáticas que le ofrecía su íntimo conocimiento de las altas clases sociales limeñas. En la visión de Diez Canseco, estas carecían del refinamiento, complejidad y aun de cierta grandeza en la entrega a sus pasiones de los Guermantes o los Verdurin, como el señor Swann o Saint-Loup, que muere en el campo de batalla defendiendo a Francia. El mundo chic de *Duque* está conformado por individuos parasitarios, dandys y snobs, vástagos de grandes familias de rentistas, de hacendados y accionistas menores de grandes empresas internacionales, probablemente tráfugas del civilismo y de la República aristocrática que se benefician con los nuevos negocios que viene poniendo en marcha el leguismo. Todos ellos, hombres y mujeres, jóvenes y viejos, anglófilos y/o afrancesados, con frivolidad y cinismo se entregan al disfrute cotidiano de todos los placeres que la vida de un ocio opulento les ofrece: champaña y *cocktails* cosmopolitas, drogas —cocaína y opio—, deportes exclusivos —golf, tenis, equitación—, amores convencionales y sexo clandestino, mientras en las salas de baile del recién inaugurado Country Club, las orquestas interpretan charlestons y tangos, en esto más parecido al mun-

do social de la era del jazz de Scott Fitzgerald que a los mundos sociales de Marcel Proust.

Los salones rivales de la duquesa de Guermantes o de Mme. Verdurin eran escenarios de despiadadas intrigas sociales y amorosas, pero también eran centros muy activos de discusiones políticas sobre el porvenir de Francia y de debates sobre la cultura, la naturaleza del arte y la manera de ser de los artistas. Los personajes que surgían de estos mundos no podían ser personajes de una sola pieza, sino seres complejos, de muchas aristas, con universos interiores secretos y que sólo el paso del tiempo irá develando. En cambio, los personajes de *Duque* son personajes planos, unidimensionales, de precarias vidas espirituales. Aunque al decir de Luis Alberto Sánchez, Carlos Astorga y Teddy Cronwnchield, los homosexuales de la historia, fueron sacados de la vida real, pertenecen en versión criolla y elemental al linaje literario del baron de Charlus o de Saint Loup o del violinista Morel. Las profundas diferencias de tono que existen entre ambos libros —más allá de las calidades literarias y de problemas de sensibilidad— provienen de la actitud de los narradores frente al mundo que quieren revelar.

En la novela de Proust el narrador se representa a sí mismo como parte comprometida de la historia, de ahí que sus sentimientos fluctúan entre la atracción y la repulsión, entre la piedad y la condena. Por su parte, el narrador de *Duque* —la novela está escrita en tercera persona pero por momentos se escucha la voz subjetiva del narrador— se construye como ajeno y distante de la historia que está contando. Consecuencia de este distanciamiento es el tono condenatorio, de moralista, que prima en el relato, donde la sátira y el esperpento constituyen las modalidades básicas de la mimesis narrativa. A medida que el extraño triángulo que forman Carlos Astorga, su hija Beatriz y su novio Teddy Cronwnchield, este amante pasivo de aquel, se acentúa la condena moral, casi bíblica, del narrador,

*“Marcel Proust inauguró con su literatura una noche fatigada, elegante, metropolitana, licenciosa, de la que Occidente capitalista no sale todavía. Proust era el trasnochador fino, ambiguo y pulcro que se despide a las dos de la mañana, antes de que las parejas estén borrachas y cometan excesos de mal gusto”.* José Carlos Mariátegui

que salvo a Duque, nombre del perro que da título a la novela, a nadie perdona, incluyendo a Carmen Cronwnchield, única imagen materna del libro pero a la que se representa como mujer algo ligera y dispuesta para la lujuria y cuyo hijo Teddy es un habitante de las ciudades de la llanura.

Las referencias a Marcel Proust en *La casa de cartón* son explícitas. No es el único autor que se nombra, pero acaso sea el autor más importante, después de James Joyce, que recorre las páginas del libro. Si a Joyce se le evoca por ser el creador de Stephen Dédalus —modelo ideal de joven artista con el que se identifican el narrador y sus otros egos, como el jovencito Ramón—, el nombre de Proust surge

ligado a realidades espaciales: “...Hemos venido, Luchito y yo, al malecón intermedio, al cual hemos bautizado con el nombre de bulevar Proust. Sí, bulevar Proust —malecón, antiguo, valioso, notable, que no es un bulevar por los dos lados, sino por uno solamente— al otro, sicológica inmensidad del mar, la acera de la calle en que está la casa de la familia Swann, la puerta sentida en cada una de sus moléculas, el cálculo infinitesimal de sus probabilidades, etcétera...”. Y esto me lleva a la antigua clasificación que se hacía de las ficciones épicas, según fuera el factor desencadenante del discurso narrativo, el acontecimiento, el personaje o el espacio.

Pues bien. Desde la primera frase de *La casa de car-*

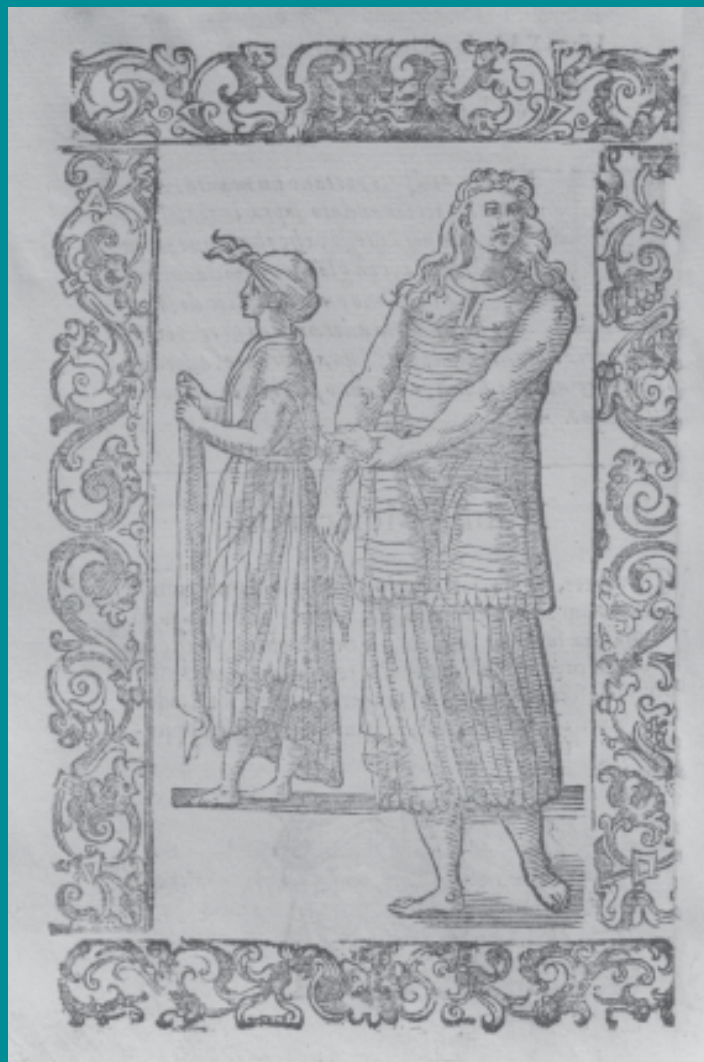
*tón* se señala el elemento estructurador del texto: “Ya ha principiado el invierno en Barranco”. Así como el Combray de *Por el camino de Swann* o el Balbec de *A la sombra de las muchachas en flor*, Barranco —imagen del triste paraíso a punto de perderse— es el verdadero objeto de la representación artística, ya que los sucesos (muy menudos) y los personajes que carecen de devenir son inimaginables sin el espacio que los ha generado. Pero a diferencia del narrador proustiano que desde niño se ve de cara al mal (como en el terrible suceso, de carácter profanatorio, de “Montjouvain”), nada perturbador ni perverso ni moralmente prohibido acontece en el espacio idílico, cuya poesía el narrador adolescente descu-

bre con la ayuda de sus autores favoritos: son ellos los que le enseñan a mirar Barranco con ojos de artista.

Por eso, en el texto de Martín Adán, prima la descripción y luego la digresión lírica sobre la narración. Esto llevó a Luis Alberto Sánchez a afirmar que la presencia de Proust en *La casa de cartón* se hace evidente por la abundancia de descripciones, morosas y prolijas, que utiliza el emisor del discurso. Pero esto no es exacto, pues las descripciones de Martín Adán semejan pinturas —marinas, paisajes urbanos y rurales— de carácter impresionista, profusas en imágenes de cepa vanguardista o inspiradas en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna y tienen un valor ornamental; en cambio, las descripciones de Proust, con un fraseo sinuoso y envolvente, con cadenas de metáforas —metáforas de metáforas— aspiran a captar las esencias de los objetos representados, pero no de manera gratuita sino al servicio de la narración. Curiosamente, en esta estación de su vida el narrador de *La casa de cartón*, un muchacho precoz, conocedor sólo de pecados veniales y de espíritu festivo, difiere de Marcel, el narrador de *Sodoma y Gomorra*, espíritu trágico que después de haber transitado por los caminos del mal aspira a la redención a través del arte. Pero más adelante, cuando Martín Adán opte por una marginalidad radical, también será alcanzado por el sentimiento trágico de la existencia.

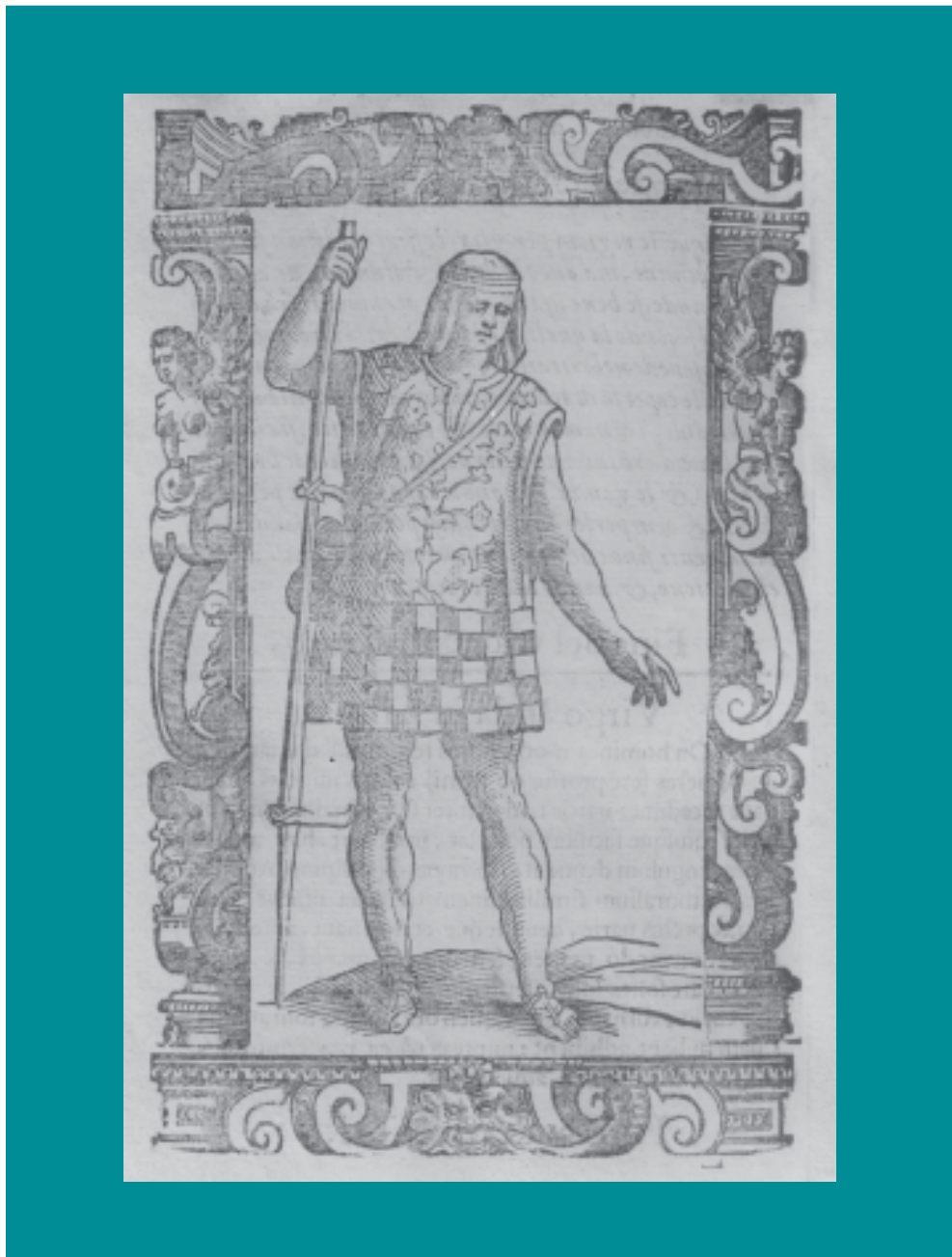
6

Recuerdo que hace muchos años, en un artículo sobre *Los ríos profundos*, calificué a Arguedas de “escritor proustiano”, como una manera de destacar y aun celebrar la naturaleza y esplendor de sus descripciones sin los cuales el discurso narrativo de Ernesto perdería sus calidades poéticas. No afirmé, sin embargo, que existiese una influencia de Proust sobre la escritura arguediana, sino que existían más bien afinidades entre los dos en cuanto a sensibilidad humana y artística. Sea por decoro ➔



► o por coquetería, a Arguedas no le gustaba hablar de sus propias lecturas, más bien solía decir que una larga dolencia de origen nervioso lo había incapacitado durante muchos años para el placer de leer libros y novelas. Sin embargo, durante esta búsqueda rápida e informal que he realizado en torno a la presencia de Proust en nuestra narrativa, y por las razones que he venido exponiendo en este trabajo, consideré que era perfectamente posible que Arguedas hubiese leído por lo menos parcialmente la obra de Proust. ¿Acaso no estaba muy ligado a un grupo de escritores e intelectuales de refinada formación literaria, que sin duda conocían y admiraban al autor de *EBDTP*, como los poetas E.A. Westphalen y Manuel Moreno Jimeno y los filósofos Luis Felipe Alarco, Carlos Cueto Ferdinandini y Francisco Miró Quesada?

Pero ¿qué de estimulante hubiera encontrado Arguedas, un escritor de raíces andinas, en un autor que, como escribiera Mariátegui, pertenecía al decadente mundo de las altas clases sociales de Francia? Pienso que, en primer, lugar Arguedas habría encontrado particularmente inspirador que el universo narrativo de Proust reposara sobre dos ejes, dos caminos, dos mundos: el de los Guermantes, una de las más altas familias de la nobleza de Francia, cuyo linaje se remonta a la época merovingia, y el mundo de M. Swann y de los Verdurin, de la más alta burguesía, de tradición republicana y de la revolución burguesa. A Arguedas lo habría estremecido que estos caminos (reales y simbólicos) que conducen hacia estos dos mundos partieran de la casa de los padres del Narrador cuyo centro en Combray es el dormitorio donde un niño enfermizo y soñador, con el corazón tempranamente dividido, piensa con acceder y ser admitido en ellos. También Arguedas fue construyendo sus universos narrativos a partir de la existencia de dos mundos —el mundo de los mistis y el mundo indígena— distintos y opuestos



entre sí social, étnica y culturalmente, y cuya contienda, sorda y feroz, repercute en el corazón dividido y agónico de Arguedas o de sus representantes simbólicos —esos egos experimentales de los que habla Kundera— que casi siempre son niños y preadolescentes, como Ernesto, el narrador de *Los ríos profundos*.

Es difícil imaginar que un escritor con la sensibilidad de Arguedas no se hubiera sentido impresionado por las características físicas, psicológicas y morales del narrador de *Por el camino de Swann*. Como han señalado los biógrafos de Proust, Marcel, el narrador, en las diferentes estaciones de su vida ha sido concebido según la compleja personalidad de su autor. En el primer libro de la vasta novela, el narrador es un niño (después un adolescente) de una extremada sensibilidad, incluso morbosa. Se trata de un niño enfermizo, mimado, con

arrebatos de histerismo, con precoces (y terribles) experiencias de los lados oscuros de la existencia humana, pero es además un niño de una inteligencia excepcional que emplea para el análisis de su propia conciencia y el examen de todas las manifestaciones de la cultura y el arte. Desde *Agua*, el primer libro de relatos de Arguedas, los niños narradores poseen una aguda, hiriente, dolorosa sensibilidad de carácter autopunitivo que los lleva a considerarse responsables no sólo de la injusticia que reina en el mundo, sino de la defectividad moral que caracteriza la vida de los seres humanos. Recuérdese que en alguno de sus cuentos, después de vivir una situación atroz, el narrador invoca a Dios para que le envíe a la muerte.

Pero hay otro aspecto de la obra proustiana que habría sobrecogido a Arguedas de manera particular. Me refiero a la obsesión de Proust

por abarcar la totalidad de lo existente, tanto de la realidad objetiva como de los procesos mentales, emotivos y oníricos de los personajes y sobre todo del yo del narrador, de ahí que la descripción sea uno de los recursos centrales de *EBDTP*. Pero Arguedas habría reparado en que las descripciones proustianas tienen características únicas que las diferencian de las empleadas por los grandes maestros de la novela del siglo XIX. En efecto. Nada más preciso y pertinente que las admirables descripciones de un Balzac, de un Flaubert, de un Zola que, según la tradición del realismo-naturalismo, se basan en la observación casi científica y fenomenológica. Como afirma Curtius, las descripciones de Proust, siendo minuciosas y estrictas, trascienden la observación científica, para convertirse en contemplación y visión interior en que se rompe la barrera entre el sujeto y objeto; por ello las

descripciones proustianas —de un rosal, de una catedral gótica, de las piedras de Venecia, de interiores y naturalezas muertas, o de obras de arte, como las pinturas de Elstir, el septeto de Vinteuil, de un sueño— no son aleatorias y resultan imprescindibles para comprender su empresa narrativa. Y mientras el lector de Proust no descubra la naturaleza de estas descripciones no podrá acceder al mundo proustiano con todas las maravillas, secretos y misterios que contiene..

Fue lo que me pasó a mí la primera vez que intenté leer *Los ríos profundos*. Acostumbrado, por ejemplo, a las descripciones de Ciro Alegria —por lo demás bellas en sí mismas, como las páginas iniciales de *La serpiente de oro* o la descripción de la comunidad de Rumi desde los ojos del alcalde Rosendo Maquillas— las descripciones arguedianas me parecían enclaves gratuitos, pues interrumpían con demasiada frecuencia las acciones de la novela. Pero después de mi primera lectura de Proust —lenta y trabajosa—, pude entender y gozar de esta dimensión esencial de *Los ríos profundos*, como la maravillosa descripción del Zumbayllu o de las piedras de la catedral del Cusco, en las que la prosa y poesía arguedianas alcanzan su mayor esplendor verbal y una emotividad profunda que cala y revela la naturaleza y espíritu del mundo andino. ¿Pero dónde radica el parentesco entre las descripciones de Arguedas con las descripciones de Proust? No en la frase ni en la sintaxis ni en el estilo, sino en la actitud del narrador que mediante la contemplación (extática y ceremonial) quiere absorber chupar, el jugo, la esencia de seres y cosas, recuperando por un instante el vínculo perdido entre el hombre y el mundo. Pero la diferencia entre los dos narradores en la vía de acceso a la ontología es que la contemplación proustiana sigue el camino de los místicos, mientras que la visión arguediana de índole mágico reside en la fe de que los seres y cosas y el mundo de los hombres son parte de una totalidad cósmica. ■