

City University of New York (CUNY)

CUNY Academic Works

Dissertations, Theses, and Capstone Projects

CUNY Graduate Center

9-2016

La quebrada y la costa peruanas en voces narrativas a mediados del siglo XX: María Rosa Macedo y Sara María Larrabure

Ricardo N. Fernández

The Graduate Center, City University of New York

[How does access to this work benefit you? Let us know!](#)

More information about this work at: https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/1615

Discover additional works at: <https://academicworks.cuny.edu>

This work is made publicly available by the City University of New York (CUNY).

Contact: AcademicWorks@cuny.edu

LA QUEBRADA Y LA COSTA PERUANAS EN VOCES NARRATIVAS A MEDIADOS DEL
SIGLO XX: MARÍA ROSA MACEDO Y SARA MARÍA LARRABURE

by

RICARDO NERY FERNÁNDEZ ZUBIRÍ

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian
Literatures and Languages in partial fulfillment of the requirements
for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York

2016

© 2016

RICARDO NERY FERNÁNDEZ ZUBIRÍ

All Rights Reserved

La quebrada y la costa peruanas en voces narrativas a mediados del siglo XX:
María Rosa Macedo y Sara María Larrabure

by

Ricardo Nery Fernández Zubirí

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures and Languages in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy

Date

Raquel Chang-Rodríguez

Chair of Examining Committee

Date

José Del Valle

Executive Officer

Supervisory Committee:

Malva E. Filer

Juan Carlos Mercado

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

ABSTRACT

La quebrada y la costa peruanas en voces narrativas a mediados del siglo XX: María Rosa Macedo y Sara María Larrabure.

by

Ricardo Nery Fernández Zubirí

Advisor: Raquel Chang-Rodríguez

Each of the two female writers at the crux of this dissertation, María Rosa Macedo (1909-1991) and Sara María Larrabure (1921-1962), wrote an unparalleled novel: respectively, *Rastrojo* (1944) and *Rioancho* (1949). Their primary and complementary narratives overlap in the sociocultural, historical and political context of the first half of 20th-century Peru. This study proposes to demonstrate how the given premise of their link, particularly in portraying the coastal region they both know intimately, is in line with what Antonio Cornejo Polar (1989) calls "La totalidad literaria como totalidad social". To what extent these two authors contribute to such literary totality as social totality, given the fragmented society of their time and the lack of coastal narratives to reflect it, is a leading question of this study. María Rosa Macedo's writings, which concentrate primarily on a female *zambo* character and her rural family, all representative members of coastal racial mixes—especially though not exclusively of African and Indian blood—incorporate them as an incipient nation-building effort, meaningfully aimed at a culturally plural and heterogeneous Peruvian society. While Macedo focuses on the lives of several generations of the descendants of slaves, Sara María Larrabure focuses on their social opposites: landowners who inherited their "casas-

haciendas" from a long tradition of established cotton-producing families. Both authors coincide in expressing their "inside" perspectives, which not only reflect an impassable division at the core of the nation's social development, but serve as a mechanism to explore the psychology of why it is so.

The dissertation takes two chronologically opposed thematic tacks to explore their overlapping narratives of the 1940s. On the one hand, it investigates the development of the indigenous movement in Peru, which influenced Macedo's thinking but does not distinguish her as an indigenous writer per se, as were their contemporaries *Ciro Alegría* (*El mundo es ancho y ajeno*, 1941) and *José María Arguedas* (*Yawar fiesta*, 1941). Instead, her vision configures *zambo* and *cholo* characters in their frontier-like settings of the *quebrada*, at a higher elevation but also part of the coast, which directly bridges the sierra and urban regions. On the other hand, this research does not find Sara Larrabure only as the most distinctive female representative of "La generación del 50" in Peru. Her foundational contribution in that regard is posed, but such a vision is expanded following a tradition of female writers dating from the three last decades of the 19th century. The feminine thematic contents of her later works are not only present in her early novel, but in this view, they surpass those framed by the mostly male writings of the 1950s. Posthumous works of Sara Larrabure (1963, 1966) are explored here, raising questions on her approach to feminine issues of the post-WWII era. Consequently, this research also reviews answers taken for granted in brief and scarce formal studies of her works. Generally missing from the anthologized record, as are others of their contemporary female authors, the novel of the Peruvian coast claims both authors as their true representatives of the 1940s. Drawn into a closer connection with one another, their texts render—at the very least—the basis for a

much larger and profound understanding of the exploited otherness' historical presence, in all aspects of Peruvian life in the mid-twentieth century.

A la memoria de mis padres,
Aída Blanca y Oldemar Nery.

To my wife Anna and our children Stefan and Philip,
who gave their "tata" the space and the time
only real love can share.

Agradecimientos

Debo el más merecido y profundo agradecimiento a la Excelentísima profesora Raquel Chang-Rodríguez, maestra guía y quien desde el vamos me llevó adelante para convertir lo que fue un proyecto de investigación inicial, en una realidad final. Agradezco sobremanera por su apoyo a lo largo y ancho del trabajo, a los miembros del Comité de esta disertación, la profesora Malva E. Filer y el profesor Juan Carlos Mercado, cuyas sugerencias aún hoy me inspiran hacia la continuidad del estudio. De igual manera doy gracias al profesor José Del Valle, por su honesta amistad y confianza en mí, especialmente este último año, sin cuyo apoyo no hubiera podido terminar un trabajo por demás demorado.

Un agradecimiento muy especial a quienes alentaron mis estudios a través de los años, la profesora Susana Reisz, la profesora Lía Schwartz, el profesor Isaías Lerner y el profesor Xoán González Millán. Así también doy gracias a la profesora Diana Conchado, por sus sabios consejos y ayuda incondicional en el puente-umbral entre *Hunter College* y el *Graduate Center*. Agradezco a mi compañera de estudios, Dra. Sonia Tejada, por compartir sus conocimientos de la literatura hispanoamericana y por su amistad fraternal.

Finalmente también, agradezco el apoyo de mi amigo y colega traductor-intérprete Leonard Morin, y por su constante y significativo trabajo en nuestro Departamento, doy gracias a Anna Santiago, Yezenit Barreto y Lina García.

Índice

Capítulo 1

- 1.1. Expansión narrativa hacia las márgenes del decenio de 1940: María Rosa Macedo (1909-1991) y Sara María Larrabure (1921-1962) p. 1
- 1.2. Signos trascendentes entre el antecedente indigenista y la “Generación del 50” p. 4
- 1.3. Voces femeninas del Perú: temáticas regionales y de género p. 15
- 1.4. María Rosa Macedo y Sara María Larrabure: complementariedad narrativa de ambientes y motivos p. 23
 - 1.4.1. *Rastrojo*: novela de la quebrada entre *Ranchos de caña* (1941) y *Hombres de tierra adentro* (1948) p. 28
 - 1.4.2. *Rioancho* y allende 1949: *La escoba en el escotillón* (1957) y dos colecciones póstumas (1963; 1966) p. 31
- 1.5. Memorias de heredad y otredad ante la opinión crítica p. 36

Capítulo 2

- 2.1. *Rastrojo* en sus pilares: crónica, relato, cuento y ensayo. p. 51
 - 2.1.1. “Palabras” liminares de *Rastrojo* y su ensayo explicativo: “entre el recuerdo punzante y el anhelo futuro” p. 59
 - 2.1.2. Crónica, relato y cuento: metáfora de una fragmentación regional y sociocultural p. 68
- 2.2. El arte de *Rastrojo*: caleidoscopio interior de un retrato-homenaje p. 74
 - 2.2.1. A 90 años de la abolición de la esclavitud: en torno a las haciendas y poblados de la costa p. 89
 - 2.2.2. Martina, los suyos y su proyección familiar en la modernización de la nación p. 96

2.2.3. El rastrojo y la siembra de una nueva cosecha	p. 112
--	--------

Capítulo 3

3.1. Sara María Larrabure en sus escritos: novela, cuento y ensayo	p. 119
3.1.1. Estudio y experiencia: de <i>Rioancho</i> al cuento de la década de 1950	p. 124
3.1.2. Más allá de dos selecciones póstumas: <i>Dos cuentos y Divertimento</i>	p. 141
3.2. <i>Rioancho</i> , casa-hacienda por dentro: realidad personal y regional	p. 149
3.2.1. La visión desde Lima y el campo en los años 40	p. 155
3.2.2. Retrato de Pedro, Jiménez y Ximenez, indolente brote de la costa terrateniente	p. 167
3.2.3. Los lienzos de "Rioancho": naturalezas muertas e imágenes vivas en la narrativa de Larrabure	p. 173

Capítulo 4

Conclusiones	p. 179
---------------------	--------

Bibliografía	p. 191
---------------------	--------

Capítulo 1

1.1.

Expansión narrativa hacia las márgenes del decenio de 1940: María Rosa Macedo (1909-1991) y Sara María Larrabure (1921-1963)

Unir las narrativas de María Rosa Macedo y Sara María Larrabure, volver sus dos obras de mediados de siglo XX en una sola, no es uno de los objetivos de esta investigación. Una lectura complementaria de ambas tampoco intenta agruparlas en una tercera, exclusiva, a la sombra de un desarrollo literario como visión tradicional del Perú hasta entonces. En cambio, rescatar dos obras bajo una luz común, explorarlas mediante nuevas lecturas, ampliarlas, cotejar las pocas referencias disponibles que las comentan, anotar vínculos narrativos como generacionales entre las dos, sí son objetivos abordados aquí. Los doce años de diferencia entre ambas autoras podrán pero no siempre, definir las por separado, lo cual no es un factor que desestime sus coincidencias tanto narrativas como históricas, ambas propuestas aquí. Asimismo, presentar a dos autoras aunadas en la novela de la costa de los años de 1940, es una premisa fundamental. Indicio además, por donde se infiere un punto central de este trabajo: una “totalidad literaria como totalidad social” (Cornejo Polar, *La formación* 198). Es decir, una valoración de dos narrativas en un campo común a ambas, y dentro de un contexto social e histórico de variedad regional, presenta a sus autoras, por un lado, como precedente de la búsqueda por un mundo integral de la nacionalidad peruana, al decir de Arguedas, de “todas las sangres”, o “nación de naciones”. En décadas posteriores,

como sabemos, el multiculturalismo adquiere relevancia constitucional no sólo en Perú; ¹ por otro lado, se las ubica en un presente histórico tan contradictorio, como su carácter, “múltiple, plural y heteróclita” (C. Polar, *formación* 199). el cual desde el siglo XIX en adelante va transformándose también en una tradición literaria. Este estudio, encuentra dos narrativas entrelazadas, pero como parte de un constructo mayor, donde entroncan de lleno sus dos autoras, cuyas páginas noveladas de primera mitad de siglo XX representan una parte esencial de la literatura peruana: son ellas, María Rosa Macedo (1909-1991) y Sara María Larrabure (1921-1962), quienes publicaron respectivamente las novelas *Rastrojo* y *Rioancho*, en 1944 y 1949. Macedo inclina su lectura hacia el regionalismo serrano como precedente del criollismo zambo que ocupa la costa iqueña. Larrabure, sin embargo, guía la suya dando primero un paso atrás de revisión que a la vez la catapulta a su neorrealismo urbano posterior; este deja atrás un pasado aristocrático, pero no su clase social alta, ni su género femenino. Entre esos dos cabos narrativos es que se encuentra la novela de la costa que representan Macedo y Larrabure, que de no ser por ellas estaría, en palabras de la propia Macedo, “por escribirse” todavía. Sus voces no son indígenas, ni pueden clasificarse como indigenistas, criollas, zambas, urbanas. Son voces de mujeres intelectuales de mediados de siglo, inclusivas, integrales por la heterogeneidad que recrean mediante la escritura. Así reflejan ellas su compromiso con su tiempo, el cual es también eco de posturas de épocas

¹ En Perú se alude a esto en el artículo 89, Capítulo VI, de la Ley Básica, donde «las comunidades campesinas y nativas tienen existencia legal y son personas jurídicas». De igual forma, «son autónomas en cuanto a su organización, en el trabajo comunal y en el uso y libre disposición de sus tierras, así como en lo económico y administrativo, dentro del marco que la ley establece... El Estado respeta la identidad cultural de las Comunidades Campesinas y Nativas.” (Constitución Política del Perú, 1993).

anteriores, pero vigentes en los años 40. Su integración, comunicando cabos narrativos extremos de estas dos autoras, rescata también una relación especular, o meta-escritura, donde subyace una dura crítica a la sociedad en que se insertan como mujeres escritoras de su tiempo. Macedo se establece sobre visiones sociales de “afirmación optimista de la nacionalidad”.² Larrabure remite el conflicto generacional que oscurece tal “afirmación”. Su fusión de época, entre escritos seculares de temática indígena y proyecciones futuras de temática urbana y femenina, revela a María Rosa Macedo y Sara María Larrabure como puente ineludible en el paso de la narrativa peruana de mediados de siglo XX.

² Refiero el escrito de Washington Delgado, “José Ferrando”, que apareciera en una edición popular de *Panorama hacia el alba*, (Lima: Juan Mejía Baca, 1958), del escritor peruano José Ferrando (1901-1947). Esta novela, como la de Macedo, fue también “elegida por un Jurado nacional para representar al Perú en el Segundo Concurso literario Latinoamericano” (*Narrativa* 32). Años antes (1940-1941) el ganador del concurso fue Ciro Alegría, con su novela *El mundo es ancho y ajeno*.

1.2.

Signos trascendentes entre el antecedente indigenista ³ y la “Generación del 50” ⁴

En el temprano surgimiento de la novela y en ella entre otros motivos peruanos, la cuestión indígena, *El padre Horán. Escenas de la vida del Cuzco* (1848) comienza a establecer la separación narrativa entre la inexistente voz o visión del indio, que no relata ni ve su realidad, y la voz indianista-indigenista de un narrador letrado no indígena, quien sí comienza a escribirla. La definición de este hecho capital en la formulación de “El Indigenismo” peruano la postulará definitivamente José Carlos Mariátegui en sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, al cumplirse los 80 años de publicación de la novela de Narciso Aréstegui (335). ⁵ Llegando a fines del siglo XIX, sin embargo, Mariátegui es

³ Tomás G. Escajadillo llena un primer vacío crítico hasta entonces con su tesis doctoral de 1971: define términos apoyando la visión de un “indianismo romántico-realista-idealista decimonónico previo (Aréstegui; Matto), así también como la de un indianismo modernista (V. García Calderón; A. Valdelomar). A López Albújar, lo ve como iniciador del indigenismo; el indigenismo ortodoxo posterior (Alegría, Arguedas) para Escajadillo se traduce en un “estadio superior” o “neo-indigenismo” de fines de los años 40 (C. E. Zavaleta), y a lo largo de los 50 (E. Vargas Vicuña; J. M. Arguedas, entre otros posteriores). Antonio Cornejo Polar (1936-1997) encuentra su balance después, desde un punto crítico renovado por nuevas lecturas: *La novela peruana*. (1989; 1ra ed., 1977), y *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (1994), entre otros trabajos publicados en Lima.

⁴ Este trabajo no aborda directamente la cuentística o novelística de la autollamada “Generación del 50” en el Perú. Si bien Sara María Larrabure, la más joven de las dos autoras incluidas en este estudio, es considerada por la crítica como parte de tal generación, aquí lo refiero breve y secundariamente, pues no incluyo un estudio comparativo entre ella y otros autores en ese contexto, o de acuerdo a sus temáticas, estilos, etc.

⁵ Por fuera del marco histórico de este trabajo, pero un referente de la primera mitad del siglo XIX, precursor de la novela indigenista, como del indigenismo político. Narciso Aréstegui (1824-1869) la publica “primero en folletín” (por entregas) en “El Comercio de

apenas un niño. Su futuro maestro, el librepensador Manuel González Prada, en cambio, llamado alguna vez “poeta indigenista”, y quien con su “propaganda y ataque” contestatario reflejado en su “discurso”, “pasa el Rubicón”, arrostra implacablemente a sus mayores por el estado sociocultural y político de la nación peruana, tras la derrota y ocupación de Lima por las fuerzas chilenas (1879-1883).⁶ En su discurso de renovación y modernidad, la problemática del indio no sólo no se separa de la nacional, sino que lo nacional parece hasta basarse en la situación del indio. Este iniciador de la “campana indígena”, primero líricamente con su “Baladas”, y luego en el foro público de posguerra, con su pensamiento filosófico influye a importantes escritores, entre ellos algunas mujeres de su tiempo.⁷

Lima”, de agosto a diciembre de 1848. (“Notas de Introducción” de Augusto Tamayo Vargas Lima: Editorial Universo, 1969). Ricardo Palma ubica a Aréstegui en la bohemia, como a “la señora Gorriti” (Juana Manuela Gorriti (1818-1892), quien también influyera grandemente a Matto, continuadora de sus “veladas literarias”, organizándolas más tarde como lo hacía ella, en su propia casa): “La bohemia de mi tiempo” 1848-1860 (69-70), en *Recuerdos de España* (Lima: Imp. Industria, 1899). Vista de un lado como una obra romántica, no puede omitirse, sin embargo, su contracara: un doblez realista y costumbrista que denuncia la injusticia en contra de los indios.. La primera edición de los 7 ensayos de José Carlos Mariátegui (1894-1930) es de 1928 (Lima: Amauta 2007).

⁶ Dos puntos: cito “discurso” por representarlo per se, no sólo en público sino por escrito Prada, siendo como es, parte de sus títulos más importantes, como el de “Discurso en el teatro Olimpo”, y el escrito “propaganda y ataque”, ambos apartados de su libro *Páginas libres* (pp. 117-128).

⁷ Véase primero a Luis Alberto Sánchez, que así le llama en su prólogo a la edición póstuma de sus “*Baladas’ -peruanas, alemanas y demás-*”, desde su destierro en Santiago de Chile, en 1935. Los “discípulos” referidos, José María Eguren (1874-1942), Abraham Valdelomar (1888-1919) y César Vallejo (1892-1938) reconocen a Prada en sus libros, como “iniciador de la poesía peruana nueva” (*Pensamiento* 154); uno de los más importantes de los futuros “discípulos” de Manuel González Prada (1844-1918), en el grupo de Mariátegui, como también afirma E. Chang-Rodríguez, es Víctor Raúl Haya de la Torre (1895-1979), “ideólogo heterodoxo del marxismo y fundador del aprismo” (A.P.R.A. Alianza Popular Revolucionaria Americana): “sin él no hay historia de la vida política peruana” (273) de segunda mitad del XX. Un ejemplo la proclama estudiantil del Primer Congreso Nacional de Estudiantes, organizado por él: “el deber de la nueva generación peruana de reivindicar a los indígenas.” (Chang-Rodríguez, E. *Literatura política*, pp. 289-290); por la influencia de

Dos escritoras y “notables” mujeres reflejan parte del pensamiento contestatario del maestro. Una de ellas es Mercedes Cabello de Carbonera, quien trae a la palestra en su ensayo, poesía y novela, su visión femenina, no sólo de temática indígena, sino también, mezclando ficción y realidad, sobre el estado de la mujer en la sociedad de su tiempo. Entre 1886 y 1892 ella se consagra como la primera mujer novelista peruana, si bien su éxito con *Blanca Sol* (1888) conlleva un reverso personal irremediable ante la supremacía masculina en una sociedad ciega a su realidad, sin sosiego para la mujer, y muy especialmente para una de acción como lo era ella. Otra mujer de acción, Clorinda Matto de Turner, con su primera novela *Aves sin nido. Novela Peruana* (1889) abre aún más la veta narrativa de cuestionamiento y denuncia, pero como crítica cívica a los poderes que subordinan y explotan a quienes están siendo segregados de la nación peruana: los indios.⁸ La proyección futura de estos trabajos fundacionales ubicará a estas dos autoras amplia y cómodamente entre definiciones de indianismo, pre-indigenismo, romanticismo, costumbrismo,

Prada, en 1885, cuentos de José Torres Lara (José T. Itolarrares, “La trinidad del indio”) se adelantan a los “tipos sociales” presentados por el mexicano Gregorio López y Fuentes, en su novela *El indio*, de 1935 (146). En 1937 es traducida al inglés y publicada con ilustraciones de Diego Rivera (NY: Continuum, 1996).

⁸ Mercedes Cabello de Carbonera (1845-1909), con la novela citada causó “escándalos sociales” (Cornejo Polar, A. *Clorinda Matto de Turner, novelista* 39), insuperables para quien pasará sus últimos días de vida en un nosocomio, víctima de trastornos mentales. “Clorinda Grimanesa Martina Matto Usandivares” (1852-1924), conocida como Clorinda Matto (*Paisaje i obra, mujer e historia: Clorinda Matto de Turner*. Manuel E. Cuadros E. Lima: Editorial H.G. Rozas Sucs, 1949, pp. 10-11) es influenciada primero como “discípula” que es, por las tradiciones de Ricardo Palma (1833-1919). Sus primeras *Tradiciones cuzqueñas* de 1884 responden a ello. *Aves*, en cambio, de un lustro más tarde, remite a González Prada, a quien le dedica su novela. Un año antes de *Aves*, en su “Discurso en el Politeama” de 1888, González Prada denuncia los poderes de la oligarquía, responsabiliza a la previa generación por la derrota en la guerra con Chile, y llama a los jóvenes a un nuevo ideal de lucha. (*Páginas libres*. Lima: Ediciones Nuevo Mundo, 1964). Matto muere en el exilio.

naturalismo, realismo e indigenismo.⁹ Esto dentro de un cuadro donde es el positivismo lo que rebobina el pensamiento e ideológicamente va revirtiendo valores en un momento de transición como lo era la posguerra nacional. No se podía volver a una política oligárquica de norma y sumisión ante el bastón religioso. La consigna anticlerical de los “jóvenes a la lucha”, dio el paso hacia adelante. El tiempo también favorecía el paso firme y decisivo de la mujer; su transcurso intentará acompasar la representación y participación femenina en la sociedad, masculina por excelencia hasta entonces. Así, abierta y activamente comienza la mujer intelectual a contribuir junto al hombre, en el largo y arduo camino hacia la reivindicación del indígena peruano.

Pero para que el indigenismo reivindicativo llegue en su complejidad narrativa a su máxima expresión de 1941, deberá pasar primero por un proceso de variadas y profundas matizaciones.¹⁰ En esta investigación algunas de ellas tienen más vigencia que otras, y se entrelazan directamente con la narración de la década de los años 40 de este enfoque; otras no: el indigenismo sociocultural es tal, por su gran porcentaje de habitantes indígenas en el Ande peruano; otra visión mira al pasado pre-colonial, por ejemplo, el mundo incaico de Valcárcel, y cree que “la cultura bajará otra vez de los Andes”.¹¹ En lo literario, es una

⁹ En 1941 Ciro Alegría (1909-1967) y José María Arguedas publican las más notables novelas del indigenismo “ortodoxo”: respectivamente *El mundo es ancho y ajeno*, y *Yawar Fiesta*.

¹⁰ Las vertientes en la visión de Escjadillo son múltiples y no hay espacio aquí para presentarlas todas, sino en general y en cuanto destaquen a aspectos de este trabajo (“Ciro” 61). Refiero a 1941, año de *Yawar Fiesta* y *El mundo es ancho y ajeno*.

¹¹ Luis E. Valcárcel, para quien “El Perú es el Inkario, cuatrocientos años después de la conquista” (“Andinismo e Indigenismo” pp. 98-113). Comparable visión también llamada de restauración, populista, nativista, etc., con la del filósofo argentino Rodolfo Kusch (1922-1979), quien en su búsqueda del ser y el sujeto cultural americano escribe *América profunda* (Buenos Aires: 1975).

narrativa realista que refleja el presente con la clásica visión externa y mestiza, pero que ve al indio doblemente: desde dentro, en su aldea serrana, y también en un contexto nacional. En lo político-filosófico, está la lectura socialista y sin ambigüedades del indigenismo de Mariátegui, cuyas opiniones reveladas en los cuatro años de vida de la revista "*Amauta*" indican también oposiciones en la revista "*La Sierra*", lo cual demuestra otro grado de heterogeneidad indigenista en el Perú, aunque en su trasfondo una vinculación con el aprismo también revela discrepancias entre el Amauta y Haya de la Torre, es decir entre su partido y el socialista.¹² Otros enfoques provienen de ideologías de los "sectores dominantes (como es el caso de la política indigenista estatal o de intelectuales como Riva Agüero o Víctor Andrés Belaúnde)", responsables de la observancia constitucional y jurídica, de las visiones partidistas, y también desde figuras y partidos proscritos por opositores a gobiernos de facto, y la suspensión de garantías civiles, etc.;¹³ la aplicación de la ley para la mejora de la situación obrera no pierde vigencia como objetivo también indigenista. Entre otras vertientes y voces de los años de 1940, hay que destacar la visión indigenista en la creación artística, como dibujos, ilustraciones en publicaciones de todo tipo, lo pictórico, la escultura, el folklore, la música popular, el canto, etc., manifestaciones múltiples cuyo aporte

¹² Hubo varias revistas "*La Sierra*", vinculadas al regionalismo cuzqueño pero aquí cito a la publicada en Lima, entre 1927 y 1930, fundada y dirigida por Juan Guillermo Guevara, estudiante del Cuzco y de Lima, conocido por su responsabilidad en la huelga universitaria por reformas en 1909.

¹³ Escajadillo ("Ciro" pp. 61-66). José de la Riva Agüero (1885-1944), fundador y dirigente del Partido Nacional Democrático, aliado de José Pardo (1864-1947), quien es elegido presidente en 1915; Víctor Andrés Belaúnde (1883-1966), también abogado, escritor, maestro y diplomático peruano quien renuncia a su cargo internacional en representación del Perú, una vez que tiene lugar el golpe de Estado de Augusto B. Leguía, en 1919, el principio del llamado "Oncenio" de su mandato.

por heterogéneo refleja también una reivindicación sociocultural, como decía Mariátegui, proveniente del mestizo, un punto de vista externo y no indígena.

Pero aún a principios del siglo XX, la imagen exotista del indio en la narrativa breve, la cual conlleva un indígena indiferenciado con su entorno, es una estampa decorativa afín al medio natural que lo acoge, como la tierra que trabaja diariamente hasta que en ella sucumbe un día, tan sojuzgado como resignado.¹⁴ Se idealiza su débil existencia mientras el statu quo de su pueblo yace por debajo, inferior al de los ciudadanos “civilizados”, adherentes a la “modernidad” proclamada desde el mismo gobierno de fines de siglo.¹⁵ No puede ser otra la respuesta desde que el flamante primer presidente civil de la república, Manuel Pardo y Lavalle (1834-1878) en 1878 caiga víctima del magnicidio, previo a la guerra y la derrota con Chile, y la consiguiente nueva generación del siglo. Ventura García Calderón, por “error” también etiquetado de indigenista (Escajadillo, *Narrativa* 86), caracteriza a su generación por la gran tristeza pasada, pero sobre todo por el alejamiento de todos ellos de la realidad inmediata.¹⁶ Su obra y la de Valdelomar, se encuentran entre dos siglos cuando

¹⁴ Mojón también desde Puerto Rico, Concha Meléndez en 1934 (*La novela indianista*), explica cómo indianismo e indigenismo son respectivamente “decorativo” y “reivindicativo”: sus extremos serían el exotismo y la exaltación por la “reivindicación social” (9). Luis Alberto Sánchez (1900-1994), biógrafo de González Prada, lo reconoce en su *Proceso* de 1953 (544-545). Ventura García Calderón (en este sentido sería indianista por la visión de *La venganza del cóndor* (1924), donde el indio no se ve “por dentro”. Su visión es considerada modernista. A medida que avanza el acercamiento, se profundiza en la naturaleza del indígena serrano, hasta que Arguedas lo hibridara.

¹⁵ Cornejo Polar, A. (*Clorinda Matto de Turner, novelista* 39).

¹⁶ Remito a la tesis doctoral de Benoit Filhol, Universidad de Alicante, “El Perú en la narrativa de Ventura García Calderón” (2013): www.rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/36318/1/Tesis_benoit_filhol.pdf donde para el autor, Ventura García Calderón (1886-1959), crítico también de la literatura hispanoamericana del romanticismo y modernismo, quiere reivindicar a sus compañeros;

“queda destruida la ecuación Literatura-Verdad en beneficio de un criterio que sustituye la verdad real por la estética...” (A. Escobar, *La narración en el Perú* 161). El modernismo valdelomariano desde París reposa también su visión no en la sierra sino en la costa: en su narración breve se explora la zona rural originaria del propio autor iqueño.¹⁷ Esta expansión de la visión regional hacia la costa y especialmente hacia la capital, también aparece en la década siguiente.¹⁸

En la segunda década del siglo veinte, en manos de Enrique López Albújar, el indigenismo literario se renovará nuevamente: “[su *Cuentos andinos*] participaba del fenómeno de toma de conciencia nacional que en el Perú se venía operando. Caso revelador. Exactamente, don Enrique no era lo que se llama un indigenista. Sin embargo, *Cuentos andinos* pasó a ser un hito del movimiento indigenista que tomó vuelo pocos años después. . . ”.¹⁹ Por entonces, el indigenismo también tiene un antes y un después en el pensamiento

estos, sin una visión hegemónica, tienen a la nación peruana como el común denominador de su narrativa (39).

¹⁷ Para Earl M. Aldrich, Jr., en su libro *The Modern Short Story in Perú* (Madison, Milwaukee, and London: U. of Wisconsin P. 1966), muchos de los más distinguidos “men of letters” han obtenido su prestigio mediante la narración breve, cuya importancia se renueva en los años 50. Valdelomar, representante modernista de los últimos años del XIX y primera década del siglo veinte, es para el crítico un iniciador del género; la narración breve de Valdelomar, López Albújar y García Calderón los consagra como los más distinguidos “men of letters”. Esta modalidad crece durante las primeras seis décadas del siglo, época en la cual la novela peruana se desarrolla de manera lenta e irregular.

¹⁸ “El caballero Carmelo” no es sólo uno de sus “cuentos criollos” (pp. 119-184), sino un volumen de relatos de Abraham Valdelomar (1888-1919), edición de 1918, publicado un año antes de la temprana muerte del autor (*Abraham Valdelomar. Cuentos*. Lima: Editorial Universo, 1969?). En la década siguiente comienza a escribir sobre la costa Díez-Canseco; en sus cuentos criollistas aparece el afroperuano (*Estampas mulatas*).

¹⁹ Enrique López Albújar (1872-1966); *Cuentos andinos* (Lima: Peisa, 2010); 1ra ed. 1920. (Escajadillo, “López Albújar: ¿narrador o juez? *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año

filosófico, social y político del citado Mariátegui, quien, finalmente, en 1923, luego de tres años por Europa y de reconocerse a sí mismo inmaduro, comparando su estado intelectual a una “edad de piedra” previa a su conveniente exilio europeo, vuelve al Perú para celebrar su plena madurez en escritos dirigidos a una solución política de corte socioeconómico y de filtro socialista.²⁰

Arguedas, influenciado también por Mariátegui, representará el indigenismo desde la década de 1930: el indio en el papel escrito debe ser como en la vida, de “carne y hueso” (Escajadillo, *Narrativa* 45) y así presentará al pueblo en su novela andina de 1941.²¹ Por sus escritos de los años 50, Arguedas también será visto como neo-indigenista; más tarde, por su desborde de las márgenes indigenistas y la expansión del campo de visión de la realidad indígena dentro un contexto nacional y hasta mundial en los años 60, configurará, no siendo “un aculturado”, una nueva vertiente en la novela hispanoamericana. Esta es representativa más que de un indigenismo localista, de “Todas las sangres” nativas.²² Así, en menor o mayor

36, N. Lima-Boston, 2do semestre de 2010, pp. 481-488.
www.ase.tufts.edu/romlang/rcll/pdfs/72/481-488-Escajadillo.pdf.

²⁰ *Amauta* (1926-1930), revista donde el movimiento indigenista resalta, desde su portada hasta su cierre definitivo. El primer número lleva el dibujo del pintor indigenista por excelencia, José Sabogal (1888-1956), quien también aportara a la revista su nombre Amauta, cuyo significado en quechua -- maestro, educador del incanato, o filósofo-- señalará al mismo Mariátegui para el porvenir.

²¹ Escajadillo reafirma su visión del indigenismo ortodoxo del autor con la frase citada de Ciro Alegría, sea indigenista o el primer indígena en lograrlo. Es Cornejo Polar quien además afirma sobre la “contradicción insalvable” en el corazón mismo del indigenismo: narrar al indio y su mundo “desde dentro”; sí, pero en realidad se escribe desde una órbita externa (“Prólogo” *El mundo*). La novela es *Yawar Fiesta* (Buenos Aires: Losada 1977; “con Apéndice del autor: La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”).

²² Refiero la visión de Escajadillo sobre el neo-indigenismo de *Los ríos profundos* (1958) y “La agonía de Rasu Ñiti” (1962), pero en última instancia a dos novelas en particular: *Todas las sangres* (1964) y su última y póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1969),

grado, la narrativa peruana en el devenir histórico parece polarizarse de múltiples maneras ante la aparente omnipresencia del indio. En los variados niveles de acercamiento, sin embargo, su encuadre no se aparta demasiado de su mundo serrano del Ande.

Por otra parte, de mediados a finales de los años 40, en los cuales se enmarcan *Rastrojo* y *Rioancho* en este estudio, salvo algunas excepciones, o expresiones neo-indigenistas de otras publicaciones, lo que la voz del floreciente momento narrativo porta no es un indigenismo ortodoxo. Ahora, la incipiente emigración hacia la ciudad reclama la atención de los escritores jóvenes, influenciados técnicamente por la literatura norteamericana y europea de entreguerras y pos-segunda guerra mundial. Su interés no está puesto en el regionalismo serrano, sino en la masa creciente en número que desciende desde las alturas del pueblo andino, cuando las nuevas carreteras conducen a una mísera supervivencia suburbana en los alrededores de la capital, en sus nuevas barriadas. Lima se dilata geográficamente, y también da lugar en su seno, a una renovación literaria neorrealista, incorporada en el cuento urbano de la flamante “Generación del 50”, donde Larrabure, para la crítica, ocupa lugar preferencial.²³

donde el diario personal se interpola con la narrativa. Su reconocido discurso “No soy un aculturado” prologa la edición del libro. (*Narrativa indigenista*, pp. 64-74).

²³ Ver nota 5. Para Carlos Eduardo Zavaleta (1928-2011), figuras como Larrabure son fundacionales de la generación. Algunos también considerados representativos “neo-indigenistas”, como Porfirio Meneses Lazón (*Sólo un camino tiene el río*) y Eleodoro Vargas Vicuña (1924-1997) por su cuentística en *Ñahuin* (1953) y en *Taita Cristo* (1964), cuya comparativa con el autor mexicano Juan Rulfo tiene también puntos de acercamiento con la narrativa breve de María Rosa Macedo. La renovación urbana está vista aquí como reconocimiento a autores que exploraron lo urbano con anterioridad: Martín Adán (*La casa de cartón*, 1928), y José Díez-Canseco (*Duque*, 1934). De ahí su visión como renovadora y no iniciadora; y para Escajadillo, cada uno “autor-puente” entre lo que pasó y el futuro vanguardista de los años 30. La costa que ellos presentan es urbana y criolla, ambas

Ciertamente, antes que Larrabure, Macedo relata historias, mitos y leyendas y emplea formas lingüísticas particulares para reflejar el uso y la transmisión oral de los habitantes de la región costeña. Este trabajo aborda el tema en conjunción con la temática regional presentada por Larrabure. Especialmente, aquí se enfoca por separado y doblemente a *Rastrojo* y a *Rioancho*, como “novelas de espacio”, y al mismo tiempo, como “novelas de personaje”.²⁴ Sin duda, su cronotopo de tiempo y lugar no está en la sierra del sur, como sucede con el gran autor de Andahuaylas, o en el norte huamachucano de otros grandes autores.²⁵ Macedo revisita también la costa de Valdelomar, en “San Andrés”, pero sobrepasa los límites de este trabajo profundizar sobre esas dos visiones que llevan tanto al modernismo de la década de 1910, o al criollismo y la vanguardia de finales de los 20 y principio de los 30. La narrativa de Macedo se ajusta más claramente a la región quebradina como producto de “un posmodernismo ligado al realismo regionalista”; junto a la de Larrabure se sitúa bajo temáticas incipientes de heterogeneidad racial y cultural de la quebrada y costa peruanas de los años 40. Este factor aúna a ambas autoras en una complementariedad narrativa de carácter costeño, y por ello se entrelaza con otros polos de concentración narrativa: el serrano y el de la ciudad capital, aunque la montaña y la selva también han acaparado la atención de otros narradores.²⁶ Por separado, su contribución no

también complementarias con respecto al estado de la oligarquía, y la clase terrateniente heredera, como en Macedo y Larrabure, de un pasado feudal.

²⁴ Eduardo Huarag Álvarez (“La narrativa de María Rosa Macedo”. *Narrativa* 73).

²⁵ César Vallejo (1892-1938), Abelardo Gamarra (1852-1924), “el tunante” y Ciro Alegría, todos ciudadanos ilustres de Huamachuco.

²⁶ La selva aparece en la narración peruana de variados autores, entre ellos García Calderón, Fernando Romero, Arturo Burga Freitas, Francisco Izquierdo, José Díez-Canseco, Ciro Alegría, José Ferrando, entre otros; algunos de sus cuentos en *La selva en la narración peruana*, antología de Elías Taxa Cuádroz (Perú: Editorial Continental, 1967).

puede encasillarse en una región, como tampoco por separado en la temática indígena o femenina. Macedo toma especial atención en el resabio zambo que dejara la esclavitud y su abolición en el Perú y lo reafirmará en su relato y ensayos. La joven Larrabure publica en los años 40 y 50, y debido a su breve vida, póstumamente también saldrán a la luz sus relatos breves en los años 60. Así, rebasa ella con su cuentística y ensayística femenina a una generación de escritores casi exclusivamente masculina de los años 50, la cual la reclama merecidamente como suya. Los libros de Macedo se publican en los años 40, aunque sus esporádicos escritos breves puedan también rastrearse desde mediados de los 30 hasta los años 80.

1.3.

Voces femeninas del Perú: temáticas regionales y de género ²⁷

Con el paso de los últimos tres decenios decimonónicos y desde el nuevo arranque intelectual y de promoción literaria en el Perú de los años de 1900 y 1910, ²⁸ temáticas regionales serranas y costeñas de sur y norte de la ciudad de Lima, van ocupando espacios mayores en su contemporaneidad, y en varios géneros -- poesía, cuento, novela, ensayo-- . Una revisión mínima de diarios y revistas peruanos e internacionales de época lo confirma. ²⁹ Asimismo, prima aquí la distintiva característica de haberse expandido en el tiempo y no “a la sordina”, sino incrementadamente “en el tapete” del ámbito político, una corriente de escritos publicados por mujeres, quienes como su contraparte masculina, lo hacían en el foro

²⁷ Según Maritza Villavicencio, en *Del silencio a la palabra: mujeres peruanas en los siglos XIX -XX* (15): “Género: construcción social que se yergue sobre diferencias biológicas entre los sexos, a partir de las cuales se elaboran características culturales diferentes para hombres y mujeres.” Para una definición de género, ver también: Patricia Portocarrero. *Mujer en el desarrollo. Balance y propuestas*. Lima: CMP Flora Tristán, 1990).

²⁸ Si bien abordo escritos de algunos autores de principios de siglo, este no es un estudio de la llamada generación del 900, o de la generación “del Centenario” (patriótico para L. A. Sánchez). Tampoco exploro el contexto socio-político del país en general luego de la derrota con Chile. Esta investigación se dedica a dos autoras peruanas de la década de 1940, aunque su obra rebase parcialmente décadas precedentes y posteriores a ese año.

²⁹ Tres significativas revistas al inicio de temáticas peruanas del siglo XIX: del Cuzco *El Museo Erudito* (1937), y *La Revista de Lima* (1859) y *El Correo del Perú* (1871); estas dos últimas “fueron las primeras publicaciones culturales de importancia en acoger las producciones femeninas...” (Véase *El abanico y la cigarrera: la primera generación de mujeres ilustradas en el Perú 1860-1895*, de Francisca Denegri. Lengua y Sociedad, 13. Lima: IEP/Flora Tristán, 1996, pp. 39-42). También *La Alborada* (1874) y *El Álbum* (1874), fueron incluso fundadas por los propios medios económicos de mujeres interesadas en publicar sus escritos. Las mujeres publicaron también en *El Perú Ilustrado*, y *El Comercio* de Lima, entre otras. (*Del Silencio* 61). Desde fines del siglo XIX destacan los escritos femeninos. Ver nota 9, 31, 35, 36 y 40.]

sociocultural, y ante las abiertas censuras gubernamentales de turno.³⁰ Si bien en un reciente trabajo se ha citado a unas setenta “escritoras peruanas de 1900 a 1960”, muchas de ellas aún por estudiarse, no quiere decir esto que haya habido o exista una relación dialógica constante entre las escritoras. Sí, se refiere así a un continuum de voces las cuales pintan los cuadros sociales y políticos de la rica galería de su tiempo. No es la hegemonía una de sus cualidades, aunque sí puedan citarse intertextualidades en estudios comparativos de procesos de indigenismo, feminismo y sub-alteridad sociopolítica. Sí puede afirmarse que las mujeres escritoras del Perú han mantenido, desde el siglo XIX, un diálogo con las temáticas de la sociedad de su tiempo vital y, en particular, sobre su género y las limitaciones que este conlleva cívicamente; es decir, el derecho de la mujer.³¹ Dos figuras esenciales en este proceso por sus contribuciones a las definiciones y redefiniciones de conceptos como identidad y nación son María Jesús Alvarado (1878-1971) y Zoila Aurora Cáceres (1877-1958).

Retrospectivas de escritos peruanos, especialmente relacionadas a obras suscritas por mujeres, concurren en un primer periodo de intelectualidad decimonónica, colmado de

³⁰ Si bien visto desde una perspectiva un tanto romántica (opuesto esto al rigor de un estudio profundo de un corpus textual), el libro de García y García, Elvira lo documenta: *La mujer peruana a través de los siglos*. Lima: Imp. Americana, 1925: “Es verdaderamente admirable, el encontrar en nuestro ambiente, una verdadera pléyade, de escritoras y poetisas”. En la actualidad, está Lady Rojas Benavente, y su *Canto poético a capela de las escritoras peruanas de 1900 a 1960*. Este libro es un aporte fundamental para distinguir un gran número de mujeres peruanas que escriben no sólo poesía, sino narración y ensayo (Perú: Editatú Editores, 2010). La frase “a la sordina” es utilizada por Macedo en el ensayo sobre su propia obra.

³¹ Cabe recordar un logro. En 1908, año antes de que naciera María Rosa Macedo, se decretó en el Perú la ley 801, permitiendo por primera vez el ingreso de la mujer en la universidad. El tema recorría las venas de la nación desde mucho antes y muchas mujeres trabajaron duramente para lograr esta ley. Las mismas mujeres nombradas, Matto, Carbonera, además de Teresa González de Fanning (1836-1918) fueron figuras fundamentales para que la mujer pudiera estudiar formalmente igual que el hombre.

participación femenina tanto en el foro público y social, como en la escritura periódica, donde también se publicaban las novelas “en folletín”. Entre ellas predominaron las “mujeres ilustradas” de la década de 1870, quienes concurrían (a partir de 1876) a las “veladas literarias”³² ofrecida por la prolífica escritora salteña Juana Manuela Gorriti; estas, recuérdese, no eran exclusivas ya que importantes figuras literarias asistían y participaban. En efecto, Matto, quien continúa una década después con sus propias “veladas”, y Cabello, quien defendió la libertad de la mujer a expresarse, no están solas. Teresa González de Fanning (1836-1918), Carolina Freire de Jaimes (1844-1916), Lastenia Larrivia de Llonca (1848-1924), Juana Manuela Lazo de Eléspuru (1871-1947), entre tantas otras, también ocupan lugares estratégicos afirmando su derecho a actuar en pro de sus convicciones, y en contra de quienes usurpan lo que les corresponde a ellas. Volviendo atrás, a los tiempos de transición de los años de 1839, entre los gobiernos de los mariscales La Fuente y Orbegoso, “la figura de Gamarra, y la de su esposa, doña Pancha Zubiaga, comúnmente llamada la La Mariscala” (Vegas Seminario *Bajo el signo de la Mariscala* 16), encontramos a la posteriormente autora, activista e iniciadora gremial franco-peruana Flora Tristán (1803-1844),³³ quien escribió las notas autobiográficas sobre su viaje a Perú, publicadas en 1834 en su libro *Peregrinaciones de una paria*.³⁴ Aunque breve su paso por Arequipa, el realismo costumbrista de una voz franco-peruana como la de

³² En *El abanico y la Cigarrera: la primera generación de mujeres ilustradas en el Perú 1860-1895*, de Francisca Denegri (42). Lengua y Sociedad, 13. Lima: IEP/Flora Tristán, 1996, pp. 110-115).

³³ Su padre, el coronel Mariano Tristán y Moscoso no se casó civilmente con su madre francesa. La ley peruana no la reconoce y no recibe la herencia de su progenitor, casado con su madre religiosamente.

³⁴ Hay otras “peregrinaciones” publicadas medio siglo después, ya que Juana Manuela Gorriti publica las suyas, no “de una paria”, sino de “un alma triste” y no en Europa, sino en Buenos Aires en 1876 (Berg, Mary G. Ed. B. Aires / USA: Stock Cero, 2006).

Flora Tristán trae el relato autobiográfico donde plantea, aunque su obra más política sea posterior, temáticas varias que no perderán vigencia. Por el contrario, aunque no se le reconozca tal logro, su lucha toma aun mayor relieve con el arribo del siglo XX y temas como: derechos de los indígenas, laborales y del campesinado, derechos de la mujer, educación, historia política, social y cultural, identidad nacional, peruanidad, etc.

En efecto, además de las autoras nombradas, hubo con el correr de los años un sinnúmero de esfuerzos de escritoras y mujeres notables quienes corporizaron con su constancia, una lucha independiente. Muchas de ellas participaron como educadoras, fundadoras de escuelas, periódicos y revistas, o promotoras de la acción jurídica y el cambio político con el cual presionan para que ceda la hegemonía masculina, base exclusiva del poder político peruano hasta entonces.³⁵

Entrado el nuevo siglo, aparecen voces jóvenes. María Wiese (1894-1964), novelista, escribe poesía, relato y se interesa por el movimiento obrero y por el indigenismo, junto a su esposo, el pintor José Sabogal. Ángela Ramos (1896-1988), periodista y escritora, quien también publicó como Wiese en la revista *Amauta*, junto a Dora Mayer, a quien apoyaron en su "Asociación Pro-Indígena", fundada en 1909, junto a su esposo, Pedro Zulen y Joaquín Capelo. Otra figura fundamental es Magda Portal (1901-1989), a quien Mariátegui en sus 7 *ensayos* define: "Con su advenimiento le ha nacido al Perú su "primera poetisa" (322). Todas son ineludibles puntos de referencia en el desarrollo de la narrativa, como de la poesía, y el

³⁵ Tal es el caso de María Jesús Alvarado Rivera (1878-1971), quien encamina "la lucha llevada a cabo por los derechos sociales de las mujeres, desde diversas organizaciones políticas de comienzos de siglo XX." Debe citarse su investigación "El feminismo", de 1912, adelantándose a "[...] *Una habitación propia*, [1929] de Virginia Woolf y *El segundo sexo*, [1949] de Simone de Beauvoir" (L. R. Benavente, *Canto* poético 29).

ensayo social, cultural, artístico y por supuesto político; conformaron con su tarea un corpus literario, producto de numerosos esfuerzos, más allá de las citadas iniciadoras históricamente reconocidas por la crítica en general.³⁶ Sin duda alguna, las constantes publicaciones desde principios de siglo, mantuvieron la tradición de la mujer intelectual. Es ella quien con su escritura y su arte no sólo retrata la a mujer limeña y peruana, sino también a la “otra”, la otredad indígena, chola, mestiza, afrodescendiente y zamba. Sus personajes literarios reflejan las vidas de quienes habitan las diferentes regiones, con anterioridad a 1950. En esos escritos resuenan otras voces, tanto literarias, como extra-textuales.³⁷ A muchas de estas autoras se las

³⁶ La revista *Amauta* fue fundada por José Carlos Mariátegui y publicada hasta el año de su muerte (1926-1930). Son esenciales los nombres de la alemana Dora Mayer de Zulen (1868-1959), directora de la revista “El Deber Pro-Indígena” (1912-1916), y su rol junto a “Pedro Salvino Zung Leng –o Zulen, como solía firmar-” en la Pro-Indígena, asociación que fundaran junto a otros, como Joaquín Capelo, desde 1909 (“La cruzada indigenista: Pedro S. Zulen y la Asociación Pro-Indígena, en *Nuestros años diez. La Asociación Pro-Indígena, el levantamiento de Rumi Maqui y el incaísmo modernista* (Buenos Aires: Libros en Red, 2005). Resaltan muchos nombres: Carmen Saco (1882-1948), escultora y periodista que escribiera sobre la situación de la mujer en el Perú. (*Mujeres Peruanas. El otro lado de la historia*. Lima: Minerva, 2002; Sara Beatriz Guardia). Mujeres escritoras de los ‘20 publicaron en “Amauta” (1926-1930), tanto peruanas como de muchos otros países del mundo: Alemania, Argentina, Chile, Cuba, Italia, Polonia, y Uruguay. Magda Portal homenajea a Flora Tristán en su libro, *Flora Tristán, la precursora*, de 1946. María Wiese, también resultó biógrafa de su fundador, al publicar su libro: *José Carlos Mariátegui*. La obra recopilada de Ángela Ramos aparece en un libro de dos tomos: *Una visa sin tregua* (1990). Otras mujeres aparecen también como partícipes en diferentes ámbitos: Blanca del Prado, Miguelina Acosta Cárdenas, María Isabel Sánchez, Concha de Pinilla, y Julia Codesido. (Guardia, S. B. *Mujeres de Amauta*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 2014).

³⁷ *Aves sin nido* es la primera obra a tener en cuenta con respecto a María Rosa Macedo, no por lo romántico indianista específicamente, pero sí por el paso del nativo a la ciudad (*Herencia*). Hay también paralelos con respecto a las fuerzas del poder, tanto en la sierra como en la costa. El regionalismo como el costumbrismo también reclaman entre sus filas a las dos autoras principales en este trabajo. Vetas políticas, sociales, artísticas tanto de indios y cholos, como de negros, zambos, y criollos, pueden identificarse en sus escritos, anteriores todos a 1950. La mujer como tema, su sentir, y su mezcla racial, aparecen en varias novelas escritas por mujeres, y ya desde el decimonónico hasta los años cuarenta: *Jorge, hijo del pueblo* de 1892, de la autora arequipeña María Manuela Nieves y Bustamante

conoce como las primeras colaboradoras de la revista *Amauta*, “mujeres de amauta” o “the women writers of *Amauta*” (*Women* 63) ³⁸, y fueron ellas quienes continuaron su labor social, política, literaria y artística, incluso después de 1930. María Wiese trata -- en su cuento, “El forastero”, publicado en un número de *Amauta* (II)--, de un hijo que vuelve del extranjero a la hacienda familiar, donde una mujer indígena que lo criara de niño, aún vive. Aquí se cuestionan los valores de la familia, y hasta el tradicionalismo peruano a la luz de las nuevas ideas en el sentir del joven ausente que ahora retorna a su origen. La criada, figura maternal, no participa del choque entre quien llega y los hermanos que permanecieron afincados en su sitio. Este cuento se vincula con escritos de Macedo y Larrabure, autoras que retoman el tema en sus narrativas de los años 40. En una y otra década la narrativa parece girar en torno a un centro donde yace el tema de la herencia, también reminiscente del básico conflicto por la tierra, que trabajaban primero los indios serranos, y luego los esclavos en la costa durante la Colonia y la República independiente. ³⁹

El tema de la esclavitud está presente en el inicio de *Rastrojo* y se cuestiona a lo largo de *Rioancho*. En la primera, el personaje central no es india, sino zamba; Martina, nieta directa de esclavos, noventa años después de la abolición representa a una mujer que absorbió la

(1871-1947), influida por el romanticismo, quien entre otros conflictos plantea fundamentalmente dos: el de la clase social, y el de la raza. Justamente, la segunda edición de esta novela aparece en 1940. En 1958, una nueva edición participa en el “Primer Festival del libro arequipeño” (Dirección y Organización, Vladimiro Bermejo).

³⁸ *Women, Culture, and Politics in Latin America: Seminar on Feminism and Culture in Latin America*, Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1990.

³⁹ Cabe citar el libro homónimo de Clorinda Matto de Turner, el cual forma la segunda parte de *Aves sin nido*: la novela *Herencia* (Lima: I.N.C., 1974.). El tema de la herencia es citado aquí primero con respecto a Flora Tristán. En *Rastrojo* y *Rioancho* se destaca el hecho desde variados puntos de vista: heredad de propiedad, de costumbres generacionales, de políticas tradicionales de exclusión, educacionales, etc.

tradicción de su madre, de boca en boca, como ha sido pasada por generaciones. Sin embargo, la veta femenina de la mujer hacendada de “Rioancho”, proviene de su vida urbana previa, antes de entregarse al esposo y convertirse en su sombra. Ella también absorbe una tradición, la de la opresión de la mujer. Esto hace eco de la lucha por la ruptura del rol impuesto a la mujer por una sociedad machista. En la década de publicación de las novelas de Macedo y Larrabure, la mujer todavía no había sufragado su voto en el Perú. Sin embargo, sí había dejado muy claramente por escrito y demostrado por su accionar civil y político, su derecho a expresar su voluntad en el quehacer y devenir del país.

Si bien a la mujer no le dieron la palabra, se la tomó y participó activamente en el foro creado por y para el género masculino de un tiempo ya pasado. La constancia femenina pudo presentar las temáticas integradoras de la mujer, como escritora y portavoz de su propia iniciativa intelectual. Mediante su escritura de mujer y sobre la mujer, en el nuevo siglo esta va rompiendo los moldes que la restringían. Las autoras peruanas por décadas enhebran tejidos mediante un hilo común a todas ellas. En su entronque producen la reflexión personal y grupal, de la sociedad de su tiempo. Dista de la realidad social su reclamo por educación en el mundo masculino del poder de la nación, porque todavía se le considera una amenaza a la permanencia del orden vigente. Muchos de los escritos de mujeres, sin embargo, forman pilares fundacionales de la literatura peruana, y no deberían ser accesibles a la lectura solamente dentro del escrutinio del investigador académico.⁴⁰ Gracias a nuevos trabajos sobre este tema se van desenterrando no sólo voces y visiones de la mujer en la literatura peruana,

⁴⁰ Resulta muy difícil, incluso con las facilidades actuales de intercambio de datos digitados, acceder a muchos de los escritos conservados en bibliotecas peruanas.

sino también a la mujer como temática en sí, sea ella de la clase alta, media, de extracción humilde, lo cual afianza el escrito femenino y su preocupación por el entorno social de su género, sea ella de procedencia rural, serrana o urbana.⁴¹

Desde el siglo XIX, explorar el rol de la mujer peruana comienza a ser determinante en cuanto al futuro de la sociedad que se pretende alcanzar. Y así lo hacen María Rosa Macedo y Sara María Larrabure. Ambas, mantienen viva esa tradición narrativa de las mujeres escritoras que les antecedieron, y quienes no dejan de insistir en temáticas sobre la mujer y su presente y futuro. Algunas de ellas, fueron ampliamente reconocidas y galardonadas, y otras olvidadas a la sombra de grandes nombres. En la década de los años de 1940, *Rastrojo* (1944), de María Rosa Macedo; y *Rioancho* (1949), de Sara María Larrabure, no son las únicas obras escritas por mujeres; otras también escriben novelas. A contrapunto con un “manejo” de antologías que se abstuvieron de hacerlo y entre otras que las recuerdan, cabe mencionar a: Rosa Arciniega *Playa de vidas*, (1940); Pilar Laña Santillana, *Más allá de la trocha*, (1943), Alida Mc. Parlin de Elguera *Romance, Intriga é Incienso* (1943), María Martínez Pineda, *Oro en polvo* (1943); Catty Cassinelli, *Tiempo seco* (1944); Mercedes Holguín, *Vive y padece el amor bajo el cielo de Lima* (1947), *En el valle de Huanchar* (1948) y *Para una noche de invierno* (1952).⁴²

⁴¹ Obra citada de Lady Rojas Benavente.

⁴² La reciente crítica incluye a la escritora venezolana Mariana Libertad Suárez, quien hace un trabajo comparativo muy interesante en el año 2012: *Déjame que (me) cuente: intelectuales limeñas en el Perú de los cuarenta* (Mc. Parlin, Luna y Holguín). Sevilla: Arcibel Editores, 2012.

1.4.

María Rosa Macedo y Sara María Larrabure: complementariedad narrativa de ambientes y motivos

En un principio, lo más importante a destacar de las narrativas de María Rosa Macedo y Sara María Larrabure es la complementariedad regional y la multiplicidad de visiones que posibilita cada una con una novela arraigada en la primera mitad del siglo veinte, a pesar de la distancia entre sus publicaciones, respectivamente, *Rastrojo* (1944), y *Rioancho* (1949). En la amplitud de su imaginario se combinan y realzan primariamente relieves formativos con figuras femeninas, quienes ocupan los espacios centrales, rodeadas por otros representativos personajes lugareños. Este espacio de la costa pacífica, su valle, más allá del desierto que recorre la carretera asfaltada que se expande desde Lima, simbólicamente también representa un tipo muy particular de frontera. Esta, por medio de la quebrada, da paso, como puente en la ceja de la costa, al camino que sube hacia las sierras; la quebrada que también está en el paso hacia la costa, el puerto y la ciudad capital: esta es la tierra donde aciertan en converger Macedo y Larrabure. Su fusión amplía y combina dos diferentes subjetividades narrativas; también revela algo nuevo, u olvidado, en un momento de transición entre el indigenismo ortodoxo por una parte, y por la otra el neo-indigenismo, marcado por el recién llegado neorrealismo.

Atrás quedan entonces autoras como Macedo y Larrabure, después del salto dado al nuevo enfoque urbano de la década de los años 50. En los años 40, Macedo y Larrabure también crean un vínculo lírico previo a la prosa poética neo-indigenista de Vargas Vicuña, y el temprano Arguedas. Una de sus técnicas más atrapantes es el manejo poético de su prosa, la

cual plasma un relato con pinceladas telúricas, por demás significativas en cuanto a sentimientos personales y grupales, sobre hechos relevantes para la realidad rural: “Martina”, figura central de *Rastrojo*, no se lee sola, sino en contacto constante con los hechos naturales que ocurren a su alrededor, como el canto de un pájaro, o un golpe en la oscuridad de la noche; en cambio, “Retama”, la criada de la niña de la hacienda “Rioancho”, sin hablar parece sopesar su afinidad o rechazo en su contacto con las personas. En ambas novelas, las visitas desde la ciudad conllevan personas de varias generaciones, quienes llegan ya de Pisco, ya de Lima. Esto da lugar, aunque no lo parezca, ya que ocupan más un lugar psicológico, a enfrentamientos entre las varias maneras de ver la realidad en uno y otro medio social y cultural. La distancia entre la ciudad y el campo a mediados de siglo no parece tan lejos geográficamente, con la llegada del automóvil. Lima es referente continuo para la clase alta terrateniente costeña. Los trabajadores zambos de la costa de Macedo se van continuamente hacia allá, al igual que los indios, quienes desde el incanato llegan a la costa, bajando de las sierras. En *Rastrojo*, la incipiente migración interna crece, por la búsqueda de un futuro mejor, a expensas de la pérdida de la identidad, consecuencia del abandono de su lugar de origen, donde las tierras, después de siglos, siguen siendo propiedad única del patrón.

El carácter costumbrista más ortodoxo de estas dos narrativas usa los colores del entorno natural y configura un imaginario que ambas novelistas visualizan casi pictóricamente, por su observación detenida de la vida social y cultural de la región, y también por su sentido crítico hacia el contexto histórico, social y político. Ambas, Macedo y Larrabure son críticas de su propio tiempo: mientras la primera abre su novela con una nota de intención social recordatoria de la esclavitud, la segunda escribe la suya anteponiendo la

falta de reverencia e ignorancia patronal, a la lucha por mejoras laborales. Macedo contribuye la visión indígena que trae consigo desde la sierra que conoció en viajes y estadías de entreguerras, y que en los años 40 ya conforma un bagaje autoral de crónicas, de relatos breves criollos y costeños. Sus estudios en Bellas Artes quedaron atrás, una vez conozca a quien será su esposo, el pintor Camino Brent, quien será el diseñador gráfico de sus libros, una vez que empieza a escribir su nueva colección de "lienzos", recogidos en *Ranchos de caña* (1941). Desde entonces son constantes sus visitas a la región del lugar de su nacimiento.

Larrabure, por otro lado, literalmente se acerca a la costa directamente desde Lima, su ciudad natal. Ahí su recinto universitario sanmarquino, su doctorado, su beca en la Universidad de Columbia donde comienza a escribir sus ensayos sobre pedagogía y literatura clásica y contemporánea, terminada la Segunda Guerra Mundial. Por su familiaridad con la alta sociedad de la que provenía, su novela de 1949 abarca personajes representativos de los habitantes que por generaciones cruzaron sus caminos en los confines de las grandes casonas blancas de los hacendados, aledañas históricamente a la costa pacífica. Sin embargo, por sobre el regionalismo costumbrista en los escritos de ambas autoras, encontramos una mayor profundización de los aspectos humanos de sus personajes, mostrándolos desde sus pensamientos y sentimientos más íntimos. Macedo y Larrabure se enfocan en ambientes y asuntos regionales no tratados comúnmente ni en la novela ni en el cuento peruano. En *Rastrojo y Rioancho* se respira el aire rural de la costa campesina. Esto dentro de un contexto histórico nacional e internacional.⁴³ Pero por sobre todo, lo que se revela en sus historias está

⁴³ Acontecimientos como la Primera Guerra mundial, las revoluciones rusa y mexicana, la debacle financiera de 1929, la Segunda Guerra mundial, la expansión territorial norteamericana, las ideologías izquierdistas, etc., son factores que juegan un importante

por debajo de los colores típicos de las localidades que recogen en su narración. Subyace ahí el revés psicológico de sus personajes. Son ellos quienes quedan insertos doblemente en estas dos novelas.

Mujeres de acción, su acercamiento a temáticas tan candentes en su momento, no puede ser solamente “a secas”. En su regionalismo neorrealista “palpita” el habitante tradicional de esa costa, donde un presente incierto, evocativo de un mundo colonial de “siervos y vasallos”, se desgarrar. Su múltiple herencia ancestral se va adaptando a la idea de salir a buscar la vida por fuera de su región de origen, de ganar dinero: la ciudad es la única respuesta para los pasajeros de los camiones. Macedo y Larrabure, con su crítica sutil de una sociedad retrógrada, asumen la realidad sociocultural y política peruana de un tiempo que pasa rápidamente ante sus ojos. Sus memorias se hacen una en cuanto forman parte de un tiempo intermedio, enmarcado entre un grito de libertad de otro siglo, y las dictaduras y reformas que comienzan a partir de 1948.⁴⁴ Sus narrativas son explícitas e implícitas, en referencia a tiempos reales e históricos del Perú. Macedo usa el tiempo como uno de sus primeros recursos en el relato breve; en su novela aparecen datos como pilares para poder apoyar en ellos un constructo historicista; sutilmente también lo acota con acontecimientos, como la construcción de la primera carretera, la aparición del automóvil, o más específicamente la fecha de un

papel en el desarrollo del país. Algunas fechas dadas en estas novelas, ponen las historias en una perspectiva de época peruana, en momentos de conflicto con países vecinos, como Ecuador.

⁴⁴ *Rastrojo* es publicada el año antes de que el mandatario constitucional Manuel Prado (1889-1967) le cediera el poder a José Bustamante y Rivero (1894-1989): (1945). *Rioancho*, en cambio, se publica un año después del comienzo del llamado Ochenio del dictador Manuel Odría (1897-1974): (1948-1956), datos estos a tomar en cuenta con respecto al manejo de un reclamo sociopolítico, también contenido en sus páginas.

levantamiento obrero o estudiantil. Larrabure lo refiere también con datos alusivos y detalles consecuentes: fechas referenciales a conflictos nacionales pasados, la primera huelga campesina, importación de maquinaria industrial desde los Estados Unidos, derechos campesinos a la educación y a agruparse en gremios de lucha, arreglos partidarios oligárquico-gubernamentales, agitación izquierdista urbana en el campo, etc. *Rastrojo* comienza con el grito de la abolición de la esclavitud de 1845. En *Rioancho*, no parece haber pasado un siglo desde entonces: la esclavitud ni se nombra, pero existe la sumisión con otras características, aunque la miseria de la poblada trabajadora sea la misma.

1.4.1.

Rastrojo: novela de la quebrada entre Ranchos de caña (1941) y Hombres de tierra adentro (1948)

Ya desde 1936 (*Narrativa completa de María Rosa Macedo C.*, pp. 201-212),⁴⁵ comienzan a editarse artículos, relatos y cuentos de María Rosa Macedo en publicaciones nacionales e internacionales. El lirismo de su crónica rescataba, a su paso por la región, las imágenes vivas de un pueblo como el punino y sus alrededores majestuosos. Sus trabajos seguirán apareciendo periódicamente durante casi tres décadas, hasta 1965, si bien una antología de fin de siglo publica “Cita de libertad”, un cuento suyo firmado en 1987 (pp. 649-653). Su primera colección, *Ranchos de caña*, se publica en 1941. Este libro presenta una doble configuración: “Ranchos de caña” y “Viento Andino”, dos apartados cuyas primeras páginas aparecen ilustradas por su esposo, Camino Brent. “Ranchos de caña” es también el título de un brevísimo apartado, el primero entre todos. “Viento Andino”, sin embargo, es el título bajo el cual aparecen las otras nueve selecciones; en su tapa encontramos una imagen de cumbres blancas y la flor roja de un cactus sin espinas. Cierra el libro un glosario, “vocabulario quechua aimara”. (R. Macedo, *Ranchos de caña* 183-184). Un carácter rural y costeño es preferente en la primera parte, desde donde se recoge su narrativa; en 1948 esta parte se complementa con una segunda selección de ocho cuentos más, libro bajo un título por demás sugerente: *Hombres de tierra adentro*. La segunda parte de *Ranchos de caña*, en cambio, es un

⁴⁵ Este trabajo se basa en su *Narrativa completa*, publicada en 2012, y en apreciaciones críticas sobre su obra. La más actual por parte de Huarag Álvarez y Mariana Libertad Suárez. A menos que se indique, de aquí en más cito la obra de María Rosa Macedo, por la citada *Narrativa completa* (Ver bibliografía).

diario de viajes hacia el sur, no por Ica, región familiar a la autora y centro de la temática de la primera parte, sino por otras regiones que aparecen desde sus propios títulos: “Huancavélica”, “Ayacucho”, “Arequipa”, “Puno”, etc. La colección apareció el mismo año que *El mundo es ancho y ajeno* y *Yawar Fiesta*; demuestra cómo la cuentística de Macedo se acerca al folclore criollo costeño. Ella y Alegría comparten su año de nacimiento, pero también puede verse a ambos como ejemplos de renovación: él de la narrativa indigenista peruana y Macedo, del relato breve. Su contemporáneo José María Arguedas, tres años más joven que ella y quien también aborda posteriormente el tema de la quebrada,⁴⁶ no se concentra como Macedo en los zambos quebradinos; se ocupa principalmente del cholo costeño. Arguedas expresa el habla de los indígenas serranos, combinando creativamente en su narrativa ambos idiomas, el quechua y el español.⁴⁷ Macedo también hace uso de la recreación lingüística, no de un idioma quechua o aimara, específicamente como Arguedas. Ella prefiere adjuntar un glosario con respecto a esos idiomas. En su narrativa simplemente prefiere destacar el habla de los habitantes de la costa, un regionalismo lingüístico formado al mezclarse el habla del zambo de ascendencia africana y del indio serrano, ambos en contacto con el idioma español del hacendado. Macedo refleja el habla de sus personajes costenos. Esta oralidad también conlleva una vertiente ancestral, de creencias que se han propagado paralelamente al catolicismo, o también formando parte del mismo, por estar inextricablemente ligados por la conquista. La región no está libre del mito y la leyenda popular.

⁴⁶ Esto en el cuento “Hijo solo”, donde el sirviente de hacienda, un niño solitario, ve llegar a un perro y salen juntos hacia la sierra, dejando atrás la guerra entre dos hermanos estancieros de la quebrada de la costa --la visión de uno que llega desde la ciudad y de otro ya constituido en su localidad, se anteponen en el conflicto.

⁴⁷ Cito aquí a otros autores que también reflejan el habla de indígenas y mestizos.

La novela *Rastrojo*, de 1944, los rescata en sus páginas. Esta aparece en Lima, tres años después de *Ranchos de caña*. Cuatro años después de su novela, también en la ciudad de Lima, vuelve Macedo al cuento y publica *Hombres de tierra adentro*, el más acabado volumen de su producción. El cuento que abre el mismo, “Chivateros”, comienza significativa y simbólicamente con una familia indígena que baja desde las “altísimas cumbres”, llega a la “quebrada” y pasa entre los habitantes costeros, quienes escuchan atentos la voz y el canto indígena de la hija mayor del grupo (*Narrativa*, pp. 473-478). Tendrán que pasar sesenta y tres años para reunir merecidamente su narrativa completa, incluido en ella su ensayo: “Signo de Rastrojo”, ponencia que Macedo ofreció ante “la Sociedad Cultural Miraflores ‘Ínsula’”, en 1943; la colección incluye “Paisaje y hombre de mi tierra”, inicialmente publicado en 1945. “Cita de libertad” (649), fechado por la autora en “Lima, diciembre de 1987”, se sitúa como el más tardío de sus escritos. Este cuento también fue incluido, póstumamente, en la “Selección de José Antonio Bravo”, *Narradores del siglo XX: Nacidos entre 1900 y 1919*. “Camaronero” (*Narrativa* 545), incluido originalmente en *Hombres de tierra adentro*, en 1948 (pp. 91-98) y publicado en varias antologías, es su cuento más reconocido. ⁴⁸ Se reconoce que Macedo contribuye a las letras peruanas desde mediados de 1930, pero se le ubica como una escritora de los años 40. ⁴⁹

⁴⁸ Entre otros: *La costa en la narración peruana* (Antología del Cuento, Elías Taxa Cuádroz. Perú: Editorial Continental, 1967); *El cuento en Perú: 1942-1958*, Selección, Prólogo y Notas de Ricardo González Vigil. Lima: Ediciones COPÉ, 1991. “Campamento” (*Narrativa* 523). No fueron pocas las autoras femeninas de los años ‘40, pero la inclusión de sus escritos en la mayoría de selecciones publicadas fue aparentemente desestimada.

⁴⁹ No se ha investigado posibles influencias de esta autora en autores posteriores, aunque el autor peruano Antonio Gálvez Ronceros, quien Nacido en 1932, para Washington

1.4.2.

Rioancho y allende 1949: *La escoba en el escotillón* (1957)
y dos colecciones póstumas (1963; 1966)

La escoba en el escotillón, de 1957, es el segundo y último libro que ve publicado en vida Sara María Larrabure: nacida en 1921, muere con apenas cuarenta y un años de edad en 1962. Si bien recibe un premio de ensayo con tema clásico de la Universidad de San Marcos, en los Juegos Florales de 1947,⁵⁰ dos años más tarde, en 1949 publica en España su primer libro: *Rioancho*, una novela ambientada en la costa sur, al igual que la narrativa de María Rosa Macedo. En su foco central están los habitantes de una histórica “casa-hacienda” cuyo nombre, “Rioancho”, es también el título del libro.⁵¹ Sara María Larrabure la escribe en París en 1949,

Delgado, está por encima de todos los demás, en su contribución relacionada al tema afroperuano.; galardonado en las primeras década de nuestro siglo, sus primeros cuentos refieren la costa de Chincha, y la identidad afrodescendiente del lugar de donde él mismo procede. No menciona el crítico a María Rosa Macedo, en relación a su obra, el cual es un trabajo pendiente en el trazado de la franja costeña peruana y el llamado criollismo, ligado también a la música criolla, la cual recuerda a la gran autora Chabuca Granda. José Diez-Canseco ya abordaba el tema de los negros en el Perú, a finales de los 20s, en su libro *Estampas mulatas*. También José Ferrando (1901-1947), quien muere tempranamente a los 46 años, escribe cuentos costeños y de la selva en los años 40. No puede olvidarse a Nicomedes Santa Cruz Gamarra (1925-1992), para la crítica actual el más importante de la literatura afroperuana en el siglo XX: *Décimas* (1960); *Cumanana* (1964); *Canto a mi Perú* (1966).

⁵⁰ Los Juegos Florales universitarios se llevaron acabo en la Universidad Mayor de San Marcos ese año. Larrabure contribuyó con su ensayo de tema clásico: “Horacio y sus epístolas. El arte poético y su trascendencia”.

⁵¹ El título, con la unión de las palabras “río” y “ancho”, ahora juntas en un nombre sin acento, sugiere una aleación homogénea. Pero esta nominación, sin embargo también refleja una unión de sustantivo y adjetivo, donde el primero pierde su naturaleza por unirse al segundo. Más que un río, parece significar el mar, su inmensidad, su distancia infranqueable, como la existente entre los personajes de la obra, a pesar de su unión, o familiaridad.

año de la publicación de *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir (1908-1986). Larrabure no es ajena a ese hecho. En su ensayo y crítica póstuma aparece su visión de la obra de la autora francesa, a quien leía en francés. No se trata, sin embargo, de si *Rioancho* cierra o no la narrativa de la región costeña, o si con esta finaliza cronológica y temáticamente una exclusiva generación de autores de la década de 1940, lo cual tampoco es de menor importancia.

Pero sí debe considerarse que la narración sobre la vida rural costeña de entonces quedará atrás en la siguiente década narrativa, y que esta novela es la última escrita por una mujer en esa década. Es además, el primer trabajo narrativo de Larrabure; *Rioancho* es un mojón en el camino de la narración peruana hacia la concentración en temáticas urbanas, especialmente con respecto al rol de la mujer. Aunque se ubique encabalgada cronológicamente con lo que le precede, también se adelanta hacia lo que será el barro fundamental en la alfarería de los autores de los años cincuenta y sesenta en el Perú. Su crítica social vertida en la casa-hacienda llamada “Rioancho”, ilumina la situación del trabajador asalariado en una importante región de producción algodonera; si bien el conflicto se agrava a nivel gubernamental, por la toma de conciencia y la consecuente organización laboral y campesina. Por ello en “Rioancho”, el mundo del hacendado costeño tradicional está ligado a la corrupción política, y a la continuación del abuso del indígena y de hombres y mujeres zambos empleados en las haciendas. Posteriormente, los cuentos de *La escoba en el escotillón* (Lima, 1957), y sus dos recopilaciones póstumas de cuentos largos (o novelas cortas) de *Dos cuentos* (Lima, 1963), y escritos varios de *Divertimentos*, (Lima, 1966), reflejarán con personajes y motivos, sus comienzos como novelista. Larrabure no había abandonado con su pluma la costa familiar de terratenientes peruanos, y lo usa para ahondar en la psicología femenina.

Ahora también se aplicaba a la crítica literaria, comentaba el misterio y establecía paralelos con la literatura fantástica.⁵²

Anteriormente fue importante para la autora explorar qué había sido de los sueños juveniles de una mujer que deja la ciudad por seguir a su flamante esposo, heredero de un mundo rural. Con ese fin reúne a la esposa con su sobrina, en una visita temporal que dura la extensión de la novela *Rioancho*. Una y otra generación se cruzan en ella, como también ocurre entre el ambiente rural y el urbano. La mujer mayor ha perdido su sueño juvenil en la vida de la hacienda; se ha vuelto débil y de frágil salud, dependiente de quien constituye una otredad de raza lugareña, la criada “negra”. Por otro lado, la joven sobrina cuestiona y descarta sin aviso la participación de su tía; para ella esta parece ser parte de la herencia paternal de un otrora estudiante de arte en Inglaterra, quien ha vuelto a su legado familiar e intenta continuar su interpretación de la realidad a través de la pintura. Pronto seduce la sobrina a ese hombre, su tío, cuya ceguera para con la realidad social del tiempo peruano no producirá sino fragmentos pictóricos de una visión tan anacrónica, como el mundo feudal de sus antepasados, en el cual cree encontrarse. Ella, la sobrina, a quien poco o nada le impactan los límites familiares de moral y respeto, creyó encontrar en él un apoyo para seguir adelante en su búsqueda intelectual, pero se equivoca, ya que él no está a la altura de vivir con la verdad del hecho, y se escapa de todo contacto íntimo nuevamente. La normalidad volverá y con cada uno en su lugar se cerrará la última imagen del libro. La esposa pagará el alto precio de su

⁵² Con respecto a Sara Larrabure y el existencialismo, Ricardo González Vigil, en *El cuento peruano: 1942-1958* afirma: “La libertad con que escrutó la vida psíquica, con sus abismos inconscientes, la erigen en la primera –y la más clara y consecuente- voz peruana calificable de existencialista” (347).

alienación. "Rioancho", hacienda algodonera, es también un lugar entre dos orillas, donde por un lado se une a un pasado feudal amenazado y a punto de llegar a su fin. Su otra orilla está de cara al presente, donde una revisión refleja la desconexión entre varias generaciones de mujeres, así como también el desamor entre dos matrimonios, el de la tía y el de la sobrina.

Sara María Larrabure, mujer de acción, a partir de la nueva década se entrega, entre otras actividades culturales, a la iniciación de revistas, como *Centauro* (1950-51) y *Letras Peruanas* (1951-1953), las cuales, afirma Carlos Eduardo Zavaleta, "fundamos con la invaluable ayuda de Sara María Larrabure, Alejandro Romualdo, Jorge Puccinelli y Alberto Escobar" (*Autobiografía* 30). Sus escritos publicados en 1957 se distinguen por una renovada voz literaria. No es un trasunto de la novela del 49. En todo caso, su contraparte en cuanto a cuentos ambientados en la ciudad de Nueva York. Ahora sus personajes femeninos deambulan por otros lugares interiores y exteriores; el personaje principal está buscándose a sí misma, en una maraña de hechos incongruentes que lucha por controlar. Las ilustraciones que se interpolan con los cuentos también lo expresan, pero con líneas débiles, sueltas, en donde la mujer se entrega sensualmente al sol que la inunda desde lo alto, o lucha con fuerzas contrarias que deja atrás cuando emprende de nuevo su camino y viaja por el mundo. La mujer es libre; ella explora, pero también entra en un desafiante laberinto oscuro y solitario. "Peligro", y "La escoba en el escotillón" -- este último el cuento liminar de su homónimo libro-- son dos de sus narraciones más iluminadores en cuanto al mundo interior de sus personajes femeninos, si bien, en "Peligro", el personaje central es una niña. Ambos cuentos fueron también recogidos en otras publicaciones periódicas y antologías, coetáneas donde escasean

los trabajos de mujeres escritoras.⁵³ Dos colecciones muy bien cuidadas también serán publicadas póstumamente, una en el año de la muerte de la autora, y otra, tres años más tarde: *Dos cuentos* (1963), y *Divertimentos* (1966).

⁵³ Peligro” es recogido por *El cuento peruano: 1942-1958*, antología por Ricardo González Vigil, (Lima: Copé, 1991). “La escoba en el escotillón”, tomado por *Cuentas: narradoras peruanas del siglo XX*, de Giovanna Minardi (Lima: Ediciones Flora Tristán, 2000); y también “Peligro”, publicado en el libro *Cuento*, Selección de Sarina Helfgott del Primer Festival de Escritoras Peruanas de Hoy, (Lima, Perú: Editorial Tierra Nueva, 1959).

1.5.

Memorias de heredad y otredad, rasgos discursivos ante la crítica

Entre el océano y la cordillera, por su valle y desierto de dunas, esta región geográfica de la costa sur peruana colinda con “la quebrada” de “Humay” de la novela de la iqueña Macedo, y con sus pueblos, particularmente el puerto de Pisco; por otro lado, vía automóvil y a unas pocas horas de distancia, se llega a Lima, la ciudad-capital, trayecto descrito en la novela de la limeña Larrabure. Gradualmente, Lima invade con su carretera y sus camiones la costa, tanto como a quienes habitan sus historias y también peregrinan de un lado a otro, en busca de un trabajo donde ganar su jornal. Así, la temática regional recrea una intertextualidad de vetas diversas; estas dos narrativas las resaltan destacando el bagaje intelectual femenino que las precede en el Perú, y a reconocidos escritores nacionales e internacionales. Para Ricardo González Vigil, María Rosa Macedo es la “figura más destacada dentro del regionalismo peruano” (*Cuento peruano 1942-1958* 309). Sara María Larrabure, por otro lado, es para el crítico injustamente olvidada a pesar de su “con mucho la mayor contribución femenina de la llamada ‘Generación del 50’”; también encuentra en ella no sólo un “intenso su nexo con Simone de Beauvoir” y el existencialismo francés, sino también “una extraña flor, no tan extraña en otras comarcas hispanoamericanas”, comparable a otras escritoras de 1930 a 1960: Silvina Ocampo, Clarice Lispector, María Luisa Bombal, Rosario Castellanos, Beatriz Guido, Marta Lynch, etc.” (347-348).

Con respecto a sus discursos en Macedo y Larrabure, sin llegar al extremo de “Nuestros indios”, de González Prada, ni a la esencia socio-económica del “problema de la tierra”, citando

a Mariátegui, está presente esta problemática. Si bien González Prada opone su denuncia en su perspectiva del momento histórico, y compara la gradación del color de la piel y su referente raza en función de la propiedad y la acumulación monetaria, Macedo presenta el tema rememorando al hijo zambo que vuelve desde Lima a la quebrada manejando un automóvil de su patrón, ataviados él y su esposa con una variedad de prendas vistosas y costosas. Ahora el hijo no se parece a los miembros de la familia; su nuevo status, como mecánico de un ingeniero, para bien o mal lo ha cambiado. Macedo llega aún más lejos en su planteamiento temático de identidad regional: enfoca la situación del costeño a partir de la rotura de cadenas y apertura de puertas del “galpón” con la consiguiente liberación de los esclavos que tiene lugar principalmente en esa región en 1854.⁵⁴ En sus novelas ambas autoras tratan a personajes de ascendencia africana, como componentes del mapa humano de la región de la costa. Hay también hombres y mujeres serranos con y sin familia, y otros hombres, quienes también llegan desde lejanas tierras extranjeras, fuera del Perú. Lo integral de sus perspectivas los sitúa a todos ellos en los confines de sus regiones literarias, pero como reflejo de la realidad costeña anterior a mediados de siglo XX. No obstante, los indios, cholos, mestizos, asiáticos, blancos, criollos y extranjeros presentes en sus novelas, no llegan a postular una “totalidad” o “pan-nación”.

Mientras en *Rastrojo* la mezcla de etnias puede verse como producto de circunstancias histórico-regionales, en *Rioancho*, los diferentes grupos culturales se reúnen en torno a la

⁵⁴ De 1854 a 1944 transcurre la cronología planteada en *Rastrojo*, la cual se publica en 1944. La esclavitud es abolida por decreto del presidente Ramón Castilla el día 3 de diciembre de 1854. "Por primera vez desde que el galpón fuera levantado, las grandes puertas quedaron libres de cerrojos y cadenas." (*Narrativa* 256)

“casa-hacienda”, dentro del predio terrateniente. Estas dos narrativas proyectan la diversidad cultural donde sobresalen los campesinos y los patronos, y entre ellos la mujer afro-peruana, zamba, en su diferenciación con la criolla, chola o india. Junto a ellas está la mujer blanca, hacendada poderosa y bondadosa, apartada, pero solidaria. Este hecho puede verse como una exploración doble de la “discriminación y marginación” de la época; es decir, raza, etnia, cultura, por un lado, y, por el otro, género (Reisz, *Voces sexuadas* 138). Por su apego a la región que exploran en su narrativa, esta lectura del corpus general de su obra abre una apreciación de ella justamente porque ambas autoras logran transmitir en sus páginas un mundo pleno, regional y de carácter multicultural. Sin duda, la obra de Macedo, en su conjunto, es un tributo al mundo en el cual creció, a esos pobladores y sus vicisitudes; es además explícita: “A estas gentes dedico hoy un mejor recuerdo” (*Narrativa* 253). Claro es también, que en las memorias de Larrabure, configuradas en su novela, no hay tal dedicación explícita porque prefiere rescatar los conflictos regionales de su época, y también los que se desatan dentro del recinto familiar. Así también, le preocupa lo que rodea temática y regionalmente el rol de la mujer de su tiempo como esposa o madre y también como mujer urbana, en contraste con la mujer rural. Ambas, Macedo y Larrabure, comparten un momento de gran valor testimonial. Esto ocurre, no solamente por el hecho de narrar cuentos, y novelas y escribir ensayos, sino por integrar su región quebradina y costeña a la configuración nacional y afirmarla desde la singularidad de las voces femeninas que pueblan sus relatos.

Para la crítica, aunque breve y en cierto sentido limitada a marcos específicos de acercamiento conceptual, la obra de María Rosa Macedo no carece de vínculos con la de otros escritores. Por un lado, es agrupada cronológica y temáticamente junto a autores de los años

treinta ⁵⁵ y cuarenta, separadamente. ⁵⁶ Como parte de la generación de Arguedas y Alegría, no se aprecia su obra como aporte femenino de renovador valor regional; se la valora como un trabajo sobresaliente, pero menor. Por otro lado, el autor mexicano Juan Rulfo (1918-1986), cuya obra rinde paralelismos para con el neo-indigenista peruano Eleodoro Vargas Vicuña ha despertado similares emociones, con respecto a la obra de Macedo, por parte de otro escritor y crítico peruano como es Alfredo Echenique, lector ávido de estos autores. ⁵⁷ Como Macedo, Sara Larrabure, acompañada en la “Generación del 50” por Rosa Cerna Guardia (1926-2012), está también ligada a influencias por parte de William Faulkner (1897-1962) y la llamada “generación perdida” angloamericana. Encontramos la visión interior de los personajes, las múltiples perspectivas y temáticas solapadas, la fragmentación en la cronología, el perfil psicológico, todas características comunes a la nueva narrativa urbana del Perú, como se evidencia en la obra de Zavaleta y Ribeyro, entre otros. Cabe recordar que Macedo fue lectora ávida de la literatura de posguerra; invitó y llevó a Faulkner de visita al Perú. ⁵⁸

⁵⁵ “Writers of the Thirties”, es una sección del libro *Modern Short Story in Peru*, escrito por Earl M. Aldrich Jr., quien agrupa a María Rosa Macedo junto a otros autores que escriben cuentos breves. Entre ellos, los citados José Diez-Canseco, Fernando Romero y Arturo Burga Freitas.

⁵⁶ Es Eduardo Huarag Álvarez quien lo afirma en su ensayo prologal de la *Narrativa completa* de María Rosa Macedo.

⁵⁷ Washington Delgado (*Generación del 50*) no nombra a Macedo cuando compara al autor mexicano con el peruano Vargas Vicuña. Alfredo Bryce Echenique sí lo hace, en su estudio preliminar de la *Narrativa completa* de Macedo. Delgado también compara a Vargas Vicuña con una autora, Premio Nobel 2009, Herta Müller (1953-), rumana-alemana y quien en su libro *El hombre es un gran faisán en el mundo*, refiere como Macedo (aunque tampoco se le nombre) “el paisaje de los desposeídos” y quien explora el tema del abuso de la mujer por parte de los representantes de los poderes locales durante la primera guerra mundial.

⁵⁸ Cito *Narrativa*, y el recuerdo del hijo de Macedo, quien refiere la copia firmada que posee de Faulkner *Absalón! Absalón!* (“Palabras preliminares” 13). El Nobel de literatura visitó el Perú en 1954, y habló en una conferencia de prensa organizada por la embajada norteamericana.

Puede decirse que entre Macedo y Larrabure la primera recibe una atención crítica mayor. Luis Alberto Sánchez, en su *Historia de la literatura peruana* (1946), refiriéndose al “escenario” de la costa, menciona el nombre del primer libro de relatos de Macedo, pero no es muy explícito. En su repaso de la costa y los valles, “sus cañas y algodonaes”, Sánchez observa más que nada su geografía: “Junto a ellos se han levantado también los ‘ranchos de caña’ –giro de María Rosa Macedo- y las pequeñas ciudades polvorientas de nuestro litoral” (Vol. 5; 21). Aparentemente en este “giro” citado por él, lo telúrico parece haber devorado la narración en sí, y hasta la cita total del primer libro de la autora iqueña. En cuanto a la obra de Sara Larrabure, el director y reconocido crítico literario y de arte de la editora catalana Cobalto, Rafael Santos Torroella (1914-2002), quien se encarga de la edición de *Rioancho* (1949). Escribe en su prólogo del libro sobre quien “nos viene del Perú con el metálico acento de nuestra voz antigua.”:

[. . .] hallazgo y la autenticidad de un estilo propio, madurado con lentitud, saltando ágilmente del contenido a la expresión, enriquecido en todo momento por una inteligente y fina comprensión de los latidos de vida, de alma y realidad, a los que se dirige su atención con la más cálida y penetrante solicitud. (*Rioancho* 8).

Para él, la escritura de Larrabure va más allá de la región específica de su particular avatar: “¡Cuán grato resulta a nuestro oído escuchar el retañir de las viejas monedas de nuestro idioma, con diverso son según sean el suelo y el aire que las cobijen! Y no sólo palabras, sino también las ideas, los sentimientos y, en suma, las imágenes del mundo y de la vida.” (7-8). Luego de poner en claro el punto de vista de su visión universal, agrega Torroella:

Y aún ha de ser síntoma mejor. . . . el que no se incurra tampoco ahora en el indigenismo pintoresco, dejándose deslizar por la pendiente del costumbrismo, rudamente circunstanciado en lo que atañe al sentimiento y de peligrosas desviaciones en el regodeo de la expresión verbal intransferible. Nada hay de esto en 'Rioancho', novela peruana por sus cuatro costados, pero en la que se ha preocupado, ante todo, mantener lo narrativo con toda dignidad y pureza (9).

Ambos críticos, Sánchez y Torroella, aunque en diferente medida, ven separadamente la nota regionalista de estas autoras. Para Sánchez es un referente del paisaje peruano. No se refiere entonces al clima que se respira en los pueblos de la región donde se nutre la narrativa, y en definitiva a toda la obra de María Rosa Macedo. Su ensayo explicativo es acta notarial de su discurso. El crítico ve, aparentemente, desde la distancia una región, pero no a una autora consustanciada con su obra: prefiere no internarse en el tema de los pueblos iqueños, o como él los llama, en esos lugares polvorientos del "litoral". Prefiere retener su vista en los "ranchos de caña", que crecen y desaparecen rápidamente en los recodos del campo de las casa-haciendas. Macedo sí se detendrá en el paso de sus memorias y entrará en los ranchos y en el alma de la gente de esa quebrada perdida donde se encuentran los poblados de "Vitoy" y "Cruz Chica" (*Narrativa* 258). Entonces la crítica no podía ver en ese lugar llamado Vitoy, como puede verse hoy, una Comala, o un lugar llamado Macondo, ciudades míticas de la literatura hispanoamericana.

Torroella, sin embargo, cree en la veracidad profunda de la narración, "En 'Rioancho' hay vida, y vida verdadera, con pugna de sentimientos y actitudes, con la tierra firme de un

paisaje concreto, con el gravitar de un tiempo y un clima determinados.” Esta vida propia, aunque se ubique en la costa peruana, en París o Barcelona, revela en Larrabure, el carácter de mujer universal que entrega en su escritura. Años después, en 1955, y para *El Comercio* de Lima, un joven llamado Mario Vargas Llosa entrevista a María Rosa Macedo, quien entonces tenía 46 años: “Había nacido en la Hacienda Montesierpe, del valle de Humay, en Pisco”. Vargas Llosa informa que a los diez años la familia de la autora se muda a la capital, donde ella completa sus estudios a la edad de 17 años, en el colegio del Sagrado Corazón. Luego de extensos viajes por la sierra y selva peruanas, ingresa en la Escuela de Bellas Artes, a los 21 años. Se dedica a la escultura, pero más tarde cambia su carrera por la pintura. En ese recinto universitario conoce a quien después será el renombrado pintor Enrique Camino Brent con quien Macedo contrae matrimonio. Este hecho se constata en sus libros donde las ilustraciones, diseños de tapa, etc., están a cargo de Camino Brent. Antes de terminar sus estudios la joven autora descubre su verdadera vocación, la literatura. Después de un año en la ciudad de Buenos Aires, retorna con su esposo e hijo a Lima: “Traía - dice ella- dos cosas fundamentales en mi vida: mi hijo y los originales de *Ranchos de caña*, mi primer libro”. La dedicación a su hijo la separa de la actividad literaria, explica la autora, quien es muy consciente de su trabajo. “Ha cultivado el costumbrismo.”, continúa la nota de Torroella, y agrega:

[...] que cree haber superado en la actualidad. . . . No cree en la primacía de escuelas o doctrinas, aunque, a su juicio, las circunstancias históricas, sociales y políticas de la realidad peruana, son más propicias al realismo que al artempurismo. En sus cuentos y novelas ha empleado una técnica simple y

secular: 'dejo que mis personajes empiecen a moverse solos, a actuar por sí mismos, a imponérseme. Lee preferentemente autores contemporáneos: Huxley, Greene, Faulkner, William Saroyan y O'Henry. Entre los sudamericanos: Alegría, Güiraldes, Gallegos, Mallea, Mariano Latorre y Martha Brunet (*Narrativa*, pp. 689-692).⁵⁹

Con respecto a su obra, es pertinente notar que Vargas Llosa se refiera a "novelas"; hasta hoy sólo se le conoce una, *Rastrojo*. Además, el final de la nota adhiere aún títulos hasta hoy inéditos: "Raíces antiguas (Cuentos fantásticos y leyendas) y La inútil huella (relatos)." ⁶⁰ En suma, Vargas Llosa nos la refiere como costumbrista, descriptiva de paisajes y retratista de tipos nativos que destaca por la "vivacidad y el colorido" de su obra. En general reconoce una labor literaria de una escritora muy consciente de su trabajo. Se debe subrayar asimismo el hecho de que un Jurado Nacional haya elegido a *Rastrojo* de Macedo para representar al Perú en el Segundo Concurso Literario Latinoamericano, convocado por la editorial Farrar & Rinehart de Nueva York, la misma que galardonó a Ciro Alegría, por *El mundo es ancho y ajeno*, en el año de su publicación. Esto le confiere a Rosa María Macedo un primer lauro a nivel nacional, galardón obtenido por contadas escritoras.

En las décadas siguientes de los años 60 y 70, los críticos peruanos Estuardo Núñez (1908-2013) y Mario Castro Arenas (1932), y el crítico norteamericano, Earl M. Aldrich, Jr.

⁵⁹ Es importante destacar la mención de "artepurismo", porque muestra cierta tensión de la época, entre el arte (literatura incluida) puro, y el arte como expresión social, vinculada esta más o menos a los temas reivindicatorios del plano político: indígenas, campesinos, la educación, la salud, los derechos de la mujer, etc.

⁶⁰ Estos trabajos citados por Vargas Llosa no están incluidos (a menos que se encuentren en un futuro) en la edición citada, *María Rosa Macedo. Narrativa completa*.

(1921-2012), se referirán a ambas autoras más detalladamente. Lo harán y en el contexto de las tres principales regiones geográfico-literarias del Perú -- la sierra, la selva y la costa—y también con respecto a otras escritoras peruanas de los años 40 englobados en el rótulo “las mujeres” (Sánchez 1974); o incluidas en “un manojo de mujeres novelistas” (Casto Arenas, *La novela peruana* 254).⁶¹ Esto religado también a conceptos de alteridad, o mejor dicho sub-alteridad, donde la expresión del crítico conlleva una perspectiva exclusivista, hegemónica y machista, como actitud social sobreentendida, donde el lugar de la mujer escritora aun se encuentra suelto y se ve como intento aislado. Nuevos trabajos ya se han encargado de manejar interpretaciones más adecuadas de la obra de las mujeres escritoras de esta época.⁶²

Sara María Larrabure es considerada por sus contemporáneos como una contribuyente inicial de la llamada “generación del 50”, y reconocida por la universidad de San Marcos que le concede un premio anual. Pero más de tres décadas pasarán para que Ricardo González Vigil, en un nuevo tomo de su antología (*El cuento peruano: 1959-1967*) le confiera a Larrabure un lugar de privilegio mayor:

Sin exageración, Larrabure merece figurar entre las principales narradoras peruanas, al lado de Clorinda Matto de Turner, Mercedes Cabello de Carbonera y Carlota Carvallo de Núñez. . . . Larrabure representa el mayor aporte

⁶¹ Esto lo veremos más adelante, en el capítulo dos con la novela y el relato breve de Macedo, y en el capítulo tres, referente a la obra de Larrabure.

⁶² Mariana Libertad Suárez ha publicado varios trabajos sobre escritoras de los años 40 en el Perú. Muy particularmente ha abordado factores como el de “subalternidad”: “Los desheredados de la fortuna. Identidades y subalternidades en rastrojo (1944), de María Rosa Macedo” (Publicado en la revista venezolana *Letras* Vol. 54; No. 87, 2012).

femenino en esos años que forjaron la *nueva narrativa* en nuestro medio... En sus mejores páginas, Larrabure resiste la comparación con las grandes voces femeninas de la nueva narrativa hispanoamericana: Silvina Ocampo, Rosario Castellanos, María Luisa Bombal, Beatriz Guido, verbigracia (203-05).⁶³

Para el crítico peruano Estuardo Núñez, Larrabure y Macedo “perfilaron un contorno y una localidad reducida”, pero no llegan “a profundizar” su referencia urbana o su visión rural. Larrabure, observa Núñez, sí tuvo, en todo caso, “la ambición de abarcar” con su “novela todos o por lo menos dos de los ambientes geográficos peruanos”.⁶⁴ Muy interesante el concepto de Núñez de ampliación del escenario, pero no llega a “abarcar” tampoco la profundidad de los trabajos de estas dos autoras. En cambio, parece darles un vistazo y comenta más sobre las carencias que sobre el contenido. Ciertamente, no para profundizar en una u otra de las regiones colindantes escriben estas dos autoras. Muy por el contrario, la narrativa regional de cada una de ellas proviene desde dentro porque conocen lo suyo de toda la vida.

El cruzamiento de culturas es tema más significativo por parte de la crítica con respecto a esta región costeña y relatos producidos en la primera mitad del siglo XX.

⁶³ Este autor en su colección incluye también a Larrabure en su volumen al citado aquí, el de *El cuento peruano: 1942 a 1958*: “Extraña flor de la literatura Sara María Larrabure en el Perú. No tan extraña en otras comarcas hispanoamericanas; pensemos en varias escritoras argentinas, brasileñas, chilenas, y mexicanas de 1930-1960: Silvina Ocampo, Clarice Lispector, María Luisa Bombal, Rosario Castellanos, Beatriz Guido, Mata Lunch, etc.” (348). “Peligro” es el cuento elegido para esta selección.

⁶⁴ Libertad Suárez, en el citado artículo “Los desheredados de la fortuna. Identidades y subalternidades” presenta un punto de vista que confronta esta política de minimizar trabajos escritos por mujeres, aislarlas del centro y olvidarlas a la sombra de la abundante lista de nombres masculinos.

Criollismo, negrismo, son vetas que no pueden ser descartadas, en especial cuando ocupan también la región de la selva ya en los años 30. Pero tampoco puede verse en las narrativas aquí presentadas de estas dos autoras, un diálogo fructífero entre las diferentes áreas y la consiguiente realización de una expansión última, así reflejada por Luis Alberto Sánchez al referirse a las diferentes regiones del Perú, donde “se ha movido y mueve el hombre peruano”:

Prima facie, nos topamos con seis Perúes, en vez de uno, los cuales, por causa de la incomunicación que ha prevalecido hasta hace poco, han constituido seis tipos de expresión distintos, que sólo ahora, por acción de las carreteras, de cierto movimiento ideológico uniforme y del avión, parecen concentrarse en una personalidad con visibles y vigorosas tendencias a constituir una entidad de veras nacional
(*La literatura peruana*, vol. 1, 19).

Esta expansión integral referida por Sánchez tanto de zonas urbanas y rurales como de mezcla entre habitantes de diferentes grupos étnicos y capas sociales, es explícita en los escritos de Macedo y Larrabure, pero no en la sociedad peruana.

A través de la segunda mitad del siglo XX, y especialmente en este siglo, la obra de Sara María Larrabure y María Rosa Macedo aparece incrementadamente reseñada,⁶⁵ y hasta emparentada con una docena de nombres de mujeres novelistas de la década de los años

⁶⁵ Especialmente refiero a Mariana Libertad Suárez y sus importantes contribuciones. Ver bibliografía.

1940.⁶⁶ Sus temáticas son múltiples y concurren en general en el hilo conductor de sus tejidos narrativos, en los cuales se observa lo pictórico del “color local” de su tiempo vital, y la profundización psicológica de sus personajes de ambos géneros --aunque los femeninos salten más a la vista en sus páginas--.⁶⁷ Ambas novelistas cubren y conforman un tejido narrativo no justamente dentro de lo indigenista, como parecen aceptar algunos estudios;⁶⁸

⁶⁶ (*Narrativa Completa* 31; y en la edición de Sara Beatriz Guardia, *Escritoras* 386-394); Mariana Libertad Suárez, en su libro *Déjame que (me) cuente: intelectuales limeñas en el Perú de los cuarenta* (Mc. Parlin, Luna y Holguín). Relacionado éste con el libro de Giovanna Minardi, *Cuentas: narradoras peruanas del siglo XXI*; y su artículo "María Rosa Macedo y la narrativa indigenista peruana femenina", (www.destiempos.com/n19/minardi.pdf). Además, debe citarse el trabajo de Sara Beatriz Guardia, quien ha publicado, compilado y editado escritos de mujeres, en cuanto a las temáticas femeninas en Latinoamérica y con respecto al Perú, en particular: *Mujeres que escriben en América Latina* (Ed. and comp., Lima: CEHMAL, 2007)

⁶⁷ Sobre el "color local" de su tiempo, cabría citar a los críticos Luis Alberto Sánchez, como al joven Mario Vargas Llosa en su entrevista a Macedo; a Estuardo Núñez, Castro Arenas, Ricardo González Vigil, Mariana Libertad Suárez y muy especialmente a Aldrich Jr., quien debido a esto, ubica en su libro a Macedo junto a los escritores de los años 30. Esto ya lo ha dicho antes. Evitar estas notas tan largas. Este factor también a sido usado por parte de la crítica y liga a ambas autoras a otras generaciones, como la de los años 40 o 50. Ambas, Macedo y Larrabure hacen contribuciones con su relato corto a su filiación con la literatura fantástica. En Perú, Clemente Palma, curador de la Biblioteca Nacional de Lima hasta 1911 (Su padre Ricardo Palma es director de la misma hasta que lo substituye Manuel González Prada, en 1912. Sus cuentos malévolos (Lima, 1904), prologado con una carta por Miquel de Unamuno; Historietas malignas (Lima 1925); y el elemento del horror y el misterio, también emparentado con el surrealismo. Macedo, con "La silla del Obispo" (1936); y Larrabure con cuentos de *La escoba en el escotillón* (1957).

⁶⁸ Me refiero a "María Rosa Macedo* y la narrativa indigenista peruana femenina", de Giovanna Minardi, entonces en la "Universidad de Palermo" ("destiempos.com" México, Distrito Federal / Marzo-Abril 2009 / Año 4 / Número 19; 386-394). Este artículo es una compilación o collage de visiones críticas hoy muy claras de reconocidos escritores peruanos. En él se nombran algunas de las autoras también vistas en este trabajo, como lo son "Pilar Laña Santillana, Hortensia de la Fuente, María Martínez Pineda"; además de Macedo y Larrabure, incluidas todas en esta compilación, la cual en general las desestima al aunarlas en un marco indigenista, no veta indigenista, la cual omite la esencialidad de verlas en su complementariedad narrativa, que si bien tiene un referente serrano, no se limita a ello. El referente costeño, tanto como el urbano no pueden desestimarse por agendar el indigenismo con lo femenino.

sus trabajos desbordan la visión indigenista o costumbrista-modernista. El esclavismo regional pintado por Macedo no es el sometimiento del indio en el regionalismo serrano; la conversión del indio en campesino de la costa de su narrativa, tampoco es indigenismo ortodoxo o neo-indigenismo. Pero sí, con el paso del tiempo narrativo, Macedo alude a un desdibujarse de los valores indígenas, y los relata, particularmente tradiciones de culturas serranas; estas pierden brillantez en la realidad costeña y se apagan, como los colores de los vestidos de mujeres que llegan de la sierra, y luego, más adelante se los quitan, los cambian por otro “costeño”. Esto ocurre en la medida en que el indígena serrano se mezcla con los residentes de la quebrada y las haciendas de la costa. La nueva condición del indígena en la región implica también su mezcla con otras etnias, razas y culturas, aunque algunos grupos sean notorios por su opción de no mezclarse con otro grupo. Su supervivencia, por lo menos a nivel demográfico, es también adaptación al cambio, lo cual implica en mayor o menor medida su asimilación, aculturación, o transculturación.⁶⁹ También los hacendados son presentados como trasplantados de otras regiones y culturas, como el heredero de “Rioancho”, quien se desvincula del Perú y de todo lo familiar, al dedicarse al estudio del arte en Inglaterra.⁷⁰ A su vuelta no puede sino retomar las riendas de la hacienda que dejara su

⁶⁹ Aquí el punto de la “transculturación”, temática presentada en América Latina, desde el antropólogo cubano Fernando Ortiz (“Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar”, ensayo publicado en 1940 refiere transformaciones culturales en la isla) hasta Ángel Rama (*Transculturación narrativa en América Latina*), décadas más tarde.

⁷⁰ La vuelta del hijo desde Europa es típico en la oligarquía terrateniente y en las clases altas cuando las coyunturas internacionales dieron facilidad a tales oportunidades. Otra es la “beca” de estudio que Leguía le ofrece a Mariátegui; o el exilio de Haya de la Torre, Clorinda, etc. “Mi hijo el doctor” una obra de principios de siglo presentaba otra temática en cuanto a la vuelta del hijo y las leyes; así una obras cumbre del regionalismo, *Doña Bárbara*, etc., por un lado comunes en cuanto a la oposición campo/ciudad. Pero momentos históricos y medios completamente diferentes. En “Rioancho” el hacendado es artista

padre, sin percatarse de que ya no es el mundo de su niñez. En las visiones de ambas autoras, los terratenientes no son compatibles entre sí. Los patronos de la costa de Macedo no demarcan círculos excluyentes entre una y otra capa social como el patrón de “Rioancho” en la novela de Larrabure. No por ser receptores de la problemática de sus peones, cambiarán la situación para mejorar sus condiciones de vida en la hacienda. Es por otro lado su altruismo, un dato aparentemente familiar para Macedo, lo que extiende la mano de la patrona, o arriesga un consejo del amo al joven peón un tanto descarriado. Por otro lado, Larrabure no sólo incluye el tema del movimiento obrero que surge debido a las circunstancias y los cambios políticos de los años 30 y 40. Esta autora también critica la separación infranqueable entre las partes del conflicto laboral. Representan estas facciones los habitantes de la costa agrícola y los hacendados, herederos de una tradición familiar, a quienes la autora los conoce íntimamente. De ahí que revele privilegios y tradiciones de terratenientes costeños que mantienen un cercano vínculo comercial con el poder e de la capital. Macedo alude también a determinados momentos históricos del Perú, pero como marco para develar el estado del interior peruano y el sentir del pueblo. Rosa María Macedo y Sara María Larrabure expresaron su propio sentir visto o no como reclamo social por la crítica. La vida de la costa palpita en sus mejores páginas. En ellas vemos el retrato de los esclavos, indios de la zona costeña, zambos, cholos y mestizos, con mujeres, solos, o solas ellas, con y sin hijos. Patronos y mujeres de la casa-hacienda no están muy lejos. Ellos

plástico, pintor. En *Rastrojo* es militar. Los dos vuelven a quedarse: uno en la hacienda; y el otro como el “rastrojo”, pero con sus pies sobre la tierra y la mente en lo que ha aprendido y aprehendido con el rigor de la conscripción. Otro hijo de la zamba Martina vuelve de la prisión, de Pisco y Lima.

también van y vienen hacia y desde la ciudad, mucho antes de *Lima la horrible* (1964) de Salazar Bondy, y la orgía carnavalesca del Chimbote de *El zorro de arriba y el zorro de debajo* de Arguedas. Se adelantan estas dos autoras a la realidad de los años 50. Su valioso grano de arena narrativo merece una revaloración, ante el desierto narrativo que acompañaba entonces a la novela de la quebrada y la costa peruana, y en el contexto de la novelística peruana.

Capítulo 2

2.1.

Rastrojo en sus pilares: crónica, relato, cuento y ensayo.

A mediados del siglo XX se usó el plural cuando se comentó la novelística de María Rosa Macedo, e incluso se mencionó trabajos “inéditos”, como “*Raíces antiguas*” y “*La inútil huella*”.⁷¹ Hoy también se le atribuye una “Elegía del viejo huarango”,⁷² y se aprecia a “Don Costán” como una “novela corta”, y no un “cuento largo”⁷³ incluido en *Hombres de tierra adentro* (1948). Sin embargo, *Rastrojo*, edición original de 1944, tres años después de *Ranchos de caña* (1941), es hasta hoy la única novela de María Rosa Macedo.⁷⁴ Por otra

⁷¹ Entrevista a la autora para “El Comercio” de Lima es del 23 de octubre de 1955. El joven Mario Vargas Llosa cita el primero “(Cuentos fantásticos y leyendas)”, y el segundo como “(relatos)”, lo cual aún hoy está por confirmarse (*Narrativa Completa* 692). Estuardo Núñez también usó el plural para referirse a su novela (*La literatura peruana en el siglo XX* 86).

⁷² Cita de “La Escuela Libre Puerto Huamán (ELPH)”, que a su vez cita sin fecha a “(La República)”. Alberto Benavides Ganoza, conductor del “Programa Desde la Torre” (Lima, Perú). Dirección web: www.escuelalibrepuertohuamani.com/elegia-del-viejo-huarango-por-maria-rosa-macedo/; 16 julio 2016).

⁷³ Alfredo Bryce Echenique: “Palabras preliminares” (*Narrativa* 23).

⁷⁴ La palabra “rastrajo” resume la novela que titula, como un todo integral en línea con la jerga agraria que lo define: queda sobre la tierra después de segar los campos. (Carlos Aguirre *Breve historia de la esclavitud en el Perú*, citado por Eduardo Huarag Álvarez, en su compilación *Los afroperuanos en el Perú Republicano*, “La vida de las haciendas: el caso de San Regis”, (azucareras del norte, en Chincha), “Se rozaba la tierra y quemaba el rastrajo; después se echaba el agua para que remojara el terreno. Entonces entraban los bueyes y daban dos rejas en forma de cruz. Terminada esta primera arada los muchachos y algunos adultos desmenuzaban los terrenos con garrotes especiales”. Todo esto solo como parte mínima de una labor extremadamente pesada de un proceso que “empezaba en junio y culminaba en abril” (48). En *Rastrojo*: “como el rastrajo que se arroja a un lado para dejar sitio a la nueva siembra” (463).

parte, tampoco sorprende, dada la activa participación de la escritora en secciones culturales de la prensa peruana de su tiempo, la aparición de páginas suyas no recopiladas en “Otros cuentos” de su *Narrativa completa* (2011), la cual incluye escritos breves que separada y periódicamente fueron recogidos en publicaciones varias de 1936 a 1987.⁷⁵ Aunque pueda verse como una obra breve, la totalidad de los escritos de María Rosa Macedo rebasa la temática de la novela de la quebrada de la costa, si bien esta se encuentra profundamente entrelazada a gran parte de su obra. En ella, la visión de la costa zamba, criolla, chola, mestiza, y blanca, interpretada simplemente como una pintura de porte costumbrista, no cubre sino aspectos neorrealistas que arraigan en la región costeña. La visión de la crítica actual concuerda y sitúa a Macedo y otros autores de los años 40, de acuerdo de su contribución, porque fueron ellos quienes “optaron por un posmodernismo ligado al realismo regionalista.”⁷⁶ Macedo en *Rastrojo* explora “in situ” recuerdos ligados a su infancia, primera juventud, y años tardíos, pero no usa la primera persona en la voz narrativa. Prefiere usar esa subjetividad doblemente en otros frentes: al escribir ella misma

⁷⁵ Mariana Libertad Suárez publica su libro *Una voz y mil murmullos: peruanidades y arraigos en la narrativa de María Rosa Macedo*. Lima, Perú: Latinoamericana Editores, 2015. La autora extiende aún más la asidua participación de la autora iqueña presentada en *Narrativa completa*, con otros escritos de 1940 a 1957: títulos clave; de viajes (“Por tierras de América”), de crítica (“Linterna mágica” y “El niño ese desconocido”), y de apoyo social (“El Comité femenino peruano de ayuda a las Naciones Unidas”). Estos otros trabajos pertenecen a la ensayística de Macedo, los cuales no son vistos en este trabajo, como “pilares” de la novela *Rastrojo*, y sí referidos aquí por su gran valoración de Macedo como una mujer intelectual que debe recibir la apreciación que merece como autora dentro de la literatura peruana de mediados de siglo XX.

⁷⁶ Sara María Larrabure presenta la misma característica con respecto a su novela *Rioancho*, aunque en los 50, su región narrativa se vuelca hacia la ciudad, conocida o no, región masculina por excelencia, pero donde la mujer de su “cuento” es la figura central, y a veces única, de la trama narrativa.

el ensayo prologal de la novela, y al presentar un ensayo explicativo de la misma, en persona, ante el foro público. “Signo de Rastrojo”, mapa direccional de la novela es también una “Charla ofrecida en la Sociedad Cultural Miraflorina ‘Ínsula’ el 17 de setiembre de 1943” (*Narrativa* 686). La tercera persona de su ficción novelada, por otra parte, es la voz omnisciente que recorre la obra de principio a fin, así como lo había hecho en sus primeros relatos y lo hará en su últimos cuentos, y con algunas excepciones, también en su relato y crónica.

La raíz de toda su escritura, pre- y post-*Rastrojo* se extiende en memoria de lo que vio y escuchó en la región de Humay, Ica, dentro y fuera de la hacienda “Montesierpe”. Si bien es un nombre familiar en la novela, su entorno familiar no lo penetra la luz del foco narrativo:

En esta novela el patrón es solo un fondo, ni oscuro ni luminoso, que mira pasar los aconteceres diarios. Un hombre que acepta las cosas establecidas sin parar a pensar si son justas, pero que tampoco aumenta más dureza a la dura vida de cada uno. Quizá si a veces los desprecia, puede ser que otras los ayude (pp. 683-684).

Esta tarea a la cual se entrega Macedo, comenzó a ser recopilada en su primer libro. Sin embargo, rescata la interioridad de una realidad exterior a la suya propia, ya que sale de la casa-hacienda de su niñez, y recorre las pobladas desde muy joven, donde presencia un importante sector sociocultural del Perú regional aun pervive. Macedo, mujer sensible a los cambios acontecidos en el país, no desea que algo así se pierda en el olvido. Muy por el

contrario, lo realza en su escritura como parte fundamental de la realidad peruana sobre la que debe basarse el futuro del país. Su contribución hacia tal fin se asegura con puntales en la década de 1940. *Rastrojo*, y sus dos ensayos del año subsiguiente, editados en *Paisaje y hombre de mi tierra* (1945), y tres años más tarde con *Hombres de tierra adentro*, cierran ese círculo de la quebrada costeña. En su centro sobresale como un “huarango” su novela. No es una obra fragmentada la de María Rosa Macedo. Su diversificación es fruto de una entrega y dedicación única y constante a través de las décadas de los años 30 y 40. Entonces, consciente de su facultad acumulativa, Macedo escribía e interpretaba sus propios escritos, encabalgándolos hasta desbordarlos en un llamado de atención a la sociedad peruana, polarizada entre conflictos de gobiernos militares y de oposición cívico militar. *Rastrojo* es en cambio un trabajo integral. La obra de esta autora no representa una “Elegía del viejo huarango”⁷⁷ porque no recuerda la ausencia lamentando lo perdido, irre recuperable para siempre. Su perspectiva no es nostálgica sino reivindicativa. Su ensayo hace pensar a la audiencia, a su lector y lectora, antes de comenzar a leer su novela. Esta también les hará sentir la vida íntima del campo, pero no como una leyenda recobrada en un lago oculto del desierto costeño de Lima, sino como una realidad regional con proyección histórica:

El pueblecito creció poco a poco, extendiéndose por las antiguas chacras de Cruz Chica que había cedido el patrón y la población aumentada de golpe por algunos cientos de libertos, fue cambiando sus características. Los pocos

⁷⁷ Ver nota 2.

españoles pobres, e indios que la componían, llevaban una vida tranquila entregados a sus ocupaciones rutinarias. . . En algunos años se llenó el pueblo de zambos y mulatitos. . . Luego llegaron chinos a reemplazar a los esclavos en algunas faenas del campo y el injerto fue el brote de una nueva raza (*Narrativa* 258).

Las “Palabras” de Macedo también abrirán, al igual que la novela que prologan, la región de las haciendas y la variedad racial y sociocultural que la habitaba hasta no mucho antes de la publicación del libro:

En las haciendas predomina el elemento mestizo, zambo, cholo; el negro va escaseando y el indio pierde allí parte de sus características pues el medio lo gana. Poco a poco va abandonando su vestimenta típica y hasta olvida, o finge olvidar, su lengua dulce y extraña. El indio se amestiza hasta que llega el momento en que la nostalgia de la puna o del caserío hinca en su alma y entonces se envuelve en el poncho y con su quipe a la espalda, toma el camión ‘de sierra’ (252).

Esta es la región que para la autora está esperando a nuevos observadores, para que la descubran y representen en su rica dimensión folklórica, que ella abre como a una veta por compartir. No hay regiones si no son construidas por el observador, parece afirmar, quien representándola, como ella a la quebrada, les da su existencia, a pesar de un poder político vigente, capaz y dispuesto a cernirse sobre todo aquello que se le oponga políticamente.

No debe olvidarse que en el año en que se publica el último libro de María Rosa Macedo, una nueva dictadura tomaba el poder en el Perú, y las garantías individuales eran suspendidas nuevamente por el militarismo, que derrocaba al presidente José Luis Bustamante y Rivero (1894-1989), electo en 1945 con el apoyo de una alianza multipartidista. Ese "Ochenio" en particular también recaerá sobre un sector político de la sociedad peruana, como era el aprismo y la sangre seguirá derramándose arbitraria e inconstitucionalmente como en décadas anteriores y posteriores en el Perú. Pero la denuncia y reclamo de Macedo no es una pancarta política directa, porque yacen bajo encubiertos bajo el símbolo metafórico de una narrativa poética, la cual, por momentos, se desnuda y muestra su garra ensayística, "aunque su trama no derive en el enfrentamiento a los patronos, ni se profile un líder de los peones o aldeanos" (*Narrativa*, pp. 53-54):

Ninguno de estos sentires debe ignorarse porque carezcan de los caracteres trágicos que tiene el diario padecer del indio o porque las tremendas luchas seculares de los Andes, no encienden aquí con la hoguera de casas incendiadas y el reflejo de puñales sanguinarios, la faz oscura de la noche. Pero también en la Quebrada, como en la Costa, lo mismo en la Sierra que en la Selva, existe latente un problema que no puede soslayarse, ya que afecta a las raíces mismas de la vida del país. . . nada ha solucionado aún la miseria en que viven los peones. . . Los trabajadores del campo miran transcurrir la vida y ella pasa con sus años lentos e interminables de tarea intensa, sin que la mayor parte de las veces les traiga ningún mejoramiento. Laboran para subsistir y cuando la enfermedad o la vejez les impiden acudir a la faena

diaria sobre el surco, su suerte es lastimosa. Aunque aspiran a algo mejor, que se les debe y ellos lo saben vagamente, si no llega, se resignan (pp. 661-662).

Dos años después de la publicación de su último libro, en 1950, un ensayo de Abraham Arias-Larreta (1908-1980), preso político y militante del APRA, torturado como lo fueron Alegría y Haya de la Torre, pero por sobre todo poeta, músico y profesor de literatura, contextualiza integralmente a la sociedad peruana desde principios de siglo hasta entonces: “El hombre: personaje y autor en la literatura peruana” es un ensayo de gran valor histórico-informativo sobre los hechos ocurridos en “los últimos 50 años” del Perú multirregional; su autor cita obras literarias y autores que reflejan esta realidad.⁷⁸ Sin embargo, no le da a Macedo el lugar que le corresponde bien por el desconocimiento de su obra, o bien por el propio interés norteño del poeta exiliado, por el “cholo enganchado” en la costa. Este no es sino un tipo de la costa en la novela de Macedo pero es esta lo único tomado en cuenta por el discurso, de otra manera totalizador, del crítico.

Desafortunadamente, una vez más, por mirar el “árbol”, un acercamiento consustanciado y lúcido en cuestiones peruanas varias, comparable con el de esta autora para con la realidad peruana, se pierde de ver el “valle”.⁷⁹ Una lectura más amplia y profunda de la obra de

⁷⁸ www.revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/1384/1605 (pp. 123-146).

⁷⁹ Desterrado por sus ideales apristas, Arias-Larreta, profesor graduado del Instituto Pedagógico Nacional de Lima, ha escrito ensayos críticos de la literatura peruana y poesía primeramente en los años 30: *Cuentos cholos* (1932), *Estampas santiaguinas* (1937), *Rayuelo*, poesía infantil (1939) y *Folklor Nor-Peruano* (1947), entre otros. Nacido en Santiago de Chuco, muere luego de su docencia en la Universidad de Missouri, en Estados Unidos. www.revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/1384/1605

María Rosa Macedo, conlleva una más acertada valoración de su aporte. Macedo se interesa sobremanera por la vida zamba como parte de un grupo múltiple, heterogéneo y multicultural, con objetivos comunes a pesar de sus diferencias, las cuales se diluyen en su interacción, y no realmente, en una integración costeña, y mucho menos interregional. A nivel nacional, deberá pasar medio siglo para que finalmente se reconozca y refleje en la constitución nacional, la pluralidad cultural del Perú.⁸⁰

⁸⁰ Me refiero a la Constitución de 1993, Artículo 2, 19, entre otros, que reforma la de 1979. Su artículo 161 se quedaba corto en el sentido del respeto por la identidad cultural de las comunidades campesinas y nativas del Perú. (1993, Art. 89).

2.1.1.

“Palabras” liminares de *Rastrojo* y su ensayo explicativo:
“entre el recuerdo punzante y el anhelo futuro”⁸¹

Rastrojo es primariamente un homenaje en memoria de una mujer representativa del pueblo y la cultura regional identificada en los alrededores de Humay, en la costa iqueña donde María Rosa Macedo vive su infancia y pubertad:

A estos hombres, peones serranos que llegaban de Ayacucho o Huaytará con su atado a la espalda, zambos del pueblo, negros que descendían del galpón ya desaparecido, aprendí a estimar y a querer. . . . A estas gentes dedico hoy un mejor recuerdo. *Rastrojo* es apenas la historia fragmentada de la vida humilde de una familia, de la de esa mujer trabajadora, resignada y fuerte que se llamó Martina. Reliquia de tiempos idos que evocaba nostálgica, a ella escuché muchas cosas del pasado envueltas en el manto romántico de la leyenda y de ella aprendí mucho acerca de sus vidas oscuras y casi heroicas (*Narrativa completa* 253).⁸²

En general, el resto de las “Palabras” en que se inscribe la primera persona prologal de *Rastrojo*, establece el hecho del gran olvido, tanto social como literario, en que ha sido dejado el poblado tradicional de la zona agraria de la costa. Macedo, así como la mayoría de los escritores de la época, es atraída por ambas regiones colindantes con la suya, el mundo

⁸¹ Frase de “Palabras”, las cuales se anteponen a la novela *Rastrojo* y la ubican en un contexto literario-regional del Perú, en el momento de su publicación (1944).

⁸² *Narrativa completa* (251-253).

serrano, por un lado, y, por el otro, el de la ciudad, vecina también por la costa común: su estadía en Puno o en París, sus largos viajes por las regiones del sur peruano (*Ranchos de caña*), etc. Pero siendo esto así, ella se encargará de presentar ese mundo de la costa también en su ensayo. Profundiza así la visión para investir su memoria con el palpitar de una región culturalmente inexplorada, pero viva.⁸³ Ella es la excepción. La sociedad de su tiempo no ve en la vida de las haciendas sino una pintoresca naturaleza campestre; y aunque se va materializando social y políticamente, se disocia junto con sus pobladores campesinos, del surgimiento regional literario y político del indigenismo reivindicativo de las primeras décadas de siglo. Esto no significa que la costa esté ausente en la narrativa peruana de entonces; de hecho es parte integral de la cuentística.⁸⁴ Pero su foco no había iluminado aún una presencia femenina de peso ancestral, eje además de una novela de la costa, como es la figura de Martina en *Rastrojo*. *Rastrojo* no es sierra, selva, montaña o

⁸³ Los balnearios marítimos, Chorrillos, Barranco, Miraflores, eran de importancia social para la élite de principios de siglo. Baste recordar que forman parte de las primeras filmaciones del cine mudo peruano.. Pero no sucede así con la costa de Macedo, la cual no se refiere solamente a los gallos de pelea de las fechas patrias, famosos desde que Valdelomar los hiciera personajes literarios.

⁸⁴ La costa aparece en la narración peruana en obras de tan variados autores como los que aparecen en 1967, en la antología del cuento de Elías Taxa Cuádroz, *La costa en la narración peruana*: el escritor huancaíno Carlos Parra del Riego; de Moquegua, Mercedes Cabello de Carbonera; el iqueño también Abraham Valdelomar (1888-; María Rosa Macedo; Rosa Cerna Guardia (Ancash, 1926 - Lima , 2012); de Sarín, provincia de Huamachuco, Abelardo Gamarra (1850-1924); etc., etc. En su selección se incluye “Camaronero” (141). Estuardo Núñez también compara a la autora con otros autores a quienes les atribuye escritos de la costa, tanto en cuentos como en novelas: “María Rosa Macedo (n. En Pisco, 1912) nos ofrece una región original y fuerte, aparte de sus novelas, en los cuentos y relatos de *Ranchos de caña* (Lima, 1941) y *Hombres de tierra adentro* (Lima, 1948), libros que acusan más calidad literaria que *Arenales que arden* (Lima,1957) de Gustavo Pineda Martínez. En Lima y en sus alrededores costeros, dio la nota más original José Diez Canseco (1904-1949) con sus *Estampas mulatas* (Lima 1930 y Santiago, 1938) tanto como Fernando Romero (*Mar y playa*. Lima, 1940).”

ciudad: es costa y específicamente, quebrada de la costa. Las memorias que adelanta y precede su epítome prologal lo explican. Lo que Macedo llama “un mejor recuerdo”, apunta y revela un hilvanar multifacético de temáticas que traspasa de lado a lado su ensayo y narrativa. Ella abre plenamente el contexto regional, colindante con el imaginario colectivo de su referente pluricultural quebradino.

En la quebrada se han mezclado uno y otro grupo étnico durante siglos, aunque haya habido algún grupo que se haya resistido a ello.⁸⁵ No hubo que esperar la aparición del automóvil para observar la multiculturalidad étnica y racial de la región costeña, si bien el paso constante de los camiones por el lugar la acelera de manera exponencial a partir de la “construcción de las carreteras.”⁸⁶ En *Rastrojo*, “Palabras”, como exordio sirven para abrir de par en par las puertas de la temática global de la novela; es decir, la riqueza de la heterogeneidad de los pueblos del Perú en el contexto regional de la nación que los excluye de toda facultad discursiva. De no surgir una solución en ellos mismos, seguirán en la inercia que nunca les beneficiará. De no surgir un apoyo externo, peor aún para ellos. Así la obra cumple la función primaria de excitar la atención, ya sea del lector u oyente; y lo logra porque alienta el ánimo al presentar una doble evocación inicial.

⁸⁵ Macedo lo refiere en cuanto a los “puros yungas, brotes auténticos de la tierra caliente y descendientes directos de esos señores a visitar a Hernando Pizarro cuando el español llegó a Pachacama. Estos hijos de los pagos chinchanos no se mezclan con otras razas y es muy raro el caso de una alianza con elemento extraño” (“Hombre y pasaje de mi tierra”, *Narrativa* 665).

⁸⁶ Para Baltazar Caravedo Molinari, en su libro *Burguesía e industria en el Perú: 1933-1945*, el presidente “Leguía fue, en términos relativos, favorable a una expansión industrial que giró alrededor de cuatro ejes:...”. Y más adelante agrega: “El cuarto eje de la política económica del oncenio fue el de la construcción de carreteras y caminos. Entre 1926 y 1930 se construyeron cerca de 8,000 km. De carreteras, tanto a lo largo de la costa como de penetración.” (42).

Primero está el memorial que representa la escritura misma. El personaje, una niña en una hacienda de la región costeña, es ahora una mujer adulta quien vuelve sobre su propio pasado para rescatar una tradición secular hasta entonces desestimada por los escritores peruanos. Así, Macedo recrea a Martina y su familia. Esa es la manera en que la autora combate, en primera instancia, por la educación y en defensa de los valores culturales nativos; y, en segunda instancia, contra el prejuicio y el silencio de la desmemoriada historia de su época, que no homenaja a la raza negra y zamba en la historia patria. En *Rastrojo*, los negros de la quebrada “pelieron” ya libertos, enlistados como soldados en defensa de la patria. Su receptividad social y política, lo cual no ignora la autora, dependerá de estímulos gubernamentales, los cuales, con respecto a la conciencia regional costeña, prácticamente no existen.⁸⁷ Pero todavía hay mucho por hacer en la década de los años cuarenta, y no sólo por la reivindicación indígena, sino por el reconocimiento de pueblos y tradiciones de la costa que, con contadas excepciones, siguen siendo excluidos por el poder tanto militar como cívico de los gobiernos que se suceden desde que “las fuerzas civiles le atestaron la primera derrota al caudillismo militar” decimonónico (Chang-Rodríguez, *Pensamiento y acción* 59).⁸⁸ De ahí que Macedo insista en incitar la visión crítica de otros autores para que integren esa zona a las otras del Perú,

⁸⁷ *Rastrojo* en parte se sitúa dentro de ese contexto adverso de los años de militarismo y proscripción de partidos políticos del nuevo siglo. Se dan la persecución de líderes de la oposición, el exilio forzado, los golpes de estado, el civilismo asesinado, el oncenio de Leguía, “el conflicto bélico con Colombia y el asesinato del general Sánchez Cerro”. De dónde proviene el material entrecomillado?

⁸⁸ Alrededor de 1866, existe lo que para Jorge Basadre es un “progresismo democrático” (*Historia de la República del Perú*. vol. 5, 10).

como lo intenta ella misma en *Rastrojo*. El proceso literario peruano, para la autora, no ha pasado por su región y así lo aclara desde la primera oración de sus “Palabras” liminares:

La novela de la costa está por escribirse. La Sierra y la Montaña han tenido magníficos intérpretes, que supieron ver toda su apasionante hermosura y la describieron en obras de gran categoría y hondo sentimiento humano.

Dijérase que, ganados por la sin igual policromía de los valles serranos, la atracción mágica de las jalcas amarillentas, la sugestiva psicología indígena y el embrujo de la Selva, la mayor parte de los escritores peruanos vuelven los ojos hacia allá, desdeñando la misteriosa aridez de los arenales costeros y olvidando que en sus valles verdes, en las quebradas ariscas, palpita una vida intensa y contenida y que en los ranchos de caña y barro bullen también las pasiones. Se ignora y se quiere ignorar a los hombres que, día tras día, se curvan sobre la lampa, recogen las cosechas y siembran en la tierra fecunda. (“Palabras” 251).

La segunda evocación del libro es justamente la encarnada por Martina, personaje central de la novela, quien se retrotrae “nostálgica” por los “tiempos idos”: sus antepasados son su referente más cercano, pero también un tiempo inmemorial que resuena en el murmullo del conjuro que emite como curandera, en su lucha contra el “daño”. Ella ha aprendido su oficio de su madre, como ella de la suya, traída por los españoles con los esclavos desde el África, para liberar al indio de su yugo; ambos grupos, sin embargo, cumplieron los rigores de la esclavitud. Ahora bien, el aprendizaje de Martina, está representado por dos circunstancias fundamentales: una, las historias que escuchó en boca

de Manuelita, su madre, durante toda su vida; y luego el rescate de ella y su hijo por parte de su madre, debido al abandono en que la tenía su esposo. Al volver a la quebrada y renovar sus bríos, ya no será la misma, ahora luchará por su hijo. Manuelita, junto a sus propios padres, Santiago y Saturnina, futuros abuelos maternos de Martina, salieron “libertos” del galpón esclavista, tras el decreto abolicionista de 1854. Martina, con el paso de las últimas décadas decimonónicas, y primeras del nuevo siglo en que transcurre en *Rastrojo*, es el símbolo esencial de ese residuo que yace sobre la tierra, ese rastrojo que queda de lo que pasó, siempre “bajo el sol de la quebrada”, como lo indica el título de la primera parte de la novela.

Macedo, entregando los escritos de “su mejor recuerdo”, no puede ocultar el hecho de que quien realmente representa a la región y aboga por ella, sus pueblos y las tradiciones moribundas, en vías del olvido, es sin duda ella misma. Su breve introducción es un profundo testimonio y una comprometida declaración de intenciones. Macedo, en el neorrealismo de su novela, no se queda en la visión simple y “nostálgica”,⁸⁹ o en las “cosas del pasado envueltas en el manto romántico de la leyenda” (253). Sin lugar a duda, el mito y la leyenda son partes vivas de la región que evoca y así se verá en su novela y en su ensayo, donde hasta se enumera la variedad de leyendas locales de la región iqueña. Pero la autora irá aun más lejos: encomienda a la ceguera de su entorno extraliterario, una obra cargada de un lirismo reivindicativo, que solo la madurez de una escritora comprometida, consciente del tiempo peruano que le tocó vivir, puede narrar. Para lograrlo, en *Rastrojo*,

⁸⁹ El tema de la nostalgia es importante en cuanto lo toca José Carlos Mariátegui en sus 7 *ensayos*, y Macedo parece hacer eco de su inadecuada visión a las circunstancias actuales, en particular la interpretación de los negros costeños.

el punto de partida es su mismo umbral, donde presenta una serie de temáticas fusionadas no sólo en la novela sino también en el Perú histórico referido en ella. De ahí que estas memorias noveladas enlacen constantemente aspectos tanto sociales, culturales y artísticos, como de orden histórico y político en un marco de tiempo específico, desde la abolición de la esclavitud hasta comenzada la década de los años cuarenta.

Si de algo no adolece este ensayo prologal, es de un tono congratulatorio sobre su propia obra. Ninguna figura reconocida lo escribe, y no contiene ni pretende un reconocimiento personal.⁹⁰ No es tal este espacio liminar, escrito de puño y letra por la autora.⁹¹ Ella, en cambio, utiliza sus “Palabras” a modo de interpolación marquesina. Por un lado, la novela con sus “Palabras” abre, presenta y difunde la significación de la costa quebradina en el contexto nacional. Por otro lado, la cierra con la inserción, detrás del

⁹⁰ Un historiador de peso como Jorge Basadre, aduce méritos de trabajos literarios, entre otros el de Mercedes Holguín, en cuyo prólogo a *Vive y padece el amor bajo el cielo de Lima* (título que recuerda la película francesa de René Clair: “Bajo los techos de París, de 1930). Por otro lado, fue R. Santos Torroella, quien presenta y elogia a la autora peruana Sara María Larrabure, tras su llegada a Barcelona, para la publicación de su novela *Rioancho*, en 1949: “que nos viene del Perú con el metálico acento de nuestra voz antigua.” (7). Tampoco en este inicio de Macedo hay saludo de “carta prólogo” y de “cordial felicitación de su sincero amigo”, como en el caso de Clemente Palma.” en *Ida y vuelta*, novela de Hortensia Luna de la Puente y publicada en Lima, el mismo año de *Rastrojo*.

⁹¹ Pilar Laña Santillana, le llama “Liminar” (9), al relato que abre su libro, *Para una noche de invierno. Relatos*, (Lima: 1952) dirigido con la simple palabra “LECTOR”, a quien también le preocupa el hondo sentido de la vida: “Y si en la lectura de estos relatos vas a toparte algunas veces con la muerte que ello nos sirva de pretexto para esta aspiración: Que cuando las campanas nos recuerden que hemos perdido un día para el tiempo nos quede en la conciencia de haberlo ganado para la eternidad” (9-12). Otro ejemplo cabal de este sentir lo da María Wiese, casada con el pintor José Sabogal (1888-1956), y quien en su libro *La flauta de Marsias (Leyendas de la música)*, publicado en Lima, en 1950, incluye una dedicatoria, a todos aquellos quienes “con sencillez e inocencia, se acercan a la música, clara fuente de todos los ensueños y refugio de todas las tristezas.” (6)

punto final, de un “Vocabulario”⁹² pertinente al habla y usos de los pobladores de la región, lo cual confirma la importancia de la oralidad en su trabajo. Ahí se ubica el pueblo de Vitoy, entre callejones que se dirigen a sus caseríos, a su crisol medianero, en el cruce de un tiempo y espacio entre la vida serrana, y la de la costa pacífica de Humay, Pisco y Lima. Esto le brinda al oído de la autora, un cruce simultáneo de culturas y tradiciones tanto indígenas, como africanas, las cuales, desde la Colonia, se van formando dentro y fuera de las casa-haciendas de los terratenientes.⁹³ Macedo encuentra en la escritura una manera de expresar y explicar esos sonidos que emiten las palabras y frases en diálogos y en los cantos criollos; así reproduce lo que oye en el diario de la vida de los habitantes quebradinos. El “Vocabulario” final con el cual Macedo cierra su libro, también confirma la importancia de la relación directa entre los pueblos.⁹⁴ Las “Palabras” explicativas del principio y el “Vocabulario”, glosario del final, se aúnan orgánicamente a la novela que encierran. Asimismo, como si sus “Palabras” preliminares de *Rastrojo* no fueran suficientes,

⁹² Si bien el “Vocabulario” explicativo de palabras, frases, voces quechuas, etc., está aparentemente ordenado alfabéticamente, no todas las palabras conservan ese orden. Véase: “[. . .] Cancha; Cachina; Cajón; Camaronero; Catay; Cañazo; Capacha; Coquito; Corta; Cola de caballo; etc., etc.” Este “Vocabulario” es también un glosario de vocablos, definiciones, registros y traducciones al idioma español. (*Narrativa* pp. 464-67).

⁹³ *Antología general de la prosa en el Perú: de 1895 a 1985*, recoge un ensayo de Alberto Escobar: “La narrativa académica y formal”. El crítico peruano distingue a autores ligados “a corrientes literarias y momentos de la relación entre la capital y la provincia,…” (113). Macedo incluye esta temática pero como cruce cultural ligado a las migraciones que en mayor o menor grado existen entre las diferentes regiones. Además, debe destacarse que ubica el fenómeno en los primeros años de la década de los años treinta.

⁹⁴ Siguiendo la nota anterior, y en cuanto a la relación “entre el mundo aledaño a la ciudad, el mundo del balneario o del pase campestre; y la acción de una mirada que cada vez se hacía más urbana” (114), Escobar cita *La casa de cartón*. Para él, Martín Adán es un precursor de ese paso. (Ver, además “autor-puente”, frase usada por Escajadillo en su “Tesis Doctoral” citada en su libro *La narrativa indigenista peruana*, de 1994 (9): “La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones; UMSM, 1971).

Macedo escribe dos ensayos más, el citado “Signo de Rastrojo”, y el que le da nombre al libro que publica un año después de la novela: “Paisaje y hombre de mi tierra”. Ahí, también preceden otras palabras a la edición; estas reafirman esa doble intención en la escritura de la autora (por un lado, un llamado a los autores de su tiempo y a la sociedad en general, y por el otro es un recuerdo entrañable):

“Paisaje y hombre de mi tierra” y “Signo de Rastrojo” han sido escritos con el mismo espíritu; tratan de igual tema, tienen la misma intención y consideran el mismo problema. Pueden así resultar repetidos algunos conceptos y considerarse aspectos semejantes: En Paisaje, sintetizados, tratados más ampliamente en lo que se refiere a Rastrojo. Nada importe el orden en que fueron enunciados. Nada importe tampoco la reincidencia ya que no se dirá nunca lo suficiente acerca de un aspecto doloroso de nuestra realidad nacional, que ha sido ignorado, que merece sea conocido y atendido, pues reclama urgente solución. Lo costumbrista, puede, asimismo, tener importancia para el grupo de los interesados en el folklore peruano. A ellos, a los que luchan por hacer un Perú grande y a los trabajadores de la tierra dedico estas páginas. (*Narrativa* 658).

2.1.2.

Crónica, relato y cuento: metáfora de una fragmentación regional y sociocultural

Rastrojo es más de lo que parece a simple vista como novela regional de la quebrada y representativa, en primer lugar, de la población zamba. Es además metáfora de la fragmentación social de la nación peruana, representada por la familia de Martina, nieta de los primeros negros libertos de Montesierpe; ella también es madre y abuela. Esas generaciones, desde la abolición de la esclavitud, se mezclan en la novela con los indios que llegan de la sierra; los zambos también se unen a cholos serranos y costeños, mezcla de indios y blancos desde la Conquista. Otros grupos, aparecen más tarde y se nombran en la novela como : “turco”, “injerto”. Pero esto se aprecia no sólo en la novela y también en los primeros relatos y cuentos costeños de *Ranchos de caña*: don Manuel, el miliciano español, escopeta en mano cuidando los viñedos de “En la viña”; el “grupo de chiquillos”, algunos con familias en “la sierra, Huaytará, Cocas, o Castrovirreyna”, el “viejo zambo”, o el “cholo recio”, entre otros personajes de “Algodoneros”; “el negro Toribio” y su mujer, “una cholita criolla”, y entre otros zambos “el chino José” por “detrás del mostrados de su pulpería”, también el “injerto Julián” en “Martes de Carnaval”, junto a Clemencia, Toribia y don Cosme; o en “Peta”, donde los “serranos chacchaban coca y conversaban en quechua”; ahí también figura Peta, quien antes de morir es atendida por una vieja zamba partera de nombre “Martina”, otra cara de la homónima de *Rastrojo*.

En “Viento andino” también, desde las primeras crónicas de María Rosa Macedo, asoman sus propios viajes por regiones muy apartadas de la costa peruana, y pueden

distinguirse aldeas y pueblos y sus habitantes, notas históricas, leyendas, alusiones sociales, culturales y artísticas de los poblados por donde pasara Macedo, anotando costumbres de pueblos indígenas serranos de diferentes partes del sur, llegando incluso hasta el “lago sagrado de los Incas, el Titikaka”. Ahí, “las ‘cholas’ animan los interiores y las calles con los colores de sus polleras, rojas, verdes, azules y los enormes mantones en que se envuelven, que, junto con el ‘tongo’ clásico, constituyen su indumentaria de marcada influencia boliviana.” (*Narrativa*, pp. 233- 234).

Este salto regional y literario, del cuento costeño a la crónica o relato andino es por demás significativo en la obra de Macedo porque también revela la separación entre las diferentes regiones y pueblos del Perú. Esta separación es casi infranqueable en los Andes, porque la tradición continúa a pesar del paso del tiempo. Pero la mezcla de los pueblos en la costa es inevitable, y los colores de las polleras de las “cholas” puneñas significa exactamente eso; por otro lado, una vez que bajan de la sierra y se adaptan a la costa, su vestimenta pierde colorido, símbolo que revela un cambio externo en la identidad. Otras escritoras mujeres de los años 40 se enfocaron en viajes al exterior y presentaron estampas y crónicas y hasta alguna novela.⁹⁵ Pero el caso de Macedo no es así. Ella desde el principio escribió sus cuentos costenos, y los mezcló con su crónica y relato andino en *Ranchos de caña*, pero no por ser solo parte de una inquietud indigenista. Su visión es primariamente integracionista porque en los escritos de Macedo sus pueblos se unen entre sí, aunque entre esos mismos pueblos una de las cosas que más los distinga y separe sea su

⁹⁵ *Viaje de ida y vuelta* (1948) es una novela de la citada Pilar Laña Santillana, sobre un viaje por barco el Pacífico arriba; los cuentos de Larrabure refieren los Estados Unidos, viajes de mujeres.

idioma: “Las ciudades y pueblos de la sierra son bellos y pintorescos. Tienen una fisonomía particular y conservan aún sus viejas costumbres y su idioma. Ya sea en los suntuosos caserones que dejaron los conquistadores, o en la cabaña humilde con techo de iru se hablan el quechua y el aimara más que el castellano.” (192). El mismo libro de cuentos, cabe recordar, termina con un “Vocabulario quechua y aimara” (243-245). Así Macedo construye un puente simbólico para el entendimiento y para zanjar la brecha existente entre ella y el lector, quien no comprende lo contado si no tiene la interpretación o traducción correcta de las palabras. Entre *Ranchos de caña* y *Rastrojo* hay lazos tanto de espacio narrativo como de personajes, pero cuando la sierra toma el relato, demuestra que una y otra parte del Perú pueden convivir en armonía, como lo hacen en el libro. Las correspondencias entre ambas obras son también específicas: “Humay” es el cuento que más las revela por ser la región que después explorará la novela.

Es inevitable concordar con Eduardo Huarag Álvarez, quien distingue “cuatro modalidades de relatos” en *Ranchos de caña*: los de ficción con trama narrativa (“En la viña”, “Desgracia”, “El mayordomo”); la crónica o estampa geográfica (“La puna”, “Huancayo”, “Ayacucho”); los que repasan ambos, paisaje y personajes locales (“Humay” y “Puno”); y los que transmiten la oralidad recreando un hecho (“Helme”). Al mismo tiempo, resulta difícil considerar los relatos de Macedo, sin escuchar en ellos ecos de *Rastrojo*, y viceversa. Lo mismo ocurre con los cuentos de *Hombres de tierra adentro*: En “Chivateros” los indios bajan a la quebrada para vender sus productos, pero la hija ya no volverá a la sierra ahora que se une al mayordomo de la hacienda costeña. En “Carnaval”, como en la novela, todos se preparan para el baile de la “Yunsa”, una de las celebraciones presentadas

en la novela, al igual que “el baile de los Negritos”, o las “fiestas patrias”, festejos todos conservados por la comunidad, como vemos en “28 de julio en mi pueblo”, título de otro de sus cuentos. Sin dejar fuera pueblos costeños y andinos, en las canciones encontramos la tradición oral, ligada al folklore y la leyenda como en “Una palmera sobre la laguna”.

Por otra parte, “Campamento” vuelve sobre el tema del amor entre los quebradinos, y no en una relación de dos sino de tres. Aquí son dos hombres y una mujer; en *Rastrojo* ocurre lo contrario, el hombre deja a una mujer por otra. Macedo lo explica en su ensayo:

Las reacciones de estos hombres que así pasan su existencia son primitivas. Se ama aquí libremente, sin sujetarse a ningún yugo. Y no porque sean inmorales sino porque no conocen las trabas de la moral imperante en círculos más altos. Así como recogen la fruta madura de los guayabos y chirimoyos, toman su amor. No se les puede culpar, los convencionalismos no existen para ellos y es esa quizá, su única revancha sobre la sociedad que los ignora, cuando no los oprime. Es el único yugo que no los agobia y la sola conquista que les ha sido permitida (662)

En “Campamento” y en la novela se observan los trabajos que surgen en la quebrada por la “construcción de las carreteras”, hecho que, al permitir la entrada del automóvil, cambiará para siempre la manera de vivir y trabajar de los pobladores de la costa. Sus personajes llegan a ocupar la región que tomará forma en *Rastrojo*. En cuanto a personajes representativos de la miseria, la pobreza y el abandono estatal está “Camaronero”, donde a un hombre ciego se lo lleva la corriente del río cuando pesca camarones. Este último y “Don

Costán”⁹⁶, por nombrar personajes homónimos del cuento suyo posterior a la novela, son también nombrados en *Rastrojo* -- el primero como vendedor de camarones, y el segundo con “el huertero”, anciano quien hace un alto en el camino y se deja llevar por las voces interiores de tiempos idos. Los nombres de los personajes ficticios (“Saturna”), como populares (“La beatita de Humay”), las situaciones de la quebrada (emigración interna hacia y desde la sierra, y paso a la ciudad desde la quebrada), nombres de poblados y haciendas, como “Vitoy” y “Montesierpe”, etc., y costumbres de los trabajadores algodoneros, como chacchar, y beber en el tambo, se repiten en lo escritos de Macedo, estableciendo paralelismos y variedad de perspectivas narrativas entre una y otra historia. Macedo una y otra vez varía situación, paisaje y personaje, pero la esencia es la misma.

Por otra parte, por sobre la recurrente combinación de espacios, personajes y temáticas locales de amor, pasión, relaciones interraciales y muerte en su obra en general, es una mujer zamba quien ocupa la posición central de *Rastrojo*. Martina no es blanca, india, chola o injerto, sino una mujer zamba. Pero considerándola en el conjunto sociocultural que presenta la autora, Martina sí representa a cada una de ellas. Por su

⁹⁶ Controlar la extensión: El cuento “Don Costán”, también visto en este trabajo como novela corta, aparece en *Hombres de tierra adentro* (pp. 99-150). En *Rastrojo*, “Don Costán” es “el huertero”, quien “contaba que una noche le salió en el callejón un perro negro, grandazo, que de repente se desapareció cuando el hizo la señal de la Cruz.” (360). El del cuento, cuatro años posterior, aparece en el “[...] tambo y allí estuvo, a la luz del lamparín, bebiendo pisco y chacchando coca hasta que se fue de madrugada.” (590). Don Costán sufre la muerte de “doña Juliana”, quien había muerto ese día: en ambos los temas de amor y muerte, donde la reflexión de la vida vivida explora psicológicamente, maneras de vivir de hombres y mujeres representativos de la quebrada. Hay otros cuentos además que aparecen también referidos en la novela, como “Humay”, “Carnaval”, “El huarango de las brujas”, “El Disgraciau”, “El Mayordomo”, etc., cuyo tema en común es el lazo folklórico de la región con otras adyacentes.

perseverancia en resistir los embates del tiempo, por su constancia en luchar por la supervivencia de la familia y por salir adelante a pesar de todo, esta nieta de héroes anónimos de la independencia nacional, dejó su marca en la autora, quien la conoció un día, y nunca más la olvidó. Sin proponérselo, Martina le brindó una mayor perspectiva sobre el espacio-tiempo histórico, cultural y artístico de la región que conoció Macedo desde “niña”.

Como foco central de su novela, Macedo coloca a esta figura maternal, quien propaga a su vez un extenso ramaje basado en el vínculo familiar de varias generaciones. Por sobre todo, *Rastrojo*, al igual que *Ranchos de caña*, y *Hombres de tierra adentro*, sigue impregnado, como trabajo literario, de tipos y motivos de la región que atesora su autora como ejemplo de la heterogeneidad del país por integrarse como un todo.. Tarde o temprano la nación tendrá que verse a sí misma como lo que es: una realidad multi-regional, de variedad racial y cultural, cuya fragmentación no le permite avanzar conjuntamente. Los temas cruciales para su población marginada en una sub-alteridad regional, no forman parte de la agenda gubernamental: igualdad de derechos, mejoras en el trabajo, en la educación y la salud. Más allá del valle de las haciendas se expande la denuncia y el reclamo social de *Rastrojo*. Entre crónicas, cuentos y relatos del Perú de su época, brilla la novela de la quebrada de la costa peruana; si bien no es la única, es la más ejemplar en su estilo.

2.2.

El arte de *Rastrojo*:⁹⁷ caleidoscopio interior de un retrato-homenaje

La historia lineal de esta novela ciertamente se remonta hacia la histórica fecha de 1854,. Esto para María Rosa Macedo, quien ya lo había citado en su relato breve de los años treinta⁹⁸, es un salto cronológico significativo e, inevitable. La esclavitud de otros siglos, avalada por el derecho, era una institución tan anacrónica el día en que se decretó su abolición como su remanente semi-feudal, claramente representado por la hacienda costeña de mediados de los años de 1930. Son contrapuestas las visiones de la crítica sobre si la autora entra o no con sus escritos, en una confrontación política, o si deriva o no en una prosa poética su reclamo, diluyéndose así, en vez de abanderar la protesta directa contra el latifundio y la continuidad de la “esclavitud” bajo disfraces y máscaras del discurso polarizado por el gobierno de turno. Earl M. Aldrich, Jr., quien ve en los escritos de Macedo una obra para folcloristas, la separa de autores como José María Arguedas y Ciro

⁹⁷ El término *rastrajo* da varias interpretaciones, como ese resto que queda en la tierra y se recoge después de segar el campo. En principio se quemaba. Luego se comenzó a valorizar y comercializar a bajo precio a los empresarios ganaderos. En la novela homónima, el *rastrajo* es el símbolo de lo más bajo en la escala social de los años '40: la peonada multirracial de la zona rural de la quebrada costeña. Después de segada la mies, es lo más cercano a la tierra, antes de que se efectúe la nueva labor; es *rastrajo*.

⁹⁸ En “*Arequipa*”, publicado en *El Comercio* de Lima, el 15 de enero de 1939: “Sobre el tronco central el famoso Tuturutu de los arequipeños toca su corneta. Hay una veneración cariñosa por este pequeño heraldo colocado, según se dice, por Castilla en 1850, aunque algunos hacen remontar su origen hasta el virreinato,…” (*Narrativa* 225). Explícitamente, el caudillo militar, Ramón Castilla, quien fuera presidente del Perú de 1845 a 1851, y de 1855 a 1862, es recordado por Macedo como luchador y abolicionista oficial.

Alegría, debido a su “avoidance of tendentious social protest.” (96).⁹⁹ Luis Alberto Sánchez, en cambio, afirma contundentemente: “Este libro, no [es] sólo narrativo sino reivindicador, requiere una breve glosa:...”; y continúa unos renglones después: “*Rastrojo* (1944) y *Hombres de tierra adentro* (1948) reiteran un afán no sólo descriptivo sino de protesta contra las injusticias y de tierna simpatía por los explotados.” Sánchez, a su vez, también la separa de autores como José Diez-Canseco, de sus “alegres zambos y cholos”; y aparta la novela de los “aventureros de Fernando Romero”, cambio atribuido también al factor geográfico, relacionado a temáticas de la selva. Los de Macedo, para él, son “indios y cholos del litoral y de la ceja de la sierra, peones de hacienda, . . . expresiones patéticas del humano dolor”.¹⁰⁰ Para Augusto Tamayo Vargas, Macedo se ubica dentro de “la novela femenina”, junto a Pilar Laña y Catalina Cassinelli, por su interés “en su país y sus caracteres” (Tamayo Vargas, *Literatura*, vol. 2 1095). Coinciden ambos críticos en ubicarla junto a escritores que van desde los años “30 a los 40” (Sánchez La literatura, vol. 5 1610).

101

A mediados de los 30, en su crónica y cuento, la autora había recorrido regiones serranas y costañas; cuando las describe nota con un espíritu didáctico, factores y facetas

⁹⁹ *The Modern Short Story in Perú* no incluye a su novela. Que Macedo evite el grito de protesta, de cualquier manera no quiere decir que no haya preocupación social en su obra. Para Aldrich, sin embargo, Macedo va más allá y no sólo escribe para hacer de su relato breve un foro sobre los cambios sociales (93-96).

¹⁰⁰ En el libro de Luis Alberto Sánchez, *La literatura peruana. Tomo 5* (1604-1611).

¹⁰¹ Este material ya lo comenté en el cap. 1. Aquí no investigo directamente la obra de Macedo con respecto al paso de los escritores de “Amauta”, hacia los años 30, especialmente mujeres. Tampoco, aunque se sigue avanzando con el paso del nuevo siglo sobre esto, integro un estudio de este proceso. Por otro lado, la visión de la crítica de Huarag Álvarez ubica claramente a Macedo como una autora de los años 40 (*Narrativa* 31); también Ricardo González Vigil, en su libro *El cuento peruano: 1942-1958*.

de la historia del Perú regional. Ahora en su novela, Macedo también menciona antecedentes y hasta conflictos nacionales con nombre y apellido. Cada una de sus menciones, sin embargo, profundiza las raíces de las temáticas sociales representadas por la figura central de la novela, dentro del contexto de las tradiciones locales. Así, la zamba Martina está ligada a cada cita histórica y estas adjuntan el referente del entorno. Por ejemplo, la voz de la independencia se escucha claramente cuando se ensaya la festividad tradicional donde sus hijos cantan: el hijo menor de Martina, prepara “unos versos” para la “velada” del “señor cura”, durante las “Fiestas Patrias”: “Y al oír los pasos del Libertador; / tembló el león íbero presa de pavor.” (*Narrativa* 325). En la Navidad también lo hacen, pero su pregón de pobreza aquí lo encierra el círculo católico y el niño Jesús. Macedo da más fechas concretas, si bien silencia pormenores que el lector adivina: “La situación era peligrosa en ese 1933 que recién comenzaba y los rumores de un conflicto con cierto país del norte tenía preocupados todos los ánimos.”. En la cita, el hijo conscripto de Martina, acuartelado en Lima, espera órdenes de un mando claramente ligado al magnicidio presidencial (434) y al posible conflicto armado.¹⁰² Las edades de los miembros de la familia de Martina, además del contexto histórico-político mencionados, sitúan y también guían con respecto al paso del tiempo reflejado en la novela: Martina tenía “treinta y cinco años”; Pedrito, “era todavía un muchacho, recién cumpliría 16 años”; Manonga, madre de Martina, muere cuando “ya había cumplido ¡setenta y ocho años!”, etc.

¹⁰² El presidente Luis Miguel Sánchez Cerro (1889-1933), responsable por el derrocamiento de Leguía y la finalización de su “Oncenio” en 1930, fue asesinado por un militante aprista tres años más tarde, en represalia por los fusilamientos de miles de apristas en Trujillo. La guerra con Colombia era entonces inminente; su asesinato, y posterior postura política, la evitó.

A simple vista, el “decreto” de las primeras líneas de la novela no viene precedido por el grito de independencia, o el discurso del general José de San Martín sobre los esclavos; ni por la enumeración de los graduales cambios constitucionales aprobados por los gobiernos tanto decimonónicos como de su propio siglo; pero es en sí una fecha concreta y capital. *Rastrojo* tampoco menciona pormenores de los acuerdos entre los hacendados y el gobierno, ni menciona “la libertad de vientres”, documentada ampliamente por los historiadores, y que se incluyen posteriormente en novelas, a partir de las dos últimas décadas del siglo veinte.¹⁰³ Pero cuenta, en cambio, que “Santiago con Saturnina su mujer, su hija Manuelita y muchos otros, tomó el callejón hacia Vitoy.” Vitoy, símbolo de victoria, no es un galardón, sino un camino en libertad. En todo caso, la novela de Macedo marcará el curso de la historia peruana con algún nombre y algunos hechos, mojones conducentes al objetivo que enuncia, social y políticamente, su narración desde la abolición: libertad sí, pero no igualdad ni derecho para los negros, zambos, y campesinos rurales en general, “indios y cholos de la costa”, según Luis Alberto Sánchez (*Literatura, vol. 5, 1610*); igualdad negada también para los serranos, quienes libres “pueden ir y venir” (*Narrativa 256*) a voluntad por las nuevas “carreteras” nacionales, e integrarse a las localidades costeñas, por donde pasan en busca de trabajo y se suman al arraigo que les precede por generaciones. Pero ninguno de ellos se cuenta como parte de la ciudadanía, o como representante de un rasgo identificativo de un país que continúa recurriendo a las

¹⁰³ En la nueva novela hispanoamericana los personajes históricos forman también parte de la ficción. Por nombrar una, está *La campaña* (1980), de Carlos Fuentes. En ella se refleja claramente una revisión de “la campaña” libertadora de los Andes, y muy especialmente el tema de la esclavitud y la variedad cultural y lingüística.

dictaduras militares y los gobiernos de facto, para evitar la postura populista de avance. Excluida queda por entonces toda esa multiculturalidad agraria de la costa, diversidad que en su invisibilidad sociopolítica no representa los intereses de los terratenientes.

Sin embargo, algunos enfermos entre ellos, “desheredados de la fortuna, de la belleza y del talento...” (*Narrativa* 405), son ayudados por sus patronos para que puedan viajar de retorno a su tierra; así, se despiden de todo y todos, y, agradecidos, vuelven a su familia serrana, cargando con ellos sus males terminales. La piedad y bondad paternal de los hacendados de la novela de Macedo contrasta con la visión clásica del terrateniente, o *misti*, del regionalismo serrano.¹⁰⁴ Puede también verse esto como un rasgo autobiográfico oculto, ya que Macedo no nombra a familiares directos cuando se refiere a los habitantes de las casa-haciendas de su novela. Pero sí afloran signos de reconocimiento a la filantropía de una familia hacendada, por su trato para con los campesinos. Sus bondades, contrariamente a la afirmación de Luis Alberto Sánchez, son la norma en la región de la novela de Macedo.¹⁰⁵ Este rasgo también puede ser visto como la más clara explicación abierta del porqué de la libertad personal de la joven Macedo para recorrer la región y

¹⁰⁴ Resumir cita Luis Alberto Sánchez, sin embargo agrupa a María Rosa Macedo junto a otros autores ligados a “la novela agraria”, donde para él “todos ellos abordan el doloroso tema del latifundio y el gamonalismo. O sea, la vasta tierra entregada a un solo dueño, el patrón tiránico y absoluto”. (*Proceso* 572). *Rastrojo* comienza con la ceremonia donde los gendarmes que vienen a comunicar oficialmente la abolición de la esclavitud. El hacendado es quien anuncia la libertad de sus esclavos. Contrariamente a la agrupación de Sánchez, no hay hacendados como los que cita el crítico, en esta novela, más que agraria, la única de naturaleza quebradina.

¹⁰⁵ Ver cita 35. En cuanto a esta cita, ver la presentación de *Rastrojo* de don Maximiliano, quien: “era un hombre de chacra, se había hecho trabajando junto con los peones en una posesión de su padre y luego, heredero de ella, conservó los mismos hábitos sencillos y trataba con el mismo cariño a todos los del pueblo.” (*Rastrojo*, en *Narrativa* 290).

conocer los modos de vida de las gentes que representa en su narrativa.¹⁰⁶ Se transparenta aquí la imagen maternal y paternal propia de una niña que ve en los suyos la solidaridad humana que ella misma heredará.¹⁰⁷ Sin embargo, la obra de Macedo no ve en la filantropía una respuesta, sino una manera de acercamiento que no trascenderá en el contexto general de la nación. No se trata de la ayuda piadosa de los terratenientes, aunque provenga del amor humano, sino del reconocimiento sociocultural y político de la pluralidad por el Estado.

Asimismo, en una época de total desconocimiento literario de las quebradas de la región de las haciendas costeñas, y de las gentes de esa zona rural de viñedos y algodonerías, Macedo presenta *Rastrojo*, historia costeña en un marco de noventa años, a la fecha de su publicación. Su tono es impersonal ya que su punto de vista proviene de una mujer cosmopolita que observa tanto el pasado que vivió y conoció, como el presente que habita como escritora peruana de su tiempo. De esta manera profundiza Macedo lo ya escrito en su relato breve, y expresado reiteradamente en su ensayo explicativo. Este esfuerzo continuo, en su entronque con la narrativa peruana, queda un tanto prensado entre el vigor de la visión reivindicativa del indigenismo renovado de los años 40, entrelazado ya con la vanguardia urbana de los 30, y la llegada de las historias neo-urbanas

¹⁰⁶ Esta disposición de la niña Macedo a salir a recorrer fuera de la casa-hacienda, la menciona Bryce Echenique en sus “Palabras preliminares” de la *Narrativa completa* (18-19).

¹⁰⁷ En cuanto a este punto vale la nota de Alfredo Bryce Echenique, en sus “Palabras preliminares” (9): “En fin, un mundo absolutamente rural y muy primitivo en el cual María Rosa Macedo y sus hermanos pasaron íntegra su infancia, cuando menos, y en cual el paternalismo bondadoso y cristiano en el que se vivía era incluso bastante excepcional, hace hoy ya cerca de cien años. Por ello no fue nuestra autora ajena a la vida pobre de las rancharías de paja, cercana siempre a la gran casa hacienda. . . .” (18).

de los años 50 y novelas de los 60. Esto hace que se minimice la obra de Macedo bajo grandes luminarias, aunque de hecho es parte integral de la narrativa peruana. Así también en *Rastrojo* se olvidan las nimiedades de los invitados de los hacendados que vienen a pasar unas horas en el campo para disfrutar una “pachamanca”, o asado criollo. Detrás de la imagen superficial y edénica que, como en pinturas, parecen ver estos visitantes pasajeros durante su breve estadía en una casa-hacienda de la costa, está el pueblo de la obra de Macedo. La visita ve y sojuzga a los pobladores locales con una visión personal, la cual evidencia más la carencia de su foco, que la realidad del objeto de su atención:

-¡Qué pintoresco es todo! –decían los comensales. No veían los rostros amarillos de los palúdicos. Ni los trajes viejos y rotos de la mujeres. Ni a los chicos con los pies desnudos. . . . Tampoco miraban en los campos ese continuo agacharse y volverse a enderezar de los peones sobre la lampa mientras el sudor les corre por todo el cuerpo como un bautismo de maldición. Para ellos solo existían las fuentes repletas de fruta y aquellos camarones gordos, inmensos y sabrosos. . . (*Narrativa*, pp. 384-385).

En ese coro de voces el lector se acerca al pensamiento limeño de entonces sobre el campo algodonero y su gente, así como sobre las relaciones amorosas entre el hombre y la mujer locales. La visita lo medirá todo homogéneamente, y el amor entre el joven peón y la mujer sin atractivo, como en la ciudad, no es sino por conveniencia. Para Macedo ese concatenar revela la miopía de la sociedad, y ante tal ceguera invita, mediante su ensayo adjunto, a visitar el mundo de su obra; no para que la superficialidad los engañe, sino para que su

realidad los conmueva y los haga pensar en el país de todos, amplio y profundo en su heterogeneidad. Los intelectuales pueden también investigar lo folklórico, explorar las leyendas, conectar la tradición, la música y la danza de las costumbres. Su descubrimiento no los defraudará: “Interesa a la literatura erudita, la literatura simple de estas gentes que conocen mil leyendas de su comarca.” (*Narrativa* 680).¹⁰⁸ No sólo por ser herencia de la tradición regional durante siglos incásica y colonial, sino porque su referente, poética y satíricamente, está directamente relacionado con la poética criollista de su tradición. En ese sentido, la canción popular criolla, la polca, el vals y la marinera no llevan la nostalgia del huayno, pero sí van desde la tristeza evocadora, hasta la alegría del ritmo que exalta los ánimos en el baile, y por la variedad y familiaridad de los motivos populares.

Esta novela de María Rosa Macedo, acta y aporte cultural, y a la vez, acercamiento regional neorrealista, es producto de su voluntad por introducir el retrato de esa vida rural en el discurso urbano, para así integrarla también a la multicolorida nacionalidad. Cabe recordar la cita bíblica que precede las “Palabras” que prologan el libro: “Porque ellos viendo no miran, ni consideran y oyendo no escuchan ni entienden. San Mateo. Cap. XIII. Versículo 13.” Cabría también preguntarse a qué observador u oidor, realmente alude la autora, ¿es a los indígenas, al pueblo costeño o a la representación urbana? En todo caso, dada la enorme brecha a zanjar entre las partes, quizá haya encontrado en la cita una plataforma común a todos ellos: la falta de una voz propia y representativa.

¹⁰⁸ Es un trabajo pendiente aparte las leyendas citadas por la autora en su obra. Cubren siglos de creencias del lugar y se emparentan también con hechos y figuras históricas. Falta aquí espacio para su enumeración.

Pero a no equivocarse, a diferencia del ensayo explicativo, *Rastrojo*, en su seguimiento local, es primariamente el día a día de una mujer zamba, madre de hijos, hijas y nietos huérfanos de padre, como ella misma, o de madre, como tantos otros del lugar, quienes crecen, viven y mueren sin dejar rastro –solo, un recuerdo entre sus familiares más cercanos--. Estos personajes están presentes, tanto en la primera plana de *Rastrojo*, como esparcidos en el resto de su narrativa. A través del recuento de la vida de Martina, se van sumando las vidas de los miembros de su familia biológica. También encontramos la vida de hombres y mujeres negros, zambos y mestizos de la región, quienes por generaciones viven en ese lugar. Esto sin duda, extiende los límites de la novela y lleva al relato breve de Macedo, tanto anterior como posterior a la misma. Los detalles varían, no su esencia.

Llegarán con Martina, sus hijos, y con las nuevas generaciones, el deseo de un futuro mejor. Es en la década de los años treinta, cuando por una u otra razón, en la sierra o en la ciudad, estos jóvenes zambos deben elegir su destino: o se quedan o se van de la quebrada de la costa; o se los traga la ciudad, o regresan con su aprendizaje y madurez, a su lugar de origen. Pasarán años, sin embargo, nada habrá cambiado: los mismos problemas, las mismas necesidades. Cuando alguien sufra un aparente “daño” --un mal provocado quizá por una “bruja”--, o de paludismo, una curandera, abuela, madre o hija usará la herbología del lugar, para poder brindarle la cura del mal, la cual no se vende, aunque se acepte una retribución en agradecimiento. *Rastrojo* está ocupado también por citas de mujeres de la región tanto históricas como legendarias; estas perviven en la memoria colectiva porque se las reconoce por curas y situaciones extraordinarias, como en el caso de Luisa de la Torre Rojas (1819-1869), conocida como la Beatita de Humay, y por

sus “dotes milagrosas”; ella y su hermana son hasta el día de hoy veneradas: “hermanas Carmen y Luisa de la Torre, devotas cristianas”. Su capilla y sus fechas son motivos de peregrinaciones devotas.¹⁰⁹ Sus restos yacen en la Iglesia el pueblo, San Pedro de Humay, cercano a las ruinas de un gran monumento inca, el Tambo Colorado. Entre otras tantas tareas, Martina en *Rastrojo* se encarga del cuidado de la iglesia a la hora de eventos anuales ligados a la religiosidad tradicional del pueblo. En la referencia folclórica yace otro intento de reconocimiento y reivindicación y el Tambo Colorado es un símbolo histórico y de misterios ocultos, para quienes, como los hijos de Marina al conducir el ganado, no tienen más remedio que pasar de noche por esa parte alta de la quebrada. En esto se distingue el valor de la oralidad; esas leyendas ligadas tanto a lagos del desierto, como a la quebrada y la sierra, siguen transmitiéndose de boca en boca y de generación en generación. De ahí que como Arguedas, Macedo también revele en su escritura el habla popular.¹¹⁰ Emplea su escritura para reproducir el sonido del discurso negro, zambo y cholo de la quebrada costeña, anotando también tanto el diálogo como la canción acompañada por la guitarra, el violín, el cajón o los instrumentos de percusión de los ritmos de raíz africana. En el ir y venir de los hijos de Martina, uno de ellos es un rebelde cantautor con versos que se ajustan

¹⁰⁹ También se reitera esta información regional de las “dos hermanas que asombraron la región con sus dotes milagrosas” (*Rastrojo* 308), en su “Signo de Rastrojo”: Marina “Era la guardiana de la iglesita que conserva el cuerpo glorificado de Luisa de la Torre y la mística católica influyó en su ancestro africano; pero si modificó la forma, no así el fondo” (685). Eduardo Huarag Álvarez ubica su presencia en relatos de Macedo “que siendo perfil de una localidad conllevan historias de personajes: Ese sería el caso de ‘Humay’ y ‘Puno’.” La fecha de las hermanas se sitúa alrededor de 1860. (*Narrativa* 48).

¹¹⁰ José María Arguedas ocupa ese espacio más que fronterizo, solapado entre los dos mundos, quechua y español. Su trabajo es extenso en áreas tanto literarias como de etnología y antropología, sus traducciones, su recopilación de usos, danzas y cantos le mantuvieron en investigaciones tanto en idioma español como en quechua.

a la trama; este es transportado de una a otra región por la justicia, acusado ante la ley por una muerte, ligada a la leyenda de un bandolero de los caminos.¹¹¹

La historia de la quebrada también es proveída por la tradición oral: “No faltan en la quebrada las leyendas poéticas y los relatos de cuando los heroicos pobladores de la región ofrecieron resistencia a los invasores en la Guerra del Pacífico.” (*Narrativa* 666). En *Rastrojo*, todo conflicto de tinte nacional tiene que ver con lo que se vive en la quebrada, no sólo en los viñedos y campos de algodón del valle, sino en el trayecto entre las ciudades de la costa, y el paso a las sierras. Ahí se formó también la unidad, aunque improvisada, de libertos quienes se lanzaron a “peliar”, en defensa propia e igualmente batallaron en contra de los invasores. Por entonces, ellos escuchaban noticias de peruanos y chilenos en guerra que llegaban por correo local a través de Pisco. Aquellos zambos heroicos, dejarán su leyenda en boca del pueblo. Así sobrevivirán el injusto olvido patriótico y Martina será su estandarte, emblema vivo de su estirpe. Su tradición oral cubría los aspectos novedosos entre su gente. Lo vemos en esta novela, como legado de madre a hija, que llega desde un pasado inmemorial: Manonga, madre de Martina, “Contaba del día que salieron para siempre de los galpones y recordaba cantos de una melodía extraña que oyó cuando estaba muy chica.” (308). Así, por sus antepasados galponeros y libertos se enteraron de lo ocurrido. Pero la esclavitud no parecía acabarse, sino metamorfosearse. Su presente también les habla y se enteran de uno y otro, al punto que sabían por entonces “que los enemigos [chilenos] iban al pueblo”, y hasta se habían escuchado nombres que “alentaban

¹¹¹ La leyenda del bandido de los caminos Morón, quien luego de mil batallas muere con un disparo en espalda por comerciantes chinos que defienden su cargo.

las esperanzas del país”, como el del “General Cáceres”, “replegado hasta las alturas casi inaccesibles de los Andes”.¹¹² Los pobladores fueron reclutados por sargentos. Sin embargo, fueron como voluntarios a la guerra los negros y zambos del pueblo; algunos, los más viejos, fueron rechazados por incapacidades físicas. No necesitaban ellos mismos entender lo que ocurría más que en términos generales para ser aceptados. Muchos murieron; otros volvieron a su lugar de la costa, a comenzar de nuevo. Un nuevo asalto ocurre al retirarse las tropas de Lima, arrasando con todo a su paso por la quebrada y asesinando a muchos negros y zambos que improvisadamente trataron de resistir por su propia voluntad. Quienes antes habían sido soldados, tomaron las armas, y respondieron al llamado de defensa de su patria. María Rosa Macedo lo anota desde el principio de su novela como antecedente de peruanidad, o nacionalidad no reconocida en esos zambos costeños por la oficialidad.

Pero ya en relación a los años 30 y principios de los 40, las costumbres, lo folklórico, se irá desvaneciendo como la tradición oral. El lenguaje escrito, poseedor del poder por excelencia, por un lado seguirá ignorando al pueblo de la costa. Por otro lado, y Macedo lo refleja en imágenes, lo denotará la incipiente emigración de los indígenas y nativos hacia la ciudad. Algunos son conscriptos que cumplen servicio en la ciudad de Lima. Otros parten por voluntad propia desde pueblos iqueños cercanos o desde la sierra lejana hacia el

¹¹² Andrés Avelino Cáceres (1833-1923), militar y dos veces presidente del Perú marchó hacia la sierra tras la derrota peruana en las batallas de San Juan y Miraflores. Una edición de memorias titulado *Recuerdos de la Campaña de la Breña*, es publicada, sin embargo, bajo la autoría de su propia esposa, Antonia Moreno de Cáceres, incansable luchadora política y mujer de acción, admirada por su valor en la resistencia ante la ocupación chilena (Lima: Milla Batres, 1974).

puerto de Pisco, y lugares de la costa cercana hacia donde se habían dirigido algunos de los primeros integrantes del “éxodo” del galpón esclavista.¹¹³ Su destino ahora también los destierra: Vito ya no es opción, ahora el torrente va hacia Lima.

Naturalmente, con el paso de las décadas, y el movimiento demográfico, la nación deriva en mezclas raciales de negros, zambos e indios, blancos, criollos, y mestizos. Todos ellos podrán haber sido uno en el mundo de los ojos de niña y adolescente que fue Macedo. Pero en *Rastrojo* entrega sus memorias de la madurez, y la escritura no los ve ya de aquella manera; ahora dejan de ser iguales, y se individualizan: el indio es autóctono porque siempre lo ha sido, como el cholo y el mestizo desde la conquista; pero el negro aún no se incorpora en igualdad al espacio, aunque haya nacido y vivido en la quebrada toda su vida; cuanto más “retinto”, como en la Colonia, se encuentra en el plano más bajo de la escala social. Por eso Macedo insistirá en su reclamo: no se le ha prestado atención a este grupo multirracial de la quebrada. Su obra toda es un esfuerzo por rescatarlo. Recobrar ese pueblo del mundo perdido entre la sierra y la costa, no significa que no seguirá siendo ignorado, fragmentado dentro de la sociedad peruana como lo ha sido hasta entonces, nunca atendido ni comprendido, y menos aún aceptado como parte integral del país. La visión homogénea de la sociedad limeña debe, para Macedo ser absorbida por la multiplicidad de la mezcla racial costeña y multi-regional. Es en un contexto más amplio también, donde ubicará mucho más tarde Ángel Rama a la realidad peruana: “Indigenismo

¹¹³ El día que los primeros libertos salen del galpón de la hacienda, está claramente representado en *Rastrojo*: “Apenas clareó el día se abrieron todas las puertas y los libertos comenzaron a preparar el éxodo.” (*Narrativa* 257).

del mestizaje” (Rama, Ángel, *Transculturación*, pp. 138-158).¹¹⁴ Macedo, dos décadas más tarde que Mariátegui, mira atenta como muchos otros, el paso del movimiento indigenista. Sin embargo, como integradora del campesinado costeño, Macedo lo hace dentro del proceso modernizador del país, y no puede separar de su cosmovisión el indio del zambo, o de cualquier otro grupo racial. De igual forma, la diversidad de regiones delineadas en *Rastrojo* refleja un contexto histórico-político fragmentario, pero ligado por ley a la ordenanza limeña. Su efecto social, por otro lado, incluye la multiplicidad de pobladores en los conflictos armados que enfrentara el país. Esto demuestra el vínculo legal del servicio castrense, el cual obliga a la conscripción a los zambos del nuevo siglo que caen bajo su jurisdicción. La esclavitud estaba amparada por el derecho. Así lo está ahora la presencia de la guardia uniformada, de los gobernantes locales, como “el acalde del pueblo” y el alistamiento de reclutas. Esta presencia aleja cada vez más la ejecución de la justicia por mano propia, característica en los conflictos por el acceso y suministro de un elemento de suma importancia, como el agua, y la defensa contra la apropiación de tierras o de bienes terratenientes. El derecho penal vigente en el país ahora toma cartas en los asuntos donde se acusa el quebrantamiento de la ley dentro de la localidad. Un hijo de Martina será llevado por ese camino y será lo único que la lleve nuevamente a la ciudad, para visitarlo; también la lleva a escribir cartas, aunque no se sepa cómo fue alfabetizada.

En el momento de la publicación de *Rastrojo*, su aporte es fundamental.

¹¹⁴ En este apartado de su libro, Ángel Rama cita la ambivalencia de Mariátegui quien, “No admitía en el caso del indio explicación racial aunque sin embargo manejaba esos argumentos para analizar el factor negro de la costa, descendiendo a consideraciones psicorraciales.” (*Transculturación* 149).

En primera instancia, parte de la experiencia personal. Su crecimiento está confinado a un medio social y cultural concreto, el mundo rural; sin embargo, no está exento de la educación formal que la autora también recibe en Lima, adonde se muda con su familia en su adolescencia.¹¹⁵ Circunstancias vitales la llevarán lejos de lo que sabe es su lugar, por muchos años, pero entonces no encuentra una mejor manera de preservarlo sino describiéndolo como informante e intérprete de una realidad hasta entonces apenas incluida en la literatura peruana. Los libertos partieron un día a la conquista de su propio destino de igualdad para todos; con el transcurso de las décadas ese esfuerzo parece desdibujarse casi por completo del presente, en el contexto nacional que la autora presenta en su novela. Si la inclusión multirracial en un presente igualitario dependiese simplemente de la voluntad personal de una escritora iqueña como María Rosa Macedo, la vida de la quebrada no sería sólo parte de una obra en memoria de su existencia, simbolizada por el círculo filial de la zamba Marina, ni de una elusiva sociedad por venir. Sería, sí, una realidad social y política del presente

¹¹⁵ En sus "Palabras preliminares", Alfredo Bryce Echenique habla de dos circunstancias que hacen que Macedo abandone "sus estudios de pintura en Bellas Artes", y "casi por completo la literatura". Lo primero lo hace "al casarse con Enrique Camino Brent, sin duda para evitar cualquier enojosa o inconveniente comparación que pudiera general conflictos"; y hace lo segundo "para dedicarse enteramente" a su recién nacido hijo Federico (12).

2.2.1.

A 90 años de la abolición de la esclavitud:
en torno a las haciendas y poblados de la costa

“Bajo el sol de la quebrada”, primera de las tres partes que componen la novela *Rastrojo*, comienza en medias res y con un grito aterrador y amenazador: “-¡Afuera todo el mundo, afueraaa!”. La orden proviene del “capataz” (*Narrativa* 255), o administrador. Esta es una clara representación del abuso reinante que, por ser legal, avala también su derogación. Aquí, en la costa literaria de Macedo, el “capataz” o “mayoral”, juega el mismo papel de intermediario, representante activo del hacendado y de sus intereses ante el núcleo esclavo de sus tierras. Este es el punto inicial que marca *Rastrojo*. El gobierno constitucional elimina los “cerrojos y cadenas” de la esclavitud y los patronos abren por una última vez la puerta del “galpón”(256). Ante todo está la libertad avalada jurídicamente por el gobierno:

Por decreto presidencial que respeto y acato, queda suprimida la trata, venta y compra de hombres. Asimismo las familias estarán unidas y nadie podrá disponer de un miembro de ellas. Esto quiere decir que todos ustedes están libres y pueden ir y venir y servir donde quieran por la paga correspondiente. Bien, ¿Qué me dice?. Todos se habían quedado paralizados por la sorpresa y nadie respondió, quizá si nadie había entendido lo que oyeran. Entonces el caporal volvió a decir. -¡Que desde ahora son libres!... (255-256)

“El señor”, que esperaba afuera, es quien les da el anuncio reforzado por el “caporal” ante la presencia de “dos gendarmes” que traen “el decreto” escrito; el cual, según el “sargento” a cargo, “-no hay necesidad de leerlo. Dígales no más lo que contiene.”¹¹⁶. No es fortuito que los primeros en salir sean los hombres: “Los negros salieron asustados de sus casas y a la carrera se acercaron al patrón que alzó la mano deteniéndolos. -¿Están todos?- preguntó. - No amito, faltan las mujeres- contestó un viejo. -Que vengan también ellas”. (255-256). La situación demarca obvios límites entre un género y otro, en el trato familiar entre esclavos, y también para con sus patronos y encargados. Con este comienzo, María Rosa Macedo reconoce la mejora social que produce la justicia aplicada por la ley. Pero este primer reconocimiento viene también con una advertencia: la orden deja a los negros esclavos libres, sí, pero fuera de la vista gubernamental; ahora por sí mismos, “negros” para una sociedad a la que van a integrarse por primera vez (257). Recíprocamente, esta los ve, no como peruanos, o iguales, sino como inferiores, una sub-alteridad pintoresca y sensual muy por debajo de su círculo.¹¹⁷ Ellos quedan literalmente “afuera” (255), atrás en el

¹¹⁶ También el libro de Seymour Menton, quien más que adherirse al “posboom”, presenta “Definiciones y orígenes” de lo que él llama, décadas más tarde, *La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1993; pp. 29-66).

¹¹⁷ Mariana Libertad Suárez toma el tema en su artículo “Los desheredados de la fortuna. Identidades y subalternidades en rastrojo (1944), de María Rosa Macedo.” *Letras*, Caracas, v. 54, n. 87, dic. 2012 - www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0459-12832012000200001&lng=es&nrm=iso>. Ver nota anterior: La autora de este artículo, quien también ha escrito sobre autoras de los años 40, se enfoca en esta otredad de la costa: “se exploran los procesos de recepción y producción de identidades, interacciones y subalternidades propuestos en esta novela, donde la racialización del mapa subjetivo permitirá replantear el pasado que produce y contiene las identidades fundamentales de la nación peruana”.

letargo de un pasado apenas alterado y ante su propia pobreza, su miseria marginal. Como enunciado inicial es válido para la obra como un todo: “Muchas miserias que permanecieron escondidas mientras el galpón era considerado necesario, salieron a la luz ahora que una ley justa incorporaba todos esos seres humanos a la vida”. (257).

Lamentablemente, el paso de un siglo a otro no implica el bienestar de los peones de las haciendas, o libertos de pueblos aledaños. Su permanencia a la sombra del patrón, de la industria, de la política y de la historia, no transformará su invisibilidad en acción social ni causa civil. No ayudaron conflictos internos o el hacerse partícipes enlistados ante la amenaza de guerra con otros países limítrofes, como Chile, Ecuador o Colombia. No fueron apoyados por el militarismo, si bien forman parte de sus filas; ni por los ministros del congreso de la república, aunque deben cumplir sus ordenanzas que les llegan a través del alcalde local y el gobernador. Macedo, sin embargo, no los separa de lo que ella cree es permanencia y pertenencia:

Los campesinos contribuyen en parte considerable al engrandecimiento del país, ya que la agricultura es la mayor fuente de nuestras riquezas. Son ellos los que fecundan el surco con el sudor de sus carnes y el trabajo de sus fuertes manos callosas. Se dirá que es necesario que haya quienes labren la tierra. Sí, es necesario; pero también es urgente darles una más alta condición de vida. Es necesario que ellos sepan, mejor que nadie, lo importante de su tarea y que la hagan con amor, con conciencia de su responsabilidad y es necesario que, en la medida de lo posible, trabajen en tierras propias.

Hay grandes extensiones de terrenos eriazos, se están haciendo actualmente irrigaciones de muchas pampas. Pero esos terrenos rescatados no se ponen al alcance del campesino. Pasan a manos de negociaciones, de agricultores adinerados y el labrador es, en esas tierras nuevas, el mismo viejo y cansado elemento de trabajo.” (678)

Pero la formación de partidos políticos, y otros factores de reconstrucción nacional de entre siglos, y especialmente por el proyecto de modernización de principios de siglo XX, no les ofrecen una ayuda lo suficientemente fuerte como para sacarlos del pozo en el cual los muestra *Rastrojo*. Macedo lo reclama insistentemente en su ensayo complementario a la novela: “El peón debe ser atendido. Debe ser educado. Debe ser considerado como se merece, en el capital vivo de la nacionalidad.” (675).

Por otra parte, está el hecho de la existencia de pocos intelectuales que muestren afición por este grupo humano de la costa hasta los años cuarenta. Por ello el reconocimiento del referente valdelomariano ¹¹⁸. El renombrado autor, también iqueño, quien pasó parte de su infancia en el puerto de Pisco, es el primero, un par de décadas antes que Macedo, en escribir sobre “la Quebrada de Humay” en el cuento “El Caballero Carmelo”. ¹¹⁹ Valdelomar recuerda incluso en ese cuento a otro servidor que llegaba a diario a la casa de sus padres, el “panadero”; hombre, no mujer como Martina, pero como ella, él hace entrega de sus manjares; también recorre la zona, “montado en su burro, detrás de los dos “capachos” de cuero, repletos de toda clase de pan: hogazas, pan francés,

¹¹⁸ Los relatos de *El Caballero Carmelo* (1918), como en el caso de Macedo, se relacionan con sus vivencias en la región, en la costa del distrito de San Andrés, también en Ica.

¹¹⁹ En *El Caballero Carmelo*, Lima: Ediciones Horas del Hombre, S.A., 1973.

pan de mantecato, rosquillas. . . ” (139). Si bien el escenario del Valle del Cauca de la primera década del siglo representado por Abraham Valdelomar, no se refiere a los mismos célebres gallos, “Carmelo”, “Ajiseco” (Narrativa 386), y aunque no se enfrenten y estén ahora en diferentes peleas de la tarde en la hacienda de Macedo, su pérdida de sangre, la derrota del contrincante y su “victoria” no podrán apartar al lector del antecedente clásico de la obra de Macedo..

Así, abandonados y por sí mismos continuaron con sus vidas los primeros descendientes de aquellos esclavos quienes, ya “libres”, comenzaron a recibir pago por su trabajo. Con excepción de quienes optaron por irse a pueblos cercanos, los demás permanecieron arraigados a la franja de tierra donde habían vivido sus antepasados. A partir de entonces, apenas cambiará el curso de la historia del campesinado en esa franja del Perú. Ese estancamiento reflejará la modalidad feudal de la Colonia. Ni el crecimiento en número de la población afrodescendiente le podrá hacer mella a la marginalidad y el olvido, a la realidad de su nueva y excluida situación social. En *Rastrojo*, vivirán en la quebrada y valle algodonero, hasta finales de la década de 1930. Ellos habitan su propio espacio campesino, a unos cuantos pasos del lugar de crianza de la “niña” María Rosa Macedo.¹²⁰ Ahí es entonces donde el imaginario de la autora nace, se nutre y vuelve sobre sí mismo con la publicación de su obra. Por entonces, negros, zambos, indios y cholos

¹²⁰ Suprimir cita; figura en otra parte. Luis Alberto Sánchez, *La literatura peruana* (Tomo 5), la cita dentro de un grupo de narradores de la generación de los años de 1930: “la autora era terrateniente, poseía apreciable área de predios agrícolas en el departamento de Ica...” (1610).

forman el campesinado de las haciendas, pobladores del valle y la quebrada de Humay, en Ica.

Tres décadas después de este testimonio regional, Wilfredo Kapsoli, en su “introducción” a una compilación de ensayos sobre el campesinado peruano, refiere un vacío similar al abrir su libro que corresponde con el presentado por Macedo al abrir su novela. Mientras la segunda se refiere a la narrativa de la costa hasta los años 40, el primero anota la “historia total de los campesinos del Perú” hasta su presente de los 70, la cual, para él también “está por escribirse”.¹²¹ Hasta que un gobierno no sancione el derecho, cualquiera sea, del campesino, no existirá. Con respecto a ello, y como ocurre en *Rastrojo*, no habrá cambios tampoco en el tiempo real evocado por la novela.¹²² Pero dejando a un lado sus “Palabras” prologales, en esta primera parte de la novela lo que subyace es un argumento histórico-político ante la situación de los descendientes de los antiguos esclavos ahora liberados. Se desea mostrar, en cambio, cómo la ley posibilita la continuación del asentamiento tradicional, y que asimismo produce un desplazamiento de los primeros libertos, hacia el caserío o pueblos cercanos, y más lejos aún, hacia la ciudad: “-Mi amo –dijo el negro Santiago- muchos quieren quearse aquí, otros nos vamo a Vitoy.

¹²¹ Wilfredo Kapsoli E., ya en los años 70 señalaba la falta de un estudio completo de “periodificación y de síntesis” de los movimientos campesinos en el Perú. “Introducción” a *Los movimientos campesinos en el Perú: 1879-1965*. Lima, Perú (7). Macedo en cambio, afirma en sus “Palabras”: “La novela de la Costa está por escribirse.” (251).

¹²² El derecho a huelga queda presentado en otra novela de los años 40: *Rioancho*. Allí Sara Larrabure refleja un momento histórico posterior y desde un punto de vista de terrateniente, quien con la ayuda del gobierno la suprimirá.

¿Poemo trabajá siempre aquí? –Siempre les daré trabajo.”; contesta el patrón (257).

Ciertamente, la población del lugar se ampliará en una nueva mezcla de razas y culturas.

2.2.2.

Martina, los suyos y su proyección familiar en la modernización de la nación

El arriero “cholo Juan”, con su consentimiento, a poco de conocerla a su paso por la quebrada, una noche se escapa con la zamba Martina a Pisco, lugar donde él vivía “con su madre, una chola vieja casi ciega”, cuando no estaba de viaje “con la piara de mulas” (269). Juan, amigo de “ladrones” y posiblemente también un bandolero de los caminos, y por ello herido de bala por “gendarmes”, es entonces curado por la joven zamba. Cautivados el uno por el otro, vivirán juntos en la ciudad hasta que ella lo abandone, “como dos años” más tarde (273). El punto final entre ellos lo marcó también el hecho de haberle pegado por primera y única vez en su vida: “se enredó con mujeres y una noche que llegó más tarde que de costumbre, golpeó a la zambita cuando ella quiso reprochárselo. La mujer, tirada en un rincón, apretó los puños contra la boca para no quejarse.” (270). Este hecho ocurre en la ciudad, donde Martina puede ver y sentir el rechazo de la acelerada vida de ese puerto frente al mar. Hasta aquí la extensión, los límites que podrá alcanzar Martina en su vida, una mujer zamba de Humay, pueblo de la ceja del valle. Por una parte, se establece con el mar y la ciudad, un límite geográfico y refractario para ella: ¹²³

¹²³ Hay en esta visión de Martina sobre el mar, algo similar a la de su hijo Pedrito, al llegar hasta el muelle de la ciudad con su novia Clarita, en la última parte de la novela, anticipando también el hecho de que Pedro volverá a su lugar: “Conocía al río y no lo temía. . . . Pero el mar era distinto. Era como una gran bestia, a veces dormía, otras como ahora, vivamente alerta, extendiendo sus mil brazos para atraerlos a su seno.” (*Narrativa* 441). Antes que él Octavio lo ve por primera vez en su rumbo a Pisco, adonde llega en camión y a los saltos.

Ni la nueva vida ni el mar gustaron a la zambita. Aquella enorme extensión azul la asustó. ¡Tanta, tanta agua que iba y venía! Ese olor a pescado y ese gusto amargo de sal y no sé qué... Ella estaba acostumbrada a los campos verdes, al sol siempre brillante, al río que suena alegre y a los cerros que lo estrechan. Allá, los días se pasaban tranquilos mientras que aquí la vida se apuraba, la gente era egoísta y se sentía muy sola. Juan viajaba siempre y su suegra había muerto hacía poco. (268).

Por otra parte, ese primer golpe de Juan sobre Martina marcó otro límite en su vida, uno mucho más íntimo. Este tópico de la sociedad machista y abusiva de la mujer suma el hecho de que Juan la dejaba constantemente por su quehacer de los caminos. Martina, al chocar doble y emocionalmente con la ciudad y el hombre, añora su tierra y a los suyos. Aquí un punto revelador sobre la relación entre ella y su madre, quien se entera de que algo no anda bien y decide ir a rescatarla: “-Martina, he venio por ti y por tu ‘ijo. . . -Gentes que jueron allá me han contaú too, que tu marido se la pasa chupando y que los desatiende.” (271). Este lazo familiar robustece la determinación de Martina de seguir adelante y trabajar aún más duramente por el primer hijo que tenía en sus brazos. El lazo familiar de los grupos que comparten la región también simbólicamente reforzaría su carácter de campesinado ante el abuso patronal. En la realidad, no se puede esperar más.

En la novela, Martina ya no espera el regreso de Juan de su viaje, y decide volver a la

quebrada junto a su madre e hijo. En *Rastrojo*, una “vigorosa Macedo”¹²⁴ presenta a “una mujer valerosa, fuerte y resignada que se llamó Martina.” (684):

En esos días le llegó el primer hijo y la vida se hizo más dura; el dinero escaseaba y tuvo que lavar para la calle. Con una mano mecía la hamaca de costales donde dormía el zambito y con la otra lavaba. También hacía dulces para vender y llevando la canasta al brazo, iba de puerta en puerta ofreciéndolos mientras el hijo se le colgaba del pecho. (270)

Pero el cholo Juan no se resigna y vuelve de Pisco a la quebrada para reconquistarla. Martina entonces le sugiere que se quede en el pueblo, porque ella ya no iba a volver a la ciudad. Juan por ella abandona entonces su destino de arriero: “vendió la piara de mulas. Los ojos se le aguaron cuando las vio tomar camino a la sierra con su nuevo dueño,...”. Juan hasta promete no volver a beber, “¡Sólo en ocasiones grandes!”; así, “Luego fue a hablar con el patrón de Cruz Chica tomó una chacra al partir. Ahora todos vivían juntos y casi felices.” (275).¹²⁵ El cholo Juan entregó su vida por Martina y los suyos. Había cambiado a una productiva forma de vivir para poder criar a sus hijos, y por muchos años vivirá para la familia.

¹²⁴ MLA Quien cita a Macedo como tal es Luis Alberto Sánchez; entre otros de la misma generación que Arguedas estarían “Izquierdo, Meneses, Ortiz Reyes, Peláez y en parte Jiménez Borja . En el citado libro *La literatura peruana*, vol. 5, lo afirma: “la vigorosa María Rosa Macedo”. En sus escritos “está viva la presencia mestiza o chola” (1605).

¹²⁵ En su ensayo explicativo “Signo de Rastrojo”, Macedo confirma su visión de niña que contempla a “la figura seca y recia de esos arrieros que, poncho al hombro, madrugaban para cargar la piara de burros que llevaría a la ciudad los fardos de algodón o los barriles de aguardiente.” (Macedo “Signo”, 667).

Martina y Juan tuvieron primero a su hijo Juan; le siguieron en orden, Isabel, Octavio, Nicanor y Carmela. Todos ellos nacen en la primera parte del libro. En su lucha diaria, y no solo por aceptar su unión definitiva con el cholo Juan, la zamba Martina también embandera la diversidad cultural y la mezcla de razas. Ella es el centro del núcleo familiar que la rodea; al mismo tiempo, también es símbolo de los lazos familiares con su localidad. Más allá del color de la piel de los diferentes grupos étnicos, ese lugar y esa gente conforman su pueblo. A Martina todos la conocen recorriendo la región montada en su burro; la respetan por el bien que sabe impartir sobre aquellos que la necesiten:

Ella reemplazaba al médico de Vitoy; pues allí, donde todos se curaban con remedios caseros y donde morían solos, no podía hacer negocio un profesional. Algunos enfermos cuando estaban ya muy graves y habían agotado sin éxito los baños de yerba santa y las infusiones de paico, culén y mata gusano, iban al hospital de Pisco. Muchos no resistían la dura jornada a caballo y morían en el camino, bajo el sol inclemente y sobre la tierra dura. Era frecuente por eso el espectáculo de las camillas hechas con ramas de sauce, entrando en la ciudad con su fúnebre carga (277).

Un día la fatalidad también ataca a su familia, y muere súbitamente en su “rancho” el campesino Juan: “-Paece q’ es un ataque...”, se escucha alguien decir. (281). Martina y Juan son casados por “el sacerdote” del lugar “*in articulo mortis*” (282). Ante el desafío de la viudez, “todo cambió para la familia”: el hijo mayor, Juancito, tuvo que abandonar la escuela para ayudar a su madre; “También Isabel, la segunda, tuvo que dejar el colegio. Ahora solo Octavio y Carmela iban allá, Nicanor no tenía sino tres años.” (286). Pero Martina sacará a

su familia adelante gracias a su propia fuerza de voluntad. Ella es la representación viva de un pueblo que resiste los embates de los tiempos más adversos.

Mucho tiempo después de la muerte de Juan, a la quebrada llegan viajeros de la sierra y la ciudad; descontando las poblaciones indígenas, los descendientes de esclavos, los asiáticos, también en la localidad hay viajeros de pueblos extranjeros y lejanos, como el turco. Incipiente tópico latinoamericano, este vendedor ambulante,¹²⁶ a su paso por el lugar, tendrá un encuentro íntimo con Martina; sin embargo, tan solo volverá un par de veces más. El “turco don Jorge” (292) no se enterará de ello, pero llegando el momento, con su madre como partera, Martina da a luz a “¡Pedro, como el Santo que tenía las llaves del Cielo!, en la novela su sexto y último hijo. Gringo, “Blanco como su padre”, “venido de un misterioso encuentro con un hombre de otra raza y de otra lengua” cuando ella apenas pasaba los “treinta y cinco años” de edad.¹²⁷ El “paludismo”, uno de los males de la región que continuamente acosa a todos, y muy especialmente a los niños (295), será la causa de la muerte no de este último, sino de su primer hijo, llamado también Juan, como su padre. Ya es mayor cuando esto ocurre, al final de la primera parte del libro. Juan padre había

¹²⁶ Abel Soria (1937-), escritor, payador, humorista uruguayo, quien décadas más tarde también aborda el tema del turco como vendedor ambulante, en la tradición campera y especialmente en la música con ritmo de milonga: “Nicolás no quiere más” (1983).

¹²⁷ Macedo integra en determinados momentos de su novela las edades de Martina y sus hijos, lo cual, en contexto con datos históricos que provee a lo largo de las tres partes, da con cierta exactitud los años de nacimiento de los mismos. Un ejemplo claro de esto es la edad de la madre de Martina en el momento de su muerte: “...ya había cumplido ¡setenta y ocho años!”. Este dato informativo ubicaría su deceso en la primera mitad de la década de 1920. Un marco histórico-político se establece por un lado, en 1854-55; y por el otro, en 1933. Es decir, la abolición de la esclavitud, y las revueltas populares previas a que Pedro, el hijo menor de Martina, decida volver a su lugar de origen, fijándole así, un final abierto a la novela.

muerto cuando “el cholito tenía nueve años” (286). Este hijo crece y va primero a la sierra, al caer víctima del mal palúdico (328); luego, por idea de su hermano Octavio, quien habiéndose ya ido a la ciudad a trabajar “estuvo un día de paso para Cruz Chica”(331), va también al “médico” de Pisco. Esta visita de Juan al doctor de Pisco, es en sí misma un cuento completo (pp. 330-334), donde dialógicamente y en el entorno de la clínica, se revelan, por lo menos, dos niveles de comunicación entre el paciente y el médico: el formal de un par de preguntas y respuestas; el del murmurar del doctor que Juan no escucha”; el del sentir de ambos, esperanzado y ciego en Juan, y el de “cólera sorda” del doctor de hospital. Este último representa la falta de servicios como también una solidaridad silenciosa, producto de la impotencia científica ante un mal popular como “el microbio tenaz de la tuberculosis”: “¡pero debía de haber alguna solución!” (332). Fue poco antes de morir la primera vez que Juan busca ayuda, “solo cuando estaba tan débil que casi no podía moverse, se acordó del consejo y tomó un camión para Pisco.” (331); primera vez también que su madre conoce a su propia hija, a quien él había traído de la sierra: “La gente decía que allá [Juan] tenía mujer” (328). Esa mujer de la sierra había muerto, y él le deja a su madre, la hija huérfana: “-Mamá, es m’hija –dijo el muchacho entregando la chica a Martina-. Cuídela que no tiene a naides sino a nosotros.” (330). Pero la niña, como antes innumerables víctimas inocentes del paludismo y otras enfermedades, cuya mención representa la falta de servicio médico en la localidad, como su padre y el abuelo Eusebio, no sobrevivirá.¹²⁸ Cuando Juan muere, el menor de Martina, Pedrito, “era todavía un

¹²⁸ En Rastrojo, la muerte del primogénito es agravada aún más con la muerte de su hija: “Las desgracias se sucedieron y un día fue Luz, aquella hijita que abrigara con su poncho, la que se marchó en una cajita blanca, vestida de tules y con un ramito de azucenas entre las

muchacho, recién cumpliría 16 años...” (334). En el final de la primera parte, Carmela, la hija más joven de Martina, tiene en sus brazos a la niña de Juan, pero más que nada presagiando su propia maternidad: “Ella seguía callada y humilde, dedicada a la hija de Juan.” (335). En este “mejor recuerdo” de Macedo, el abandono infantil está ligado a un lazo familiar, y en general al padre, quien como el cabo esposo de Isabel, deja a la “negra”, por quien para él era una joven “blanca”; también está ligado al abandono social por parte de los poderes: “La ciudad estaba todavía demasiado ligada al campo y del campo vivía.” (Pisco), “En retorno acogía los despojos que este le mandaba y todos los dolores, todas las miserias y las enfermedades tenían sus representantes en ellos”, los “peones” (331).

Martina, madre-abuela de ascendencia africana es el eje de su familia y de, *Rastrojo*, novela de un pueblo de la quebrada. No puede vérselo sin ver con ella, y en ella, a la raza sometida, tanto indígena como la de sus ancestros africanos. Martina es hija de esa quebrada. Ser mujer, zamba, madre, y sentir que se encuentra en su verdadero lugar en el mundo, la une aún más a las tradiciones y orígenes de sus antepasados. No cuestiona su vida; prefiere seguir sus instintos para adelantarse, si puede, a los hechos. Interpreta también signos agoreros de la naturaleza, como el vuelo o canto de un pájaro; también se pregunta en su propio pregón, por el porvenir de cada uno de ellos al no tener los medios

manos heladas.” (*Narrativa* 342). En su ensayo “Paisaje y hombre de mi tierra”, Macedo expone los problemas que afectan a este lugar de la costa peruana, y señala por lo menos un servicio existente precario, pero que provee cierta ayuda a los enfermos: “Pero también en la Quebrada, como en la Costa, lo mismo en la Sierra que en la Selva, existe latente un problema que no puede soslayarse, ya que afecta a las raíces mismas de la vida del país. También hay en esta región enfermedades endémicas: el paludismo, la tuberculosis... y si algo se hace por atender a los pacientes, mediante el servicio de sanidad rodante, en cambio nada ha solucionado aún la miseria en que viven los peones.” (661).

para que todos puedan asistir a la “escuela fiscal”, tan diferentes de los niños blancos de la hacienda, quienes, como Martina le explica a su hijo Octavio, no van a la escuela: su enseñanza es privada. Martina enseña con palabras también a sus hijos, y muchas veces calla hasta el grito del dolor y el llanto: su hija más joven está embarazada, ella no se lo dice pero Martina lo sabe. Por otro lado, ella también parece prever la muerte de su ser más querido, al igual que la de su madre, y el fracaso del matrimonio de su hija Isabel, quien “era muy oscura. Había dado un salto hasta sus abuelos esclavos, pero era atrayente y linda con sus grandes ojos un poco insolentes y su talle esbelto.” (304).

Rastrojo, además de desenterrar una cuestión racial, también incluye una situación de género. Todas ellas Saturnina, Manonga, Martina, Isabel y Carmela, son eslabones femeninos de una línea familiar que se extiende hasta los tiempos de la esclavitud. Pero en la quebrada aflora también un ramaje de mujeres campesinas que sufren diferentes grados de abuso por parte del mismo peón, incluida la violencia familiar, hecho que también se extiende a las otras mujeres del pueblo que sirven en las haciendas, sean ellas zambas, indias o cholos. Son mujeres también las que ayudan a esas otras mujeres, o dándoles consejo, como la patrona de una hacienda (404), o como la madre asistiendo a su hija Martina en su momento (271). Asimismo, son también mayoritariamente las mujeres quienes materializan la curandería y “el daño”, mal atribuido a la manipulación de mujeres “brujas”. Otras brujas del bien o curanderas, contrarrestarán ese daño en las leyendas locales.¹²⁹ Además de curandera, partera, cocinera y vendedora ambulante de dulces,

¹²⁹ La leyenda de las brujas de Cachiche está cubierta por siglos, pero para el pueblo existe y un monumento dónde recuerda a una tal Julia Hernández Pecho Viuda de Díaz, quien tenía poderes sobrenaturales para curar el mal. Cachiche está justamente ubicado en Ica.

Martina asiste en la iglesia de Humay, asegurándose de que todo esté listo para que el sacerdote no necesite nada cuando llega, y se dedique a confesiones, la misa de Navidad, o la organización de veladas durante las fiestas patrias:

Era la guardiana de la iglesita que conserva el cuerpo glorificado de Luisa de la Torre y la mística católica influyó en su ancestro africano; pero si modificó la forma, no así el fondo. En los momentos angustiosos y apremiantes de su vida, trabajada y dura, volvieron a su memoria los viejos conjuros y las prácticas supersticiosas. Volvieron también las melodías raras, que brotaban de sus labios como un eco de ultratumba. (686).

En *Rastrojo*, con el paso del tiempo, la práctica de Martina con respecto a sus creencias, va madurando, y esclareciéndose: “Con la edad, resucitaban en ella el espíritu de los galpones y las prácticas de su madre.” (333).

Mujeres y hombres en la primera parte de *Rastrojo* tomarán formas representativas de pobladores de las haciendas y pueblos vecinos. Principalmente, están presentes los hijos de Martina quienes marcarán los hilos a seguir de la trama desarrollada en la segunda y tercera secciones de la novela, respectivamente “Y fue pasando la vida...” y “Caminos de nostalgia”. Orgánicamente, lo que se desprende de esta familia, son primariamente ellos, figuras representativas del resto de los pobladores y sus vicisitudes. Unos y otros, con su permanencia o salida de la quebrada, llevan hacia adelante no sólo sus tradiciones seculares, sino la potencialidad de promover el cambio social. Pasadas las primeas décadas del siglo, la población aumentará, pero las tradiciones no se abandonan, especialmente cuando en ellas se devela la identidad propia de su componente humano, tanto de cada

grupo como del todo común a las variadas culturas fusionadas. Por su importancia, Macedo recurre sobre este tema: “Es heterogéneo el elemento humano que trabaja en las haciendas de esta quebrada, posiblemente más que en otros lugares de la República, ya que su misma situación de zona intermedia, entre la costa y la sierra, favorece esta modalidad.” (672).

Así, la vida, tanto en la quebrada como en zonas aledañas, va cambiando por el asalto de la modernidad (Rama, *Transculturación* 169). El cambio no se deja esperar y llega a la quebrada el proyecto de expansión de las carreteras; “los ingenieros” (*Narrativa* 289), y el nunca antes visto automóvil, comenzará su paso irrefrenable: “Una máquina extraña”. Su llegada causa conmoción en el pueblo: “-¿Q’és? ¿Q’és? Es un auto d’esos quiay muchos en Pisco. -Nunca vino nenguna pua acá, nuay camino aparente. -‘Icen quiay q’hacer carretera. Estos serán los ingenieros pué. . .” (289).¹³⁰ El Alcalde, “Don Maximiliano”, un “hombre de chacra”, heredero de “una posesión de su padre”, tiene “una cuenta corriente en el Banco de Pisco, lo cual le posibilita que la sala de su casa estuviese amueblada con sillas de Viena en lugar de las de sauce y totora que usan todos en Vitoy.” Él es ahora quien les da la bienvenida a los inusitados visitantes motorizados. Por una parte, parece “bromear” con ellos al animalizar al “carro”, con una pregunta sobre el viaje: “¿ha sufrido?” (290). Contrariamente, después de haberse tirado del carro en movimiento porque parecía a punto de perder el control, el Alcalde mecaniza la bestia: “-Yo soy de a caballo. A mí que

¹³⁰ Dos puntos aquí, ante la novedad doble: por un lado, el “auto”; y por el otro, “los ingenieros”. El primer automóvil que pasa los arenales atraviesa obvias dificultades de terreno, en los caminos de la región para llegar a la quebrada de Macedo. La figura del ingeniero es emblemática.

no me vuelvan a dar estas máquinas. . . . –pero tuvo que regresar a su asiento para volver en ella al pueblo.” (291).

Las carreteras terminan prácticamente con los arrieros y tantas otras actividades tradicionales, porque incrementarán el paso de ese movimiento humano trans-regional con la constancia de los camiones (Rama, *Transculturación* 169). Pero, aunque finalmente el Perú urbano se acerca más rápidamente al pueblo de Martina, en su curso invasivo hacia la sierra, no se traduce esto en mejoras sociales para la región; hay un paso constante de camiones de transporte, que suben y bajan la sierra, sobrecargando el plato de la balanza hacia la ciudad, donde se verterá la masa migrante en busca de trabajo.

En la quebrada muchos vieron por primera vez un automóvil, como el deslumbrado Octavio, hijo de Martina que le sigue en edad a Isabel, “que estaba entre ellos fue corriendo a su casa para avisar el acontecimiento a su madre y hermanos” (*Narrativa* 289). Él no sólo le preguntará a su madre para qué aprendió a leer y escribir, si de nada le sirve para trabajar la tierra. Asimismo, Octavio aceptará la oferta del ingeniero -- optará por la mecánica y partirá hacia la ciudad en el camión recién llegado de la sierra--. Montadas en su caja, había otras dos viajeras indias. Ellas vienen desde la altura, y Octavio las observa en silencio, como si de pronto se diera cuenta de que no es el único que lo deja todo por el anhelo de un futuro mejor. Macedo sí lo muestra en perspectiva, avanzando temáticas de migración interna ¹³¹, y pérdida de identidad: "Detrás de los bultos iban dos mujeres que la noche anterior llegaron de la sierra. Tenían aún sus vestidos de bayeta y el quipe a la

¹³¹ Ya he mencionado el tema de la migración en *Rastrojo*, el cual se reitera en diferentes momentos de la novela, y se aprecia en los destinos que van alcanzando los hijos de Martina, al encontrar su lugar, tanto fuera como dentro de la quebrada que les vio nacer.

espalda, una de ellas llevaba también un chico que gritaba a cada recodo del camino.”

(300).¹³²

El hecho de que Octavio, el joven “zambito” de “17 años”, se despida del campo, y parta hacia la ciudad para aprender un “oficio”, ha sido interpretado variada y opuestamente por la crítica.¹³³ Dos aspectos de su migración a la ciudad son: 1) la pérdida de la identidad del migrante; y 2) la mejora material y adaptación a la modernidad como única manera de avance social. Dependiendo en el grado de su cambio personal en la nueva vida, ilustrará un fenómeno de aculturación, asimilación, o transculturación.¹³⁴ El día de la primera visita de Octavio desde la ciudad es muy significativo en cuanto es el 28 de julio, festejado en conmemoración a la declaratoria de independencia del Perú. Esta se celebra

Varias, además, son las razones para que otros hombres y mujeres también pasen de una región a otra, tanto hacia la ciudad, como desde ella hacia la costa y la sierra: económica, física, personal, circunstancial, familiar.

¹³² Son varios los momentos en la novela que refieren la vestimenta como signo de identidad. El cambio de ropa por parte de los indígenas que bajan desde la sierra denota su cambio externo e interno, en cuanto se van adaptando a su nuevo medio rural: “La chola estaba vestida de nuevo, con una pollera azul y blusa a lunares, blancos y azules. Ya no llevaba más el traje de su tierra. . . .” (*Narrativa* 116).

¹³³ Opuestamente a lo que afirma María Castro Arenas en su libro *La novel peruana y la evolución social*: “Entre el drama de los campesinos que emigran a la capital, María Rosa Macedo destaca el ascenso en prestigio y afirmación social que aureola al hombre de provincia cuando retorna de la gran ciudad a su apartada comunidad.” (254).

¹³⁴ Cabe recordar el discurso de Arguedas, “No soy un aculturado”, el cual fue dado por el autor al recibir el Premio Garcilaso de la Vega y publicado como prólogo en su libro póstumo, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Asimismo, la visión de Ángel Rama con respecto al tema aparece en su *Transculturación narrativa en América Latina*. El nombre de María Rosa Macedo no figura en su análisis de la situación andina. Pero ella no sólo aborda el tema recordando la presencia del indio serrano y su transformación como habitante de la costa, sino que, y más importante para la novela en sí, profundiza la situación de los ascendientes de esclavos de la zona costeña. En esas mezclas constantes del continuo poblacional de la historia regional de la quebrada de la costa, se funden culturas en tránsito, entre unos y otros pueblos del Perú de primera mitad de siglo veinte.

oficialmente en la región costeña, con cantos, danzas y veladas de la tradición católica. La familia de Martina forma parte activa de la misma, participando de diferentes maneras, como en recitación, canto, y así también en la celebración del rito religioso. Ahora, Octavio, “injerto” también en su nueva ocupación con el “señor” ingeniero, encuentra su aparente mejoramiento personal que lo llevará a quedarse en la gran ciudad. Además, el hecho de que Octavio vuelva a su pueblo conduciendo el automóvil del ingeniero y acompañado de su flamante esposa, causa no poca sorpresa. “Yolanda” alardeará de su vestido y menospreciará con su expresión la vivienda familiar de su esposo, debido a su aparente miseria. Comparada con las casas de la ciudad, un rancho de quincha no es valorado por la joven de la ciudad. Yolanda es una “injerta”, lo cual informa sobre el cruce progenitor. Ante su comentario sobre la vestimenta, las hermanas contestan de igual a igual: “¿Ah sí? Aquí te se va a ensuciar- dijo Carmela. –¡Pura prosa! –murmuró Isabel- y la injerta hizo como si no la hubiera oído.” (324).

El campo y la ciudad sin duda se oponen como medios de vida, especialmente para quien el estatus social de un mecánico de ingenieros, no se compara con el de un “lampero” de hacienda rural. El automóvil obviamente representa la capacidad adquisitiva del ingeniero, pero también, al permitirle su uso personal a Octavio, entrevé la posibilidad de que éste pueda también, con el fruto de su trabajo, adquirir el suyo propio. La apariencia y atavíos de Octavio en su visita a la quebrada, ciertamente apuntan hacia eso. Rompiendo con toda formalidad del obsoleto sistema de castas de la colonia, ahora es el dinero y no el color de la piel lo que brinda posición y respeto, por parte de sus, ahora sí, conciudadanos.

¹³⁵ La familia de la quebrada, sin embargo, no verá a Octavio sin notar su cambio, el cual les causa un distanciamiento. Se cuestiona aquí hasta qué punto la emigración de los jóvenes puede o no ser considerada “golondrina”, en que el emigrante no va a otro lugar para establecerse, sino que lo hace por necesidad de un jornal temporal, para después volver a su pueblo.

Martina ha perdido varios miembros de su familia, unos muertos por diferentes motivos, y otros idos, establecidos ya en la ciudad como Octavio que ya no vuelve. Pero su hijo más joven, el cual debe irse hacia la ciudad de Lima, el que más significación le da al hecho porque él sí volverá: “Pedrito entró muy pálido a su casa y se dejó caer sobre el poyo de adobes de la cocina. –Mamá –murmuró –he caido de soldau. . . .” Martina sufre por ello pero no obstaculiza nada; al contrario, lo alienta, lo estimula: –¿Qué dice usted mamá? –Que nuay mal que por bien no venga.” (411). Para Martina, además, él debe ser tan patriota como sus antepasados africanos quienes estuvieron entre los primeros libertos. Su bisabuela “Saturnina” ya era “difunta” cuando su bisabuelo Santiago cayó muerto; como un mártir anónimo, “casi” ¹³⁶ héroe, quien después de ser soldado patriota, vuelve a la familia con su grupo de leales, desbandado por la guerra que se perdía ante Chile. Muere ante el

¹³⁵ “Nuestros Indios”, escrito en 1904 (incompleto) y publicado en *Horas de lucha*, de 1908, Manuel González Prada afirma esta cuestión del poder del dinero: “Nada cambia más pronto ni más radicalmente la psicología del hombre que la propiedad: al sacudir la esclavitud del vientre, crece en cien palmos. Con sólo adquirir algo, el individuo asciende algunos peldaños en la escala social, porque las clases se reducen a grupos clasificados por el monto de la riqueza. A la inversa del globo aerostático, sube más el que más pesa”. (pp. 311-338).

¹³⁶ Macedo utiliza el término “casi” en varias ocasiones: “casi heroicas”, refiriéndose a las vidas de los pobladores de la región quebradina, en su ensayo; y “casi felices”, en *Rastrojo*, lo cual refiere la vida en familia de Martina con el cholo Juan y sus hijos, y junto a su propia madre, Manonga.

ataque feroz de su enemigo, sin que estos zambos compatriotas pudieran impedir el paso por la quebrada, de una unidad montada en marcha desde Lima hacia la sierra. Es en Eusebio, el padre de Martina, donde nuevamente el eco de un pasado militar resuena. Reclutados habían sido muchos voluntarios liberados por San Martín tres décadas anteriores a la abolición; también negros en los ejércitos que combatían a los realistas provenían de Argentina y Chile. En Pisco se unieron muchos más al Libertador. Muchos también cayeron y caen en la quebrada, junto a Eusebio. Macedo pone de relieve este hecho, evocando a todos aquellos negros en su homenaje, aunque el nombre que use no sea el de “Ildefonso”, un mártir anónimo de la guerra contra los realistas, caído en Pisco en 1821.¹³⁷

En su tiempo presente, sin embargo, lo que Macedo destaca y contrasta entre hermanos en *Rastrojo*, es el alejamiento y el acercamiento, desde y hacia las raíces que les unen tradicionalmente a la quebrada de la costa. Obviamente, se cuestiona la identidad de Octavio, ahora un visitante auto movilizado, quien ha vuelto muy ataviado ante la pobreza extrema de los suyos: “El zambito estaba muy elegante, con los dedos llenos de sortijas, corbata de seda y reloj con cadena.” (325). Simbólicamente, después de una visita breve

¹³⁷ Wilfredo Gameros Castillo, historiador nazqueño, le llama “próceres” a los negros alistados en Paracas al Ejército Patriota. Negros de las haciendas se volvían libres alistándose, y eran entrenados para la guerra. Ildefonso fue un soldado que salió de una hacienda en Chíncha, cerca de Pisco y fue asistente de John Miller, quien en sus memorias describe la manera heroica de su muerte en 1821. Su libro *Nazca: la primera batalla*, propone el cambio del curso de la historia del Perú, dando un nuevo lugar como sitio donde transcurriera la primera guerra con Chile, y documentándose para ello en fuentes de información argentina, actas pronunciadas y aprobadas, no sólo en el país del sur, también dentro de unos círculos militares.

por las “Fiestas Patrias”, Octavio, asimilado como es por la ciudad, será otro hijo ausente de *Rastrojo*.

2.2.3.

Rastrojo y la siembra de una nueva cosecha

La primera parte de la novela, “Bajo el sol de la quebrada”, encuentra la familia y el lugar de Martina, pero como resultado del olvido social que representan desde la abolición de la esclavitud, los zambos de la costa. La segunda parte, “Y fue pasando la vida...” recorrerá junto a cada uno de los hijos su mundo para así también iluminar las vidas ignoradas de todos quienes conforman esa otredad zamba, chola y mestiza. De a poco se irán yendo a la ciudad en busca de trabajo como Octavio, muchos otros. Algunos se rebelarán como Nicanor y encontrarán en la música y el canto una manera poética de expresar su vida; ellos y otros también deberán luchar a diario con los excesos del tambo y una vida convulsionada por el maltrato de la mujer, a la par del alcohol y las peleas, por veces trágicas, entre los hombres. Las mujeres por otro lado, podrán estudiar y avanzar por la guía y el apoyo materno como Carmela, o se resignarán al abandono del padre de sus hijos, al desengaño y desamor, como Isabel; también se levantarán después de toda caída y saldrán adelante, como nadie Martina. Muchos no sobrevivirán su infancia ante el acecho constante de la enfermedad y la muerte: hijos como Juancito. Peones también serán fruto del aprendizaje, de la experiencia y por sobre todo del amor y el lazo familiar y regional, como Pedro, aunque no se les permita avanzar en el centro militar por su postura humanitaria y populista. Pero cada uno, sin excepción, tendrá que encontrar el camino por sí mismo, y en él, la manera de canalizar su fuerza para no ser como el rastrojo a la merced

del viento, sino como la siega, que prepara el terreno para una nueva siembra, única manera de lograr una mejor cosecha.

Macedo, auténtica en su testimonio pone su semilla, aunque el suyo no sea el discurso político que posibilite el cambio, o la voz en alto de un campesino por su estrato. Pero ella, desde su vida paralela de la casa-hacienda, crece creando puentes entre su mundo y el otro, obviamente externo y subalterno, pero suyo también, y a su alcance lo puede recorrer por dentro de par en par. No podría haberlo descrito en profundidad de no haber sido así. Su escritura, medio de comunicación poderoso para la recepción de su mensaje, puede llegar muy lejos, tan lejos como el grito de la abolición, porque sus memorias sobreviven ante el paso del tiempo secular. Mientras aquel grito producía libertad, el suyo comparte conocimiento y conciencia de una realidad también peruana, pero oculta. La sociedad no puede contenerse a sí misma dentro de un discurso homogéneo de raza, cultura y lengua. La incorporación de la quebrada en la costa, y de ésta en la ciudad trae consigo una otredad que no puede permanecer en la oscuridad por la simple razón de que no se la quiera ver. El proyecto de modernización del Perú no lleva sus carreteras regionales sin tocar los pueblos y su gente. Pero la integración nacional no es un proyecto de ingeniería implementado por una visión sectaria del poder político. Es una realidad de todos y para todos o no lo es. *Rastrojo* es tan solo un libro, pero junto a los otros de la autora es también una obra dedicada casi por entero bajo ese lema. Como la llamada de “los negritos” que salen a la calle una vez al año y hace que todos los habitantes salgan también a celebrar junto a ellos, la obra de Macedo conlleva también una llamada. Cuando alguien la escuche y salga por ella al encuentro de esa otredad olvidada en la quebrada,

entre la sierra y el mar de la ciudad, no habrá sub-alteridad literaria que observar, sino una realidad social genuinamente multicultural y heterogénea, la cual deberá defenderse para que la herede la posteridad. Pedro ocupa ese lugar en la parte tercera y final de Rastrojo: “Caminos de nostalgia”.

El más joven y de piel más clara de todos los hijos de Martina necesita su valle para respirar. Él sí vuelve a su tierra después del servicio militar, pero no porque herede título de tierra o propiedad alguna, sino por la voluntad de trabajar para los suyos, no para curar a los enfermos, como su madre o su hermana, sino para mejorar el lugar donde viven, para protegerlo; esta sí es su herencia maternal y gran fortuna. Pedro “no había cambiado en su amor al pueblo, a la tierra y a su familia,...”. Tampoco se había ajustado al comportamiento o manera de pensar que los oficiales superiores en rango, hubieran querido ver en él. Por eso se decide darle de baja a mantenerlo como sargento de la tropa: “A un buen soldado no le cuadran sentimentalismos. Ha de ser duro como el acero. Ese muchacho es peligroso con sus ideas disociadoras. Hay que darle de baja en cuanto se pueda.” (*Narrativa* 450). Esto se debe a su comportamiento ante estudiantes y trabajadores quienes protestaban por las calles de Lima. La orden de disparar a quienes avanzaban frente a sus soldados no es para el sargento Pedro García una licencia para matar sin escrúpulos a gente desarmada. Por eso él detiene a un subordinado que intenta matar a un herido apenas incorporándose en plena calle. El pueblo también está mal herido en la quebrada, y la madurez de su intervención puede evitar su desaparición. Él, quien ha optado por volver a empezar cuenta con su hermano, exculpado por el poder judicial, ahora más serio que nunca antes es posible madure en sí un nuevo cantar criollo. También le acompañan la abuela Martina y los suyos,

quienes ven en Pedro su principal. Personajes ejemplares todos ellos, su tarea unitaria parece reflejar más una leyenda que un mundo real:

como “los guardianes, cuidadores del tesoro que encierran las ruinas incaicas de Tambo Colorado. Los ven en ciertas noches de luna, reunidos al pie de una fogata junto a las paredes centenarias. Entonces, la luz fría bruñe los rostros de bronce y sus antiguas vestimentas; pero si el transeúnte pasa cerca a ellos, ve solo piedras en el lugar donde divisaba el grupo humano. (680).¹³⁸

En este sentido el pueblo de “Vitoy” constituye un punto esencial en su lucha a emprender en libertad y por la igualdad. Es primariamente el pueblo hacia donde corre la vida de las primeras generaciones desde la proclama de la abolición. Asimismo, “el callejón a Vitoy” ocupa una dimensión más íntima, que abre una puerta a un caserío brumoso, encubierto entre la costa y la sierra, envuelto en el misterio de la vida y la muerte, y ligado más a las leyendas del pasado remoto, que al Perú de su tiempo. Visto así, este pueblo de “Vitoy” puede prefigurar al pueblo de “Comala”, de Juan Rulfo, y de alguna manera también, al mismo “Macondo”, de Gabriel García Márquez¹³⁹. Su extraordinaria ubicación geográfica,

¹³⁸ Esta idea del hombre hecho piedra aparece variadamente en la obra de Macedo. Cabe recordar también que en el final de *Pedro Páramo*, el nombrado Pedro Páramo, al igual que los pobladores de la quebrada de Macedo, teme “las noches que le llenaban de fantasmas la oscuridad”. En la última oración de la novela de Juan Rulfo, este personaje de ultratumba vuelve a la nada de donde provino su memoria: “Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras” (159).

¹³⁹ La obra referida, *Pedro Páramo*, despliega coincidencias con *Rastrojo*. En ambas, el mundo de los muertos que se presenta irrumpe en el mundo de los vivos. En cuanto a nombres, Pedro, Pedrito o Gringo, sale también en un viaje pero hacia la ciudad y el servicio militar. Juan, en *Rastrojo* es el muy ciertamente y en el mejor sentido de la palabra, un muypreciado primer hijo del cholo Juan y Martina y quien primero muere por su enfermedad. En la obra de Rulfo está Juan Preciado, el hijo verdadero de Pedro Páramo, busca a su padre pero muere como también Dorotea, entre cuyas conversaciones más allá de la muerte, está

lo sitúa en una quebrada medianera, entre caminos que suben y bajan al borde del río. “Los callejones” que lo cruzan y comunican con una y otra región están cargados de historias que el paso del tiempo no ha borrado. Allí, la presencia de hechos vueltos leyendas sitúa a la novela en un contexto tan real como maravilloso: aparecidos que deambulan entre la vida y la muerte; hombres y mujeres que han dejado presencias insondables en los caminos oscuros, y cuyas muertes irrumpen en el misterio de la vida, contacto que ha de evitarse a toda costa. De ahí que, como en “Comala”, la noche no invite a salir a los caminos: “Si usted viera el gentío de animas que andan sueltas por las calle. En cuanto oscurece comienzan a salir.” (Rulfo, *Pedro* 67). Esta temática se revela a través de la obra de María Rosa Macedo, como una especie de revés misterioso, donde ese pueblo de Vitoy y alrededores de la quebrada, emerge tanto como se desdibuja del mapa geográfico de *Rastrojo*. Vitoy es también un lugar pueblo que se nutre del pasado, de la piara de burros que se le acerca por el callejón y no por los camiones que lo invaden todo por la carretera. En él, el recuerdo de una realidad que no deja de lado el misterio que revela y que lo envuelve fugazmente en la leyenda. Comala, por el contrario, se enfoca en un mundo de ultratumba, donde la realidad de la vida del pueblo es la excepción que apenas aparece como un recuerdo lejano e impreciso surgido en un diálogo entre fantasmas. A uno y otro libro, a pesar de sus claros

contar la historia que se sucede en la obra. Vale recordar la presentación de su *Narrativa completa*, por parte de Alfredo Bryce Echenique: “En sus páginas, ahora que por fin llegan a mis manos en su totalidad, he vuelto a sentir algo muy similar a lo que sentí al leer los cuentos de *El llano en llamas*, de Juan Rulfo: gente de campo que habla de sus cosas sin saber ni pensar siquiera que alguien las escucha. Y tampoco es que les importe: las cosas son fatales siempre. . . Y no cabe duda de que esta similaridad o, más aún, familiaridad entre los universos literarios de María Rosa Macedo y Juan Rulfo se debe sin duda alguna a muy atentas lecturas e incluso a un gran conocimiento del mundo faulkneriano.” (*Narrativa* 14-15).

contrastes, los une un sutil hilo conductor: ambos tienen un aparente personaje central, representativo del pueblo, llámese Pedro Páramo o Martina, y al final de la novela de Macedo, Pedro García. Pero su amor en la ciudad es real; su nombre, Clarita. Ella no tendrá opción y se quedará esperando su regreso. Lloro por él, como la dama de la leyenda del lago de Huacachina. Pero este soldado moderno no ha muerto. Muy por el contrario comienza su vida de civil en la quebrada. Ha vuelto a su familia, aunque “todos le parecían como petrificados, más bien calcinados por el sol.”; y se ha preguntado a sí mismo, “¿Habían sido así siempre?”. Su gente ya no parecía la misma, porque ya no lo era él. Sólo “el paisaje seguía igual, quizá más bello en esa hora dulce del crepúsculo, en la que los tonos se funden suavemente y el sol hace una fiesta de color en su ocaso.” Pero este no es el final de la quebrada, ni el fin del amor entre los amantes que se separan: “la traería pronto. Tendría su chacra, ¡trabajaría al sol! Estaba atado a la tierra y luego, al morir, sería como el rastrojo, que se arroja a un lado para dejar sitio a la nueva siembra.” (*Narrativa* 463). Clarita, sin embargo, está dispuesta a dejarlo todo e ir con Pedro a la quebrada, o dónde sea que esté su tierra, su madre, y el resto de su familia de quien tan bien él habla. Pero ella en la ciudad es consciente de que la tierra que Pedro añora no es propia, sino patronal. Sin embargo, calla ante el ex-soldado, para no prejuizar su convicción, y ante la duda de poder equivocarse. Él se marcha de la ciudad para comenzar de nuevo la lucha diaria bajo el “sol de la quebrada”.

Gracias al memorial de *Rastrojo*, será aún más difícil que el olvido de su tiempo se siga observando. La quebrada ya no estará escondida en un costado del camino, en un pueblo escondido entre la sierra y la costa. La quebrada, sus pueblos, gentes, leyendas,

pueden verse y oírse ahora y siempre en el *Rastrojo* que queda no sobre la tierra segada, sino en los surcos sembrados de las páginas de María Rosa Macedo. Al mismo tiempo, el personaje central de ambas historias es también otro: el pueblo mismo, cuyo estancamiento se muestra no tanto en el presente, sino en el pasado.¹⁴⁰

Sobre una base familiar emerge entonces un gran caleidoscopio interior del elemento humano de la quebrada de *Rastrojo*. La región quedará grabada con gran arte poético en la novela, como en un mate burilado por un artesano peruano. A través de la obra costeña de Macedo, quebrada incluida, el pasado religa su historia en el presente, para que la crítica social refresque la memoria pública, sobre los temas más incómodos y candentes de la realidad su tiempo.

¹⁴⁰ En *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*. Federico Campbell, comp. México: Ediciones Era, 2006.

Capítulo 3.

3.1.

Sara María Larrabure en sus escritos: novela, cuento y ensayo

La obra escrita de Sara María Larrabure abarca por lo menos quince años de actividad, desde 1947 hasta la fecha de su muerte en 1962, a los 41 años de edad. Obra mayormente desconocida, sus comienzos en el ensayo y la literatura están avalados por el reconocimiento y el premio universitario. Sin embargo, la novela *Rioancho* de 1949 es su primera contribución mayor. Ahí está su retrospectiva visión ficcional del Perú y el campo de la costa, inextricable de la realidad que la autora recuerda y recrea desde la Francia de posguerra en que escribe su novela. Tres cuentos suyos aparecen primero en la revista *Centauro* de Lima, y son prontamente recogidos por *Cuadernos Hispanoamericanos* (16 julio-agosto, 1950, pp. 107-114); dos de ellos se incluyen siete años después junto a otros diez cuentos suyos en *La escoba en el escotillón* (1957).¹⁴¹ Aquí se halla el centro de la contribución de Sara Larrabure a la generación de escritores de los años 50, equidistante de su primera novela, y sus escritos publicados póstumamente. Ella, mayor en edad y con obra más breve que otros integrantes de este grupo, está entre los menos estudiados. Aún así, su referente aparece asignado en lo más alto de la literatura peruana escrita por

¹⁴¹ Una investigación de otras publicaciones o revistas mencionadas no están incluidas aquí, ni de *Centauro* o *Letras Peruanas* ni de otras en contexto con el recinto universitario, o después de 1950.

mujeres. Los escritos que aparecieron con posterioridad a su temprano fallecimiento fueron presentados por su familia en dos publicaciones, "Faltando a tu consigna... y solo In Memoriam. R.A.":¹⁴² *Dos cuentos*, de 1963, y *Divertimentos*, de 1966.¹⁴³ El primero de estos contiene dos cuentos largos, no estudiados aquí como posibles capítulos de una novela inconclusa, ni tampoco como dos novelas cortas. Sin duda ambos merecen un estudio aparte y en contexto con el resto de su obra: "Pentecostés"¹⁴⁴ Privado (Cuento)" y "Los desplazados (Cuento)".¹⁴⁵ *Divertimentos*, el segundo libro póstumo, es un capítulo aparte en la literatura peruana ya que agrega a la compleja clasificación de la obra de Larrabure como un todo, una selección de ensayo, pero no de tema clásico. En esta última selección de 27 apartados se ilustran las temáticas universales que derivan de una mujer leída, de su experiencia viajera y de su continuo interés crítico, tanto literario como en el arte. Un común denominador en estos escritos es la visión y mentalidad femeninas. No intenta repasar su erudición, o enfrentar su conocimiento con otros; ofrece interpretaciones de posturas filosóficas diferentes en el pensamiento universal de mediados de siglo. Su crítica se encarga de ver a la mujer en la literatura, algunas de sus creadoras, su arte; su relato toca también el psicoanálisis, o imparte juicio sobre el budismo zen y su vigencia en

¹⁴² Esta cita aparece como epígrafe en *Dos cuentos*.

¹⁴³ Basado en lo que comúnmente se conoce en la crítica desde Sánchez hasta Zavaleta y posterior, este estudio no es el resultado de un trabajo de campo, ni deriva información dada por persona alguna en Perú, o allegada a la autora. .

¹⁴⁴ He comentado sobre las irreverencias ortográficas de Larrabure en *La escoba en el escotillón*. En *Dos cuentos*, la palabra "pentecostes" aparece sin acento, diferenciándose además de su significado religioso, que implica con letra mayúscula y tilde.

¹⁴⁵ No hay espacio en esta investigación para seguir una visión de novela inconclusa, o la relación de estos cuentos con otros o con la novela *Rioancho* o de ésta para con la novela de Simone de Beauvoir, *La invitada*.

Occidente, y mucho más. En definitiva todo muestra una constante inquietud por desvelar lo que ocurre en el mundo que le tocó vivir tanto en el Perú como en otras latitudes. Le interesa el existencialismo francés de Jean Paul Sartre (1905-1980), citado por la crítica; en "Mirando a través de Leonardo de Vinci" (*Divertimentos* (115-120), le interesa la visión que descubre la tecnología, urdiendo técnicas suyas, en las capas de pinturas que encuentra en sus cuadros mediante el uso de rayos X; escribe sobre París, la religión, la música, "el arte y el proletariado" (109-113). Continúa la narrativa femenina; ahora comparte temáticas traídas de su novela, como la importancia de la filosofía en la pintura o la representación de la mujer en los espacios interiores que reflejen su psicología de la vida. En la obra también se comentan otras posturas y figuras de la vida moderna, como el autor del teatro del absurdo, Samuel Beckett, "es el escritor de la era de la destrucción" (91), y "la filosofía Zen" del Dr. Daizō Suzuki, tan popular entonces para Larrabure, como "el Yoga en la década de 1920" (99). Se incluyen además escritos sobre temas varios sin aparente hilo común, excepto el interés personal de la autora por la vida, y los temas que considera esenciales para una mujer intelectual de su tiempo. Larrabure plantea su juicio crítico sobre los libros, la época y las circunstancias en que se escribieron, como la ficción y los escritos, entre otros, de Simone de Beauvoir. Esta escribe durante un año, entre 1948 y 1949, *El segundo sexo* y lo publica, no en Barcelona sino en París, el mismo año en que aparece *Rioancho*. Para Larrabure, es mayor su preponderancia, tanto en el mundo previo como en el de la posguerra; una autora como Beauvoir no puede ser borrada por "El tribunal del Santo Oficio en Roma". En *Divertimentos* también se incluye un poema de Sara Larrabure, sorprendentemente el único publicado de quien Sánchez caracterizara como

poeta. Su poesía ahora se encarga de cerrar su última colección: "Donación" revela un amor verdadero que ella entrega desde lo más profundo de su ser, y generosamente da, como en la sucesión de sus escritos, un "perfume nuevo" (*Divertimentos* 136).

Pero a medio siglo de González Prada, el discurso ensayístico de Larrabure no se destapa primariamente como oratoria política anticlerical, lo cual despunta en su obra desde *Rioancho*. Sobresale por una visión de acercamiento múltiple a la realidad que dejó atrás. La investigación del arte y la filosofía se entrelazan entrañablemente en las inquietudes intelectuales de Sara María Larrabure, y ella lo mostrará y demostrará claramente en su carrera como escritora, aunque su escritura no grite "peruanismo" por todos lados, como lo hace su novela para el prologuista y editor Rafael Santos Torroella. Sara Larrabure, para él era consciente "a sabiendas" de su valor narrativo. Pero ella no vive para escribir ni escribe para vivir. No escribe para ser famosa. Lo hace porque se considera libre, apasionada por la novedad cultural y artística y, sobre todo, por ser mujer que escribe en libertad sobre lo que piensa y siente. El tema mujer de su obra parte de su propia feminidad y experiencia; pero más que mujer en su propio derecho, Sara María Larrabure es una escritora que cabalmente representa a la mujer universal. Si no se adelantó al tiempo que le tocó vivir, ciertamente se caracterizó por un individualismo excepcional para la intelectualidad peruana de su época. Hoy, más allá de los testimonios sobre su persona, puede decirse sobre ella lo que Mariátegui escribió sobre Martín Adán: "de cuya existencia no tenemos todavía más pruebas que sus escritos" (*Casa de cartón* 91). Y variada y compleja por cierto es la forma de expresión de esta autora, desbordante de sí misma desde sus primeros escritos de los 40 y a través de los años 50. Siempre en la búsqueda de algo

nuevo que le retribuyese su propio crecimiento, como mujer y como autora, escribió para compartir su aprendizaje. Póstumamente, la última selección de *Divertimentos* lo refleja así.

En 1949, la novela *Rioancho* no es revolucionaria, o estrictamente de vanguardia; tampoco refleja, al igual que la mayoría de su obra posterior, la educación formal que recibiera Sara María Larrabure, doctorada por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en el área de la Pedagogía. La alusión a su ensayo universitario en la contratapa de la novela sí constata directamente esa concentración: “La imaginación como factor educativo”. Solo entre sus últimos escritos póstumos reaparecerá el tema, pero en una verdadera crítica conceptual del sistema educativo en el Perú, el cual, para la autora, confunde dos conceptos esenciales, “educación e instrucción”, título de su breve ensayo de *Divertimentos* (pp. 51-54). Indirectamente, por otro lado, la facilidad o facultad de la autora en la narrativa y en la expresión escrita se debe justamente a esa imaginación creadora que la caracteriza. En ese breve y particular currículum de *Rioancho* se da cuenta también de un trabajo de temática absolutamente diferente, como es su estudio de las “epístolas” de un poeta latino: “Horacio en sus epístolas, el Arte Poética y su trascendencia”, ensayo por el cual recibe mención especial Sanmarquina en 1947. Ni en *La escoba en el escotillón*, ni en sus dos libros póstumos aparecen los ensayos literarios también citados en *Rioancho*, sobre “Eliot, Kafka, Huxley, Martín Adán, etc.” o la “traducción y selección de la poesía de D. H. Lawrence”. Queda mucho por rescatar de la obra de Sara María Larrabure, acercamiento este, que de existir, alumbraría más aún el entendimiento de sus escritos y de su vida.

3.1.1.

Estudio y experiencia en la narrativa: de *Rioancho* al cuento de la "La Generación del 50"

Con la publicación de *Rioancho* comienza a problematizarse su localización, ya que nace en el umbral de la narrativa breve de la nueva generación urbana de los años 50, pero también a finales de los 40, indigenista por un lado, y por otro también regionalista de la costa. Pero vista la obra en su conjunto, la novela de Larrabure es primariamente puente entre las décadas del 40 y 50, y como tal cumple una función de unir sus escritos académicos previos, incluidos los estudios literarios atribuidos en su contratapa, y su narrativa breve, la cual comienza a publicarse en revistas, inmediatamente después, para 1950, en *La escoba en el escotillón*, del 57, y en obras póstumas. . Cabe recordar que ella escribe la novela en su totalidad durante su estadía de varios meses en la ciudad de las luces; su última página lo atesta. Esto, le pone punto final a la novela y también denota una etapa más en la vida de la autora, una marca entre un antes y un después: "París, enero-mayo, de 1949" (*Rioancho* 203). En el mismo año, una vez terminada la novela, Larrabure se dirige en persona a Barcelona, donde la editora Cobalto se la publica "el día de Santa Rosa de Lima."¹⁴⁶ Luego seguirá su búsqueda intelectual, sus viajes y, finalmente, en el 57 aparecen sus cuentos.

¹⁴⁶ Citada en una revisión de Cobalto se menciona a "Rioancho", y otras publicaciones realizadas por la editorial, las cuales no necesariamente estaban en línea con el pensamiento y la visión artística de Cobalto; algunas hechas por encargo y por compromisos editoriales de la revista. En su prólogo, su director lo aclara. *Rioancho* tiene para él un valor literario. Ver "Cobalto, historia d'una iniciativa editorial (1947-1953)";

Cronológicamente se ha fijado la voz femenina de Sara María Larrabure como representativa de la llamada “Generación del 50”, cuyo auge se ubica hacia 1953 con la aparición de *Ñahuin*, de Eleodoro Vargas Vicuña, y el 55, con *Los gallinazos sin plumas*, de Julio Ramón Ribeyro.¹⁴⁷ Antes, como Larrabure, está Carlos Eduardo Zavaleta, quien en “los Juegos Florales Universitarios de San Marcos en 1947”, donde también aparece Porfidio Meneses (*Cholerías*, 1946), recibe un galardón por su novela corta *El cínico*. Siete años más joven que ella, es Zavaleta su uno de sus más cercanos vínculos para con los nuevos escritores, ya que¹⁴⁸ él es no sólo quien además afianzará la nueva “generación del 50”, sino también quien la recuerde en sus escritos autobiográficos, de su perfil, comente y valore su obra y su apoyo en la fundación de revistas. Comenzada la década, ambos, Larrabure y Zavaleta junto a otros, como el poeta Alejandro Romualdo (*Poesía concreta*, 1952), y el poeta vuelto filólogo, crítico y decano de San Marcos, Alberto Escobar,¹⁴⁹ se dedicaron a la creación de revistas y fundaron publicaciones reconocidas

Jaume Vidal Oliveras, Universitat Autònoma de Barcelona. (*Locus Amoenus*” 3, 1997, pp. 215-240).

¹⁴⁷ Ya he precisado que no es este el espacio para explorar obras de autores de tal generación. Se puede citar algunos más, cuya amplitud de áreas da idea de su influencia en variados frentes: Enrique Congrains, Luis Loayza, los jóvenes Vargas Llosa y Antonio Cornejo Polar, e intelectuales como Augusto Salazar Bondy. En la poesía Jorge Eduardo Eielson, Sologuren, Alejandro Romualdo, Blanca Varela y Carlos Germán Belli, etc., etc.

¹⁴⁸ Luis Alberto Sánchez es 21 años mayor que Larrabure, cuyo contacto también se debe a la Universidad Mayor de San Marcos; él es quien la reconoce como escritora y provee mayor información sobre la autora en su libro *La literatura peruana. Vol. 5* (1645-1646). Zavaleta (*Autobiografía*) la incluye por su aporte. Sánchez abre una visión autobiográfica y también la cita como poeta, e implica conocimiento personal que el lector carece, específicamente al no haber otro dato al respecto. El mismo Sánchez le entrega a Zavaleta el premio en el Teatro Municipal en 1947; ese año Larrabure recibe un galardón por un ensayo.

¹⁴⁹ Una de las características comunes de muchos escritores es pertenecer a la Universidad Mayor de San Marcos. Como Larrabure, muchos se recibieron allí.

internacionalmente, como *Centauro* y *Letras Peruanas*. Todo esto en un momento histórico cercenado por la dictadura que se implanta en Perú desde 1948, la cual intenta echar por tierra al aprismo. La expresión cultural y artística, cae también bajo la censura política del militarismo. Sin embargo, en ese marco se desarrolla un momento de auge literario entre los jóvenes sanmarquinos y otros no tan jóvenes. Ese corpus de trabajos escritos que tomaron forma y se desarrollaron por entonces, de hecho triunfó por sobre la censura política y el statu quo.¹⁵⁰ Es esta la generación que en última instancia desembocará en cascada hacia el nuevo imperio de la novela sobre el cuento en el Perú y en el llamado "boom latinoamericano". Pero por el gran ritmo de la nueva corriente literaria que lo inunda todo, así también quedarán en el olvido --y hasta el nuevo siglo-- , nombres de autoras como Sara María Larrabure, referidas en conjunto como "un manojo de mujeres escritoras" de los años 40, por Estuardo Núñez. Con su novela *Rioancho* se ubica el comienzo de la obra de Sara María Larrabure. Entre ella y sus escritos póstumos, actúa la corriente mayormente masculina de la generación del 50,. En esta se destaca el aporte de una mujer que maneja técnicamente el relato breve ofrece voces femeninas.

El estudio en general de la obra de Sara Larrabure, de contexto impreciso o limitado, no está acompañado de una lectura que agote características específicas del libro del 57, o sobre la variedad y amplitud de su ensayo y cuentos anteriores y posteriores, o su comparativa con la novela. Pero presenta asimismo un consenso crítico complementario de tono congratulatorio; apropiadamente se la clasifica en general por su carácter neo-urbano,

¹⁵⁰ Son muchos los libros para referir, pero principalmente están las dos ediciones de *La generación del 50: un mundo dividido*, de Miguel Gutiérrez (1988; 2008).

de fondo psicológico, ligada al existencialismo francés, y al suprarrealismo. Sin embargo, queda también un cierto vacío de apreciación histórica, dejado primero por el hecho del mínimo número de mujeres escritoras incluidas en las antologías publicadas en el Perú del siglo XX. Larrabure, entre ellas, presenta una obra compleja que merece más que un pequeño espacio a la sombra de la reimposición de alguno de sus cuentos más logrados. Desde el prólogo que escribe Rafael Santos Torroella para *Rioancho* se ejemplifica este hecho al urgirle al lector que le ignore y se adelante directamente a leer la novela: así, como él hace, pronto se reconocerá en la autora a una verdadera artista de la palabra escrita (*Rioancho*, pp. 7-11). Tampoco se ha recopilado su obra para un estudio en su conjunto. A pesar de todo, sus escritos siguen, como ella misma, casi ocultos.

Un año después de la novela, en sus primeros cuentos, Larrabure también explora la narración como un lugar para ocultar algo: un hecho, de un personaje a otro, un sueño, un pensamiento, el motivo de la internación de sus personajes, un lado oscuro, incierto, por ejemplo, en la búsqueda infructuosa de "mi ficha", en un "Bureau de Defunciones", lo cual irrumpe en la acción para cuestionar la realidad presentada hasta ese momento en el relato. No pudo encontrar su ficha de defunción; aunque la vida en el cuento llegue a su fin, y no haya nada que se pueda hacer sino esperar por su oficialización, el sujeto no espera, se va fuera, lejos, sigue su camino, viviendo: "Respiró a pulmón lleno." (*Cuadernos* 111). Así, en "las montañas", una mujer tampoco puede lograr lo que le piden: ver las montañas en el horizonte durante su estadía en la ciudad. Su residencia temporal en la parte alta de cual fuese la región en que se encuentre, solo está marcada por "las montañas" en el horizonte, las cuales le reclaman atención. Otros residentes, sin embargo, comentan sus visiones y las

cuestionan; pero ella no dice que no puede verlas. Esta realidad narrativa, además de emparentar a Sara Larrabure con el surrealismo, y el cuento clásico del engaño de un grupo de "artistas" a la comunidad,¹⁵¹ la comunican también con la literatura fantástica; comparable como es *Rioancho* ante *La isla de Morel*. Adolfo Bioy Casares crea una historia de un condenado a la cárcel que se escapa y se esconde en una isla. Allí descubre la máquina de Morel, la cual graba a las personas no sólo la imagen, sino el alma, y ciertos momentos con sonido y todo, que reaparecen en el ambiente continuamente, como si estuvieran vivos. En *Rioancho*, el pintor, apartado de la realidad del campo que le rodea, desea encontrar vida en su pintura, no sólo imágenes de naturalezas muertas. Ambos, uno y otro protagonista no pueden vivir la vida tal cual es, y se conforman con esos cortes de la realidad, ahora solo para ellos en su soledad. También en los cuentos de Larrabure se puede comparar sus finales a otros aspectos clásicos del género fantástico.¹⁵² Asimismo, el tema revela la visión artística de la autora quien durante su vida de escritora valora la obra de arte por la vida que representa, ya sea por la "impresión" que plasma de la realidad, o la "expresión" de un mundo real, visto interiormente por el artista.¹⁵³ No alcanza con tener

¹⁵¹ Me refiero a "El traje invisible" de Hans Christian Andersen, donde los tejedores "tejen" una vestimenta "invisible" para los delincuentes y personas de escaso entendimiento.

¹⁵² En la obra del escritor argentino Adolfo Bioy Casares (1914-1999), por ejemplo: *La invención de Morel* (1940), tiene un lazo conceptual con *Rioancho*, en cuanto la preservación de las imágenes como algo vivo para siempre, aunque en uno es trabajo técnico de la máquina y en la otra, el trabajo y la técnica del artista pintor. De Julio Cortázar, cito el cuento "La noche boca arriba" de *Final del juego* (1956) con respecto al final de dos cuentos: "la escoba en el escotillón" y "morimos sin revolución"; Jorge Luis Borges, tiene más que ver con lo especular de "Rioancho", una realidad dentro de otra, como su soñador soñado de "Las ruinas circulares" en su libro *Ficciones* (1944), con dos partes y dos prólogos.

¹⁵³ Lo que doy aquí es una idea muy general del Impresionismo y Expresionismo. En su colección de *Divertimentos* refiere alguno de sus maestros. El primero se desarrolla hacia

ojos de "lince" para ver "las montañas" en el cuento homónimo; y sin embargo, están presentes en las imágenes vivas de los demás, rescatadas de un mundo "invisible", creadas en su imagen auténtica, por el artista. En las palabras no expresadas por el personaje femenino del cuento, quien con una incesante búsqueda visual por conocerlo todo y a todos en los alrededores del lugar, desafía su ceguera de "las montañas", y configura, en cambio, el realismo psicológico que caracteriza al cuento en general. El pintor surrealista Salvador Dalí, quien vive unos años en Nueva York hasta el 49, pintó un retrato de Sara Larrabure, el cual se adjunta en blanco y negro en su libro póstumo *Divertimentos*.¹⁵⁴ A primera vista, podría significar esto una filiación o una alineación de la autora con el movimiento surrealista, o que fuese algo más allá de un encuentro entre el artista y la modelo del retrato.¹⁵⁵ Asimismo, en ambos libros póstumos, los retratos de Larrabure aparecen primariamente en su memoria, ya que se incluye uno también, impreso, no adjunto,¹⁵⁶ y en un primer plano fotográfico que resalta al abrirse *Dos cuentos*. Adquiere un significado diferente el retrato de Dalí, si se comparara la pintura resultante de ese encuentro, con la "Virgen de las Rocas" de Da Vinci, comentada e interpretada por la hacendada Beatriz, en *Rioancho* (49). Más aún si se le agrega a ello la lectura del ensayo de Larrabure, "Mirando a

finales el siglo XIX y el segundo en las primeras décadas del XX. Pedro lee sobre la obra del impresionista Claude Monet (1840-1926) y al post-impresionista Gauguin (1848-1903).

¹⁵⁴ Se adjunta, digo, porque la copia del cuadro de Dalí, es un recorte aparte de papel, pegado con pasta adhesiva a la hoja del libro, pero no en su totalidad: es una hoja suelta, pero bien adherida al libro. En *Dos cuentos*, sin embargo, la imagen está impresa como parte del libro, pero no es el cuadro de Dalí, sino una fotografía (retrato) de la autora.

¹⁵⁵ Esto se relaciona con la nota presentada aquí sobre "Cobalto" (en catalán), donde se alude al tema de la línea artística y las "otras" publicaciones de la editorial: la posibilidad de una obra por encargo no editorial, sino por diferentes compromisos personales de Dalí.

¹⁵⁶

través de Leonardo de Vinci: lo que los laboratorios muestran acerca de su pintura" (*Divertimentos*, pp. 115-119). También en el estudio de "Rioancho" hay otros cuadros, todos los cuales conforman los lienzos de "Rioancho". Entre ellos pende en la pared una imagen a considerar, "un antiguo retrato al óleo de Beatriz, vaporoso, casi irreconocible a no ser por su mirada azul violeta; algo semejante a la 'Beata Beatrix' de Dante Gabriel Rossetti" (*Rioancho* 94).

Sin duda, el mundo pictórico en general presentado por Larrabure es un mojón fundamental en la exploración creativa y crítica de su obra. Es el poder del arte lo que puede lograr que su personaje vea "las montañas" en su cuento homónimo citado. El arte que también aparece comentado por la autora en su relación con la filosofía zen, "secta del budismo chino": "Una filosofía religiosa expresada en el arte" (*Divertimentos*, pp. 99-107). Larrabure, María Wiese y María Rosa Macedo, son algunas de las autoras peruanas de mediados de siglo quienes ponen de relieve en sus libros una inquietud por el campo estético y una inclinación del ánimo hacia el conocimiento de las Bellas Artes, muy especialmente la pintura y la música.¹⁵⁷ Esto adquiere aún más significación cuando también aparece consustanciado con el elemento folklórico y regional de sus narraciones.

¹⁵⁸ De ahí que parte de la contribución narrativa de Sara María Larrabure sea adaptar la imagen de un cuadro y su significado a la palabra. De esa manera expone una pintura

¹⁵⁷ Refiero aquí el concepto de Bellas Artes, no solamente ligado a la pintura o la música, sino también a la arquitectura, escultura, teatro, cine, danza, etc. Trabajo el de Larrabure comparable con escritos de María Wiese en *La flauta de Marsias*, de 1950, por nombrar uno, quien como ella, también aprovecha la mitología grecolatina.

¹⁵⁸ En *Rioancho* también se encuentran las costumbres y canciones de la costa, y se comparan con las de Lima, como "La Marinera" y "La Resbalosa" y otras danzas y músicas (40).

cargada de sentido, una filosofía para que el lector pueda también considerar, al verla con sus propios ojos, mientras lee.

Punto no ahondado por la crítica en general, es justamente este lenguaje pictórico del que hace uso Sara Larrabure, y con el cual le da una significación central a su novela *Rioancho*, donde la imagen es tan importante como su significado. Se puede asumir que el dibujo y diseño de su tapa y presentación en general estuvo en manos de la Editorial Cobalto que la publica. Zavaleta cree que ni la última prueba de imprenta fue corregida por la autora, "pues el corrector metió de contrabando algunos 'laísmos' y otros arcaísmos que, menos mal, no desnaturalizan el cuidado y minucioso estilo gradual de la autora" (*Autobiografía* 73): "...y en cuanto él la dijera que le agradaba la puesta del sol" (*Rioancho* 13). Resalta en la imagen de la portada de *Rioancho* un rectángulo negro central, verticalmente cercado por un marco de color naranja. Este color se refleja en las líneas que forman el dibujo ilustrativo, un arco de entrada a una hacienda del campo señorial costeño del Perú, bajo las montañas de fondo, todo apenas delineado en su centro, una fosforescencia de la luz de un automóvil en la noche oscura.

La escoba en el escotillón, en cambio, sí reconoce a la artista por el diseño y los dibujos que incluye, tanto en su portada, como después de cada título presentado: "tapa e ilustraciones de cristina gálvez". En esta cita también se ve un rompimiento con la norma de la escritura. En este primer libro de cuentos, una licencia poética representante de un cambio estético donde diseño y presentación tienen su importancia por la complementación de dos artes: la escritura manuscrita, y la imagen ilustrativa como interpretación de la primera. En lo ortográfico, está la ausencia de letras mayúsculas en

títulos y comienzos de cuentos, donde la primera palabra es de mayor tamaño que el resto; en el estilo, usa la palabra "sumario" en vez de "índice", y bajo lo cual cita a los cuentos junto a sus números de página, pero alineados uno tras otro horizontalmente, vistos como quien escribe a mano o comienza a leer un cuento. En la selección, los títulos también aparecen en una hoja aparte, seguida de un dibujo; todos hechos por una mujer ya madura como artista internacional por entonces, y quien en este libro pasa del dibujo simple e ilustrativo al bosquejo que se pierde desde las líneas firmes hacia otras que desaparecen, o se desdobl原因 simétricamente, como en el dibujo de la portada, y su interior delinear de mujeres, niñas y hombres, como extensiones de cada cuento, o un prólogo en la imagen esencial que le identifica.¹⁵⁹

No se incluye el ensayo sino el cuento en *La escoba en el escotillón*. En ellos también respira, como en su novela, la visión de la mujer, siempre a la vanguardia de su propio relato, "doloroso" por momentos, cuando revé el pasado, pero no nostálgico. La nostalgia la deja en en la visión infantil del hacendado por las costumbres de su padre. Larrabure mira hacia atrás en su novela, porque le da valor al pasado, y al lugar de donde proviene. Por medio de este afirma el rol de la mujer independiente, aunque su arrojo, su infidencia o infidelidad matrimonial en la misma familia, la delate moralmente. La sociedad ciega no ve su escalamiento, pero su "búsqueda", palabra sin acento en el título de una de sus páginas de *Divertimentos* (47), está en su voluntad de seguir adelante.

¹⁵⁹ Cristina Gálvez (1916-1982) no pasó desapercibida como dibujante, escultora, docente, y artista en círculos peruanos desde los años 30 y 40; también vivió en París. En *La escoba en el escotillón* publica líneas que esbozan dibujos de mujeres y hombres que revelan un estilo familiar a posteriores esculturas expuestas por la artista.

En *La escoba en el escotillón* puede verse una contraparte del mundo de la costa cercana a Lima evidente en *Rioancho*. El ámbito, es también doble, pero en otro país. La visita se apartará no desde Lima hacia "Rioancho", de visita al "campo", sino desde Nueva York a Connecticut, en el noreste norteamericano, y como huéspedes de una mujer de una antigua familia de la ciudad de Nueva York. Los espacios interiores de la novela se desbordan nuevamente en su narración breve, pero esta vez se trata de dos amigas en una zona antigua y privilegiada del estado colindante de Connecticut. En este cuento, "mientras la yerba crece" (pp. 87-121), como en otros puede verse alguna nota autobiográfica, debido a la estadía de la joven Larrabure como becada de cátedra, por las universidades de Columbia y Mayor de San Marcos.¹⁶⁰ Aquí también se establecen vínculos con la novela, y no solamente porque en ambas historias las dos mujeres mayores se llamen similarmente, Beatrice Coleman, "producto típico de Nueva Inglaterra" (*La escoba en el escotillón* 94) y Beatriz Jiménez, la peruana, a quien "los norteamericanos del Sanatorio" en su recuerdo le llaman "Mrs. Yiménes o Beatrice" (*Rioancho* 132). En estos nuevos cuentos también caminan por Nueva York tres amigas en "las tres ees", quienes entre galerías de arte, buscan la tasación y venta de un objeto personal, viaje que las une pero que las enfrenta; una mujer en otro cuento anda por el Village; un grupo de amigas almuerza en un Club selecto de la Quinta Avenida; y personajes también miran el río Sena, otra nota autobiográfica para quien "culminaba por entonces un viaje de ilustración cultural en París..." (*Zavaleta, Autobiografía* 73) En los cuentos de este volumen se suceden lo urbano,

¹⁶⁰ Zavaleta también fue becado en Columbia University, en Nueva York para terminar sus estudios sobre Faulkner.

y no necesariamente Lima, también es París ("cómo conocer una dama", pp. 39-48), y Nueva York ("las tres ees", pp. 135-158). En ellos sobresalen diálogos íntimos entre mujeres y amigas, en una habitación o en las calles, silencios y pensamientos de personajes y sus monólogos. Hay muerte, enfermedad, recintos de internación, enfermeras siempre de "cofia blanca" (*La escoba* 29), o una "criada", y otras mujeres quienes también reaparecen en nuevos personajes. En el cuento la temática femenina ya abierta en la novela seguirá apareciendo y bifurcándose. Aparecerá también en la crítica literaria posterior; así ocurre con el contraste entre el hombre y la mujer, en la página de "Contrapunto..." (*Divertimentos* 55).

Pero, por otro lado, en su relato breve *de La escoba en el escotillón* está el claro desborde de todo lo anterior y representativo de la novela *Rioancho*: el intento de seducción a la fuerza por parte de un "poeta" empleador, a la traductora *free lance* quien deberá pagarle por la cena en un recodo nocturno de Manhattan ("poesía sin literatura", pp. 123-133). También están las niñas. En la casa-hacienda Rioancho no hay niños. La familia que la ocupa no los ha tenido, ni los nombra, a menos que se refiera a su propia infancia, aludida por momentos. En la poblada y caseríos de los peones sí hay niños. La madre de uno de ellos implora la ayuda del Padre Damián. Pero lo que esto destaca es justamente la falta de ayuda y de servicios a esa parte de la población, ignorada en los campos de las haciendas. En la narrativa breve sí hay una "niña" como protagonista principal en "peligro" (pp. 49-65), y otra también, "Berta", de una familia de padre y madre con niñera, en "morimos sin revolución" (pp. 75-85), otro cuento que al final provee la incertidumbre

sobre qué ocurre, ¿es trágico? El punto de vista que plantea Todorov, define a este y también a "La escoba en el escotillón", como cuentos de final fantástico.¹⁶¹

Larrabure no llega aún a expresar temáticas universales en los cuentos de *La escoba en el escotillón*. Prefiere seguir con la exploración psicológica dentro de la realidad de su personaje, mayormente femenino, y por fuera de su círculo familiar. Se ofrece la contraparte regional; la distancia para llegar al campo de aquel *Rioancho* está dada por el ámbito neoyorkino de "mientras la yerba crece" (pp. 87-121); y por el otro, la contraparte de más peso nuevamente explora el realismo psicológico de sus personajes. El acercamiento al problema psicológico es filosófico pero la trama lo envuelve todo, simplificando la historia entre acciones y pensamientos. Entonces, su narración cruza así la plaza Washington y las noches del Village, o se aparta desde la ciudad de Nueva York hasta lo más exclusivo de "Connecticut". En el pasaje de un lugar al otro los espacios interiores se desbordan nuevamente, y también la soledad de la distancia; ahora parte hacia una mansión señorial de la alta sociedad neoyorquina. Como en otros escritos, puede verse una nota autobiográfica de lugares. Como en su novela, los cuentos de este volumen se suceden unos a otros entre momentos narrativos de espacios interiores, íntimos, y también externos de campo.

Los cuentos de Sara Larrabure no pueden dividirse en dos grupos por su acción o por su mundo psicológico. Ambos elementos forman parte de cada uno de ellos, y muy especialmente en sus desenlaces finales, que despiertan la curiosidad del lector, y su

¹⁶¹ MLA Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica* (México: Premia, 1981); y David Roas, comp. *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arcos, 2001; 15)

reflexión de cierre. La autora va sumando la información en su desarrollo, el cual no para hasta el desenlace que lo aclara todo, cerrando el círculo temático. Pero, por el contrario, Larrabure también recurre al silencio completo para acompañar la imagen final, sin explicar nada en palabras, o agrega una frase que irrumpe con sentidos ambiguos: "Un alarido" (85). El final abierto también puede implicar el horror y la muerte; pero el lector es bienvenido a optar por otra posible interpretación. Con estos cuentos de 1957 se establece el punto equidistante de su narrativa, justamente donde se encuentra el centro de su capitulación femenina de la "generación del 50". Aunque hasta ahora no se ha abordado este libro o la obra en general de Sara Larrabure en comparativa con los libros de tal generación, o con la novela psicológica o existencialista, para quien es vista como "la voz peruana calificable de existencialista" (G. Vigil, *Cuento 1942-1958*). En este sentido, un estudio del existencialismo en la obra de Sara María no pueden dejar fuera términos y conceptos filosóficos. En el centro de la narración está la mujer como ser existencial; sus preocupaciones psicológicas más que cuestionar la vida o la muerte, avasallan la realidad reflejando el apasionado individualismo de la autora..

En su libro de cuentos, la costa, sierra, montañas y la ciudad, rodean a la mujer, y pueden estas regiones independientemente ser también para ella una selva terrible, un lugar oscuro, un mundo solitario, apartado de todo, peligroso en la tierra más arisca del campo, o en el cemento más harmónico de la avanzada modernidad norteamericana. Su cuento homónimo, "La escoba en el escotillón" (pp. 159-174) --no liminar sino último en su ubicación--, pinta el lugar de "la hostería" reservada de antemano, adonde dos mujeres llegan en automóvil para que una de ellas mejore su salud y descansa. Su final de horror

contenido, o imagen de entresueño, y que rompe lineal y cronológicamente la narración, recuerda la literatura fantástica: con un blandir de "la tijera incrustándola hasta que la luz tena se apagó despidiendo las fosforescencias por todo el ámbito" (174). Cortázar, ya había publicado un año antes "la noche boca arriba", cuento de 1956, en donde se establece un límite entre dos "realidades": el despertar del sueño, y el horror de la muerte violenta que acecha. Avanzado para la novela *Rioancho* de ocho años atrás, y de giro inesperado, la mujer personaje está ahora recorriendo el mundo exterior por un lado; igualmente se remite a un espacio psicológico interior, íntimo, no como el de Beatriz, asistida por Retama en *Rioancho* y quien representa la más abiertamente declarada anihilación de la mujer intelectual, ya que su promesa de vida activa se terminó el día que siguió a su esposo al campo, sabiendo que esa vida no era para ella. El resultado le llevó al abandono de todo y al trastorno mental que le amenaza su vida.¹⁶² No solamente por el lado social y el inconcebible rompimiento matrimonial, sino por el miedo y la falta de iniciativa de la mujer que representa; esta, ante el desengaño amoroso y la irrealización de su objetivo, se encierra y cae presa de la enfermedad y "las pastillas" (*Rioancho* 131). La mujer de los nuevos cuentos sigue siendo de la clase alta, pero depende de sí misma; ella resuelve su problemática y escoge el camino a seguir, aunque por momentos se deje llevar por otros, como en "las montañas" o "la escoba en el escotillón". En estos relatos el personaje femenino destella indirectamente una problemática interior no compartida, un lado oscuro

¹⁶² Este hecho de la presencia de "tijera" en un cuento de *La escoba en el escotillón*, no es nueva. Parte de una escena de *Rioancho* donde están presentes en el baño de a enferma, pero también en su pensamiento "Las tijeras las prohibían;" (132), dando la idea de internación y miedo a que un instrumento sea usado para herir algo o alguien; también, como en el cuento, de suicidio.

sin resolver, un posible malestar psíquico que el reposo engañosamente pretende conquistar. En estos cuentos la mujer intelectual se cierce incluso sobre sí misma, destacándose en ella un exclusivo cuestionamiento del entorno, una vida psíquica en un cuerpo exhausto. En "La escoba en el escotillón", el desenlace final es de los más oscuros: o comete un acto que la narración evita describir, o vive en su entresueño una alucinación violenta de imágenes interpuestas, fragmentadas y caóticas, cortadas por el silencio. La crítica también ha silenciado, aparentemente, el mundo personal allegado a la autora con respecto a su novela *Rioancho*. Allí,

"[...] con insólita valentía, refiere parte de su propia vida, sin ocultar aspectos sentimentales o eróticos que otra habría callado, desleído o atribuido a tercera persona. Sara Larrabure no se sentía satisfecha con ese primer ensayo. Su prosa abundante, traicionaba a la poetisa que también fue, pero no publicó nada más. Cuando hubo muerto, sus familiares editan *Dos cuentos* (Lima, 1963), el primero de los cuales es sin duda un acierto psicológico." (Sánchez, *Literatura*, vol. 5: 1645-1646).

No obstante la clase social (alta) a la cual pertenecía, supo sobreponerse a arraigados prejuicios propios de toda muchacha de su nivel y de su Lima". (G. Vigil, *Cuento 1942-1958*, 348).

En la reflexión sobre lo que lleva a la mujer a pensar y actuar de una u otra manera, está la soltura de la escritura de Larrabure, basada en su aprendizaje personal. Su experiencia es lo que guía su narrativa, y ella es el reflejo de un crecimiento, tanto del paso

de la niñez a la pubertad, como de la juventud a la madurez. Este último aspecto está ligado a su novela, y el primero a sus cuentos.

La niña de "peligro", muy al estilo de "Alicia", en los dos famosos libros de aventuras de Lewis Carroll,¹⁶³ se aventura por los fondos de una casa, y se pregunta muchas cosas a sí misma mientras se introduce bajo las raíces y ramas de un árbol, para así poder entrar en un "túnel". Ella corre, alguien la sigue, se escapa, descuida su vestido, no teme a los peligros y se defiende ante un animal al cual, ella, a diferencia de Alicia, no perseguía. Pero lo que ronda en ese lugar no es un conejo maravilloso, sino una vizcacha real. La niña busca un mundo mejor que desea encontrar, sin "castigos ni exigencias", y no como el de su casa, lleno de "reprimendas" (*La escoba*, 54). Su exploración de ese pasadizo escondido será definitiva. La niña resistirá a pesar del horror de la experiencia. Su inocencia, en cambio, se perderá en la lucha, no su instinto natural de supervivencia. En "peligro", como en las "aventuras de Alicia", se revela que la inocencia de un niño también puede abrigar las preguntas y respuestas esenciales para cualquier ser humano. Se puede escapar la forma de la normalidad, y el símbolo puede ser un tanto oscuro. Aún así, el relato contiene varios niveles de interpretación y una mirada filosófica a la experiencia de la niñez.

Han pasado los años desde su novela hasta 1957. Pero con la publicación de "Las montañas", "El electricista" y "Bureau de defunciones" en la revista *Centauro* que ella fundó y dirigió, el cambio de Larrabure se evidencia tempranamente. Se ve en la manera de profundizar la psicología de cada uno de sus personajes, lo cual por momentos les remite a

¹⁶³ Los dos libros del autor decimonónico del Reino Unido son sus clásicos, *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*, y *A través del espejo*, donde una niña también tiene aventuras subterráneas, pero fantásticas.

un mundo aparte. Desde este reflejan lo que piensan y sienten, en una perspectiva revelada en ese particular contexto, siguiendo la técnica narrativa usada por la autora. Sánchez llamó autobiográfico al trabajo de Larrabure, pero sus datos no dan para confirmar afiliación personal, exactitud familiar o el porqué de su hazaña en publicar lo que publicó. En "Bureau de defunciones" un ser anónimo sube y baja las escaleras para entrar y luego salir del recinto de corredores y puertas, sin encontrar lo buscado.. En ese aparente mundo absurdo donde "Una mujer ordenaba unos folios que se apiñaban hasta el techo", un acta oficial no aparece bajo la letra N del "cartón del fichero" (*La escoba* 110). Otra puerta, otro intento, el mismo resultado: "-Tal vez mañana. Nunca falla. No desespere." (111). Este cuento, y su simbólico encuentro --al final no sucede--, entre la vida y la muerte, no está incluido en *La escoba en el escotillón*, libro que desborda las temáticas de *Rioancho*. Allí da un amplio salto narrativo, comparable con el que marcará, a partir de entonces, lo publicado en sus últimos escritos, los cuales también pasan por el filtro de la generación del 50.

3.1.2.

Mas allá de dos elecciones póstumas: *Dos cuentos y Divertimentos*

No se puede asegurar que el contenido de los dos libros póstumos de Sara María Larrabure, *Dos cuentos* (1963) y *Divertimentos* (1966), sea o agrupe todos los escritos que la autora dejó pendientes o terminados, al morir en 1962. Tampoco se puede cotejar, las fechas de su escritura con respecto a la de su publicación. Sin embargo, en las dos nuevas y deslumbrantes selecciones de 500 ejemplares numerados cada una, se destaca una nueva muestra de su capacidad artística en dos cuentos largos. Uno, "Pentecostes Privado", recorre momentos universitarios en las facultades de Letras, Derecho y Ciencias. Vemos en este cuento a los compañeros de clases, el caos político estudiantil, Cecilia, Estela, Hugo, entre otros estudiantes, el misterio de una aventura en la Facultad de Derecho, exactamente en un lugar que "-Hace años dejó de ser capilla. Desde la época de Leguía es Panteón de los Próceres" (*Dos Cuentos* 82). Afuera queda, la lucha desatada abiertamente por la "Reforma Universitaria" (51), y su grave consecuencia, la suspensión de las clases: "¡Si han clausurado la Universidad!" (88). En este relato también se ofrece una fecha que favorece la ubicación del hecho y su paralelismo en la vida universitaria peruana: "-1833... Hum. más de un siglo que está muerto"... " ¡Ciento doce años! la exclamación silbó entre los dientes"... "-1829... Te equivocaste. Este es marino pero no almirante"... "Nada menos que ciento dieciséis años -susurró Estela." (85). El situar la historia de su cuento alrededor de 1945, puede ser signo de que fuese un escrito muy anterior, quizá parte de una novela en progreso. El otro cuento del libro, "Los desplazados", está en el mundo de la

experiencia, no del estudio como en el primero. En el relato una visita llega al hogar de una pareja y cambia la relación entre el hombre y la mujer. Aquí encontramos una relación con *Rioancho*, y también con la novela francesa de Simone de Beauvoir ya citada, *La invitada*.

Sugestivo este cuento largo, en cuanto a la posible vínculo con la vida de Larrabure:

"-¡Bárbaro! ¡Brutal! Imagínate que he decidido irme a Europa. ¿Qué te parece? Nadie lo sabe hasta ahora sino tú. -Haces bien. Necesitas cambiar de ambiente te hacía falta descansar. -¡Claro! ¡Por supuesto! Tienes toda la razón. " Lo que a mí me ha pasado es que siempre he sido una chiquilina mimada. Mira, no sabía hacer nada. Abría la boca y mi padre me daba todo. Pero todo eso se acabó. . . ". . ."-¿Y qué piensas hacer en Europa? -Pues trabajar en algo que valga la pena. Hacer algo. Publicaré allá mi libro. -¿Estás escribiendo un libro? . . . -Ya lo acabé. Es mi biografía con mis pensamientos, mis frases. Todo o que yo he hecho en mi vida". (134).

Por último, aparece cuatro años después de su muerte, una compilación de escritos breves, algunos brevísimos, de material muy variado. En ellos la autora se siente a sus anchas en el manejo de las temáticas que presenta. Incluye, siguiendo vetas anteriores, nuevas variaciones del uso del lenguaje: la palabra crítica no en un contexto pictórico como en su novela *Rioancho*, sino musical. "Concierto en Mi mayor", subtítulo de uno de sus relatos breves de *Divertimentos*; "A propósito del hispanismo" (pp. 9-13) es la narración de una simbólica partitura -- un transcrito en español de una queja social, con algún sarcasmo humorístico--, sobre la miopía y egoísmo en ambas partes de un debate entre supuestos

adeptos al hispanismo, por un lado, y al indigenismo, por el otro. En otro relato la palabra se vuelve diálogo abierto entre las partes. Esto nos recuerda el psicoanálisis,¹⁶⁴ al cual también cuestiona en "Temáticas freudianas", segunda parte de "Pláticas de Medianoche": "Quizás hablo disparates; quizá a manera de un psicoanálisis" (127). En ambas partes, la primera, "Sólo un nombre" (121), y la citada, tienen las mismas dos protagonistas, junto a "L.A", quien mayormente hace las preguntas. Las respuestas revelan mundos interiores escondidos, recuerdos y detalles de una vida privada; el personaje habla abiertamente sobre todo ello, pero también hace preguntas y hasta termina la "plática" al mejor estilo psicoanalista grupal: "E.- Es ya muy tarde. Ojalá volvámos a tratar de este interesante tema, escabroso y hasta doloroso, puede decirse. Con todo, algo se ha aclarado; y más que algo, ya que el tema se ha tocado, y en profundidad..." (133). En su ensayo crítico Sara María Larrabure expresa su sentir y admiración por quienes como ella optan por seguir el camino que sienten suyo o hasta el fin, y cuyo trabajo local refleja una aspiración a valores universales. Así lo expresa Larrabure en "El arte y el proletariado" (pp. 109-113), lectura de la obra de la alemana Käthe Kollwitz (1867-1945), ahí comparada con otros artistas de su tiempo, cuyas "obras"

están encerradas en el 'dato'; y no poseen la validez universal ni el contenido emocional de Kaethe Kollwitz. Ella perdurará como uno de los artistas que más dignamente han contribuido a la mitología de la

¹⁶⁴ El método usado en este relato, diálogo, preguntas, respuestas recuerda a Sigmund Freud y su doctrina psicoanalítica, que investiga conflictos inconscientes de la persona. Aquí también se descubre algo oculto, que surge de la conversación entre las partes. El hecho de que sean tres, da la idea de un psicoanalista y una persona desdoblada, quizá también bipolar, y probablemente cambiante entre una y otra personalidad.

clase obrera. Su obra inició una era en el arte al servicio de un fin social, ya que fue la primera que dio cabida, con simpatía, en arte, a las reclamaciones del proletariado y a su lucha de siglos por mejorar su situación (113).

Larrabure refleja la situación no de "los tejedores" de Kollwitz, sino de los campesinos algodonereros de la costa peruana, la cual, para mejorar, no depende solo de ellos mismos.. Su observación se vuelve visión y profundiza la situación de la mujer hacendada, la cual sí depende de su propia opción y valentía por salir del círculo social que le encierra. *Divertimentos*, como libro físico, también presenta un marco artístico y literario para los escritos escogidos: El título, "Divertimentos" figura en lo que parece un mástil instrumental, con cuerdas y trastes de guitarra; él mismo una palabra semejando notas, música escrita, en letras blancas posadas sobre un renglón de las líneas blancas como cuerdas, y en un fondo negro y rosado. Dos símbolos aparecen en ambos libros, en éste y en *Dos cuentos*, representando uno el sol en el horizonte, amanecer o atardecer, y el otro una cadena de montañas o una sucesión de las olas del mar, de hecho dos líneas paralelas quebradas y formando dos cadenas de apenas más de dos sucesivos rectángulos. Esas imágenes, signos, o símbolos, dan un común denominador a las dos publicaciones póstumas. También presentan ambos libros citas que anteceden en el principio del libro y las selecciones presentadas. En *Divertimentos* aparece una cita a los trabajadores del arte "visto", del pintor Andrew Hudson, seguida por otra que parafrasea la anterior, pero para referir a la autora cuya "obra literaria es leída". En *Dos cuentos*, presenta primero una poesía de Carlos Martínez Rivas sin título, pero citada como "Prólogo" en el índice del libro.

Dos epígrafes, una frase en verso del mismo Rivas, y que le da el título, pero con acento a "pentecostes privado (cuento)", y otra frase de Herman Hesse (1877-1962), la cual también toca en el interés de Larrabure por la filosofía oriental y el descubrimiento espiritual del discípulo: "Podemos comprendernos los unos a los otros, pero nadie puede ser explicado sino en sí mismo." (*Dos cuentos* 15). Otro acercamiento al tema aparece en un ensayo de *Divertimentos*: "Una filosofía religiosa expresada en el arte", donde refiere la filosofía "Zen" así como también su historia, su lugar en el mundo, sus maestros, artistas y técnicas de pintura y escritura china y Japonesa, etc. (pp. 99-107).

Es inevitable, al abordar la última parte de la obra de esta mujer viajera del Perú ,dejarse llevar por una clara sensación de estar ante algo trunco. Incompleta sin duda quedó su obra, esparcida como está hoy día en bibliotecas extranjeras o perdida. Esto ocurre porque murió muy joven en 1962, a la edad de 41 años; ocurre por la falta de compilación y estudio, y también por dejar a un lado, escritos que pueden verse como parte de algo inédito, mayor, y sin lugar a dudas, con un nuevo punto de vista narrativo. Su desaparición física no le permitió concluirlos.

Por el valor de su trabajo, merecidamente se le ha extendido un pedestal en el nuevo siglo a Sara María Larrabure. Este la eleva y la coloca junto a grandes escritoras latinoamericanas, como María Luisa Bombal. Considerar la obra de la escritora chilena de los años 30 y 40, aunque no se presente una lectura bajo una luz común a ambas, claramente refiere antecedentes narrativos de temáticas femeninas, como la revista *Sur* de Victoria Ocampo, y sus "memorias" donde se ofrece para Jean Franco, una

idea bastante exacta de la vida de una mujer de clase alta, obligada a participar en los ritos sociales de preparación para el matrimonio y con pocas oportunidades de desarrollo intelectual... Pero tal vez sea la de la escritora chilena María Luisa Bombal (1910-1980) la más desolada de las visiones de la condición femenina. *La última niebla* (novela corta incluida en una colección de cuentos publicados bajo el mismo título) expresa el sueño de una mujer cuyos deseos no encuentran curso en el matrimonio tradicional y busca un encuentro fantástico." (Franco, *Historia*, 218).

Esta cita de Franco establece correspondencias no estudiadas para con la obra de Sara Larrabure.. Cabe recordar que Larrabure escribió un ensayo titulado "Simone de Beauvoir. 'Los Mandarines': ¿Un Existencialismo Inexistente?", el cual, póstumo, da idea también de cuando fue escrito; refiriéndose a esa novela agrega: "Desde diciembre de 1954 en que se publicara hasta hoy día, ha sido traducida a diversos idiomas; al inglés se vertió el año pasado y hace algunos meses al castellano. Si es la obra que sin duda ha dado mayor popularidad a su autora, no ha alcanzado en cambio, la hondura y brillantez de su anterior novela 'La Invitada'." (*Divertimentos* pp. 79-89). Este tema de la visita aparece en los espacios cerrados de la narrativa de Larrabure desde *Rioancho*. Allí una mujer irrumpe con su presencia, en la relación de una pareja casada.¹⁶⁵ La mujer prefiere procesar su vida interiormente, descubrir el significado escondido que solo le atañe a ella misma, y seguir

¹⁶⁵ Se ha mencionado un parecido entre la novela *La invitada* (1943) de Beauvoir y "Los desplazados" (póstumo) de Larrabure, pero no se ha ahondado en esta comparación. Hay que agregar *Rioancho* (1949) a la lista, y también, teniendo en consideración sus fechas de publicación, *Los mandarines* (1954), donde también tenemos una "invitada", quien entra en un triángulo amoroso.

adelante. Su mirada hacia atrás, su respuesta al hecho, será la obra y el valor de su meditada escritura.

Una visión, exclusivista en cuanto a género, y donde también se destaca a Sara Larrabure como autora de la novela *Rioancho* (1949), pero en una comparativa de contexto femenino junto a otras mujeres narradoras de la década del 40, la contempla y vincula con la "literatura indigenista peruana femenina".¹⁶⁶ Larrabure está incluida en este rubro junto a María Rosa Macedo, Pilar Laña Santillana, Hortensia Luna de la Puente, y otras mujeres escritoras. Algunas también aparecen en otras comparativas, referidas en diferenciadas apreciaciones por la crítica desde el siglo pasado. Una de las más recientes, reveladora desde la imagen de la portada ("tapada limeña") incluye el estudio de tres novelas de mujeres escritoras peruanas de los años 40, "(Mc. Parlin, Lina y Holguín)", quienes para Mariana Libertad Suárez, autora del mismo, fueron prácticamente borradas del mapa literario peruano, por parte de la crítica masculina: "desconcertante la omisión casi absoluta de nombres de autoras en los manuales de literatura peruana editados a partir de los años sesenta." (14).¹⁶⁷ Generalmente, Larrabure ha sido referida por su manejo de técnicas narrativas, su influencia de Joyce, Faulkner, el existencialismo, Se olvida mencionar que tempranamente, para su editor Santos Torroella, Sara Larrabure escribía

¹⁶⁶ "María Rosa Macedo y la literatura indigenista peruana femenina", artículo de Giovanna Minardi, de la Universidad de Palermo, Italia, una refundición en un contexto amplio de temas y autores, de artículos de Estuardo Núñez y Castro Arenas, entre otros, donde el nombre de Hortensia de la Puente aparece como "de la Fuente".

¹⁶⁷ Refiero a Mariana Libertad Suárez y su libro *Déjame que (me) cuente: intelectuales limeñas en el Perú de los cuarenta (Mc. Parlin, Luna y Holguín)*.

"más en la búsqueda de sí misma que en la prisa por llegar." (*Rioancho* 8).¹⁶⁸ En esa "búsqueda" está su inquietud, la cuestión vital de sus temáticas, pero por sobre todo, su que la autora vuelca a lo largo de su vida en sus escritos.

¹⁶⁸ Los nombrados críticos Sara Beatriz Guardia, Mariana Libertad Suárez y Ricardo González Vigil, quienes han publicado crítica sobre su obra. Ver bibliografía.

3.2.

Rioancho, casa-hacienda por dentro: ámbito psicológico de la realidad personal y regional

El hecho de que doblemente "Rioancho" sea el título de la novela, y al mismo tiempo el nombre de la "casa-hacienda", denota una manipulación inicial del libro por parte de su autora, inclinándolo hacia una interpretación especular significativa. La novela asimismo se divide en dos partes iguales de "XIII" (*Rioancho* 111) capítulos, y de unas cien páginas cada una. Amplía esta visión también el doblez de su título: el sustantivo "río" y el adjetivo "ancho", dos vocablos unidos en una sola palabra, la cual gana su letra mayúscula, pero pierde la tilde en su fusión. Pero más importante que la significación de su identidad ortográfica, o pérdida de la misma debido al cambio, normas que Sara María Larrabure desafiará años más tarde en *La escoba en el escotillón*, es que la historia de "Rioancho" se acerca al río solo una vez. Esto ocurre en una reunión de la patrona terrateniente en la casa-hacienda "Miñape", debido a un conflicto campesino: "El ambiente daba deseos de salir al corredor a contemplar el campo y la cordillera cercana. El río que corría caudaloso la bajar directamente de ella recordaba las protestas y disputas por la dotación del agua." (*Rioancho* 118). La mención de la acequia, y el hecho de ser el lugar una plantación, nos recuerda los ríos llegando a las quebradas, y los valles de cultivo de la costa peruana. Aún así, la trama de *Rioancho* se acerca significativamente a la ciudad y a la playa del mar, pero no al río. La carretera, forma similar al río que hasta serpentea por los villorrios del lugar, es también un constante correr de camiones que arremeten con fuerza en su rápido paso hacia la ciudad. Un paseo en automóvil también recorre el lugar y sus pasajeros miran a

uno y otro lado, como a las orillas de un río. Pero eso pasa por fuera de la hacienda, como también queda fuera de foco la vida de la población trabajadora, dentro de la hacienda, ignorada por el patrón. *Rioancho*, no se refiere un río sino a la franja costera del mar, símbolo de lejanía y separación por excelencia en este relato de la costa peruana. La soledad de los personajes es también fruto de los grandes espacios interiores de la casona, gran parte de ella a oscuras y sin uso. Los patronos no se mezclan con lo que ocurre en la localidad. Entre ellos y la realidad campesina de la región hay asimismo, una gran distancia, aunque la gran mayoría de campesinos trabaja para ellos. Esa lejanía, latente o activa en los personajes durante el período de más de un mes que comparten en "Rioancho", incluyendo la visita médica breve, da pie a un trasfondo interior, a una dimensión psicológica. De esta manera se trata de matizar la historia lineal de *Rioancho*, desde dentro de la anécdota, y más allá de esos cuarenta o menos días hacia la cosecha y el final de la novela.

Asimismo, "Rioancho" es para su prologuista un "nombre que suena ya de por sí lento y grave", donde "la acción se diluye, se explaya más bien..."; para él, la novela, "peruana por sus cuatro costados", tiene un objetivo: "Persigue poner en claro, describir finamente, el trasfondo de la realidad, enfrentando a los personajes consigo mismos, con lo que les hace ser exactamente como son, con todo aquello, en fin, que ha de suministrar al lector, no la móvil espuma de los hechos, sino su imagen entrañada en el deambular por la vida de unas criaturas humanas." (9). Para este crítico, *Rioancho* es una "novela que ha de leerse más para saborear ese constante desdoblamiento de matices, que para correr apresuradamente del nudo de la acción a su desenlace final." (10).

Si bien el "desenlace final" de la novela no desata ningún "nudo" crucial de la misma, la acción sí es lenta de principio a fin, a favor de un "desdoblamiento" de la narración. Pedro piensa, casi al final, sobre el tiempo pasado desde que llegó la sobrina hace poco más de un mes: "parecía tan lejano todo" (198). El espacio psicológico por un lado y el del tiempo cronológico que pasa es justamente lo que explora la novela por medio de unos pocos personajes. En estos desdoblamientos la voz narrativa nos acerca más a la vida de sus personajes.

A diferencia de un estilo fantástico, o surreal, los espejos narrativos de *Rioancho* (diálogos internos, pensamientos, sentimientos ocultos y recuerdos del pasado de sus personajes), surgen para retratar con sus interioridades, cuestiones íntimas, e historias personales de uno u otro personaje, completando así, los vacíos que deja la anécdota en la voz omnisciente. No se trata de cuestionar la realidad que rodea al personaje, o de preocuparse por el conflicto entre el personaje y el medio, sino de interpretar la verdadera esencia de ese personaje. De esa manera toman vida los personajes. En *Rioancho*, como escribe su prologuista, estos son "criaturas humanas" que deambulan "por la vida". En otras palabras, tienen vida, no son de cartón, muestren o no un mundo interior (9).

Rioancho es una novela que, como sus personajes, se revela desde dentro. A medida que se van presentando uno por uno, y luego de a dos, también se va acumulando no la historia de poco más de un mes de verano en la hacienda, sino la de sus vidas. La huelga amenaza la cosecha por fuera; por dentro, el poder terrateniente ha sido desafiado a muerte. En lo personal y en lo regional el conflicto ha tomado proporción y quebrantado la rutina de norte a sur; esta rutina también será apaleada por el arreglo entre los

agricultores y el gobierno. Campesinos y terratenientes actuarán cada uno por su lado. Igualmente el "Ministro" y el "Presidente", si bien el estado de derecho aparece amenazado por la fuerza militar, pronta a actuar en el momento apropiado. La patronal entonces logra la reintegración del peón al trabajo: el algodón se salvará. El campesino, sin embargo, ha logrado que le reconozcan la existencia del sindicato.

Más allá de que haya ocurrido realmente en el Perú o no, a partir de la presidencia de Bustamante y Rivero, en la realidad narrativa, la mejora del peón no llega. La promesa de derechos si lo hace como decreto de ley, pero la pobreza y la falta de servicios médicos continúa. La patronal ha ganado tiempo para esperar sus propuestas, contra las cuales luchará sin misericordia; más importante aún, ha ganado dinero. Paradójicamente, la cosecha del algodón es un bien que no beneficiará al peón, sino al país: la mano de obra barata seguirá vigente.

En el acercamiento narrativo al mundo de la poblada, de hombres y mujeres, peones y sus niños, se delata el anacronismo feudal de la región. La miseria es tan patente como la riqueza del patrón. Pedro heredó "Rioancho"; se educó en Bellas Artes en el extranjero, inconsciente de la causa social local, no de los intereses materiales a los cuales nunca renunció. El trabajo del campo lo conoció de niño pero nunca se dedicó a ello. Tampoco lo considera como opción en su pintura. En el arte pictórico, conceptualmente no le atrae el indigenismo; sí los animales -- el caballo por sobre todo infaltable para imponer respeto desde la conquista--. Tampoco vino a vivir al campo sin la mujer. Vive con ella la rutina de la lejanía de todos los días, excepto por sus recaídas, que lo cambian todo y a todos. Pedro piensa en todo eso, al mismo tiempo es nostálgico de su pasado. Ella también piensa en él y

en su pasado juntos. Pero no lo conversan. Beatriz busca la conversación y el lenguaje intelectual, mientras él se deshace por dentro en cuestiones artísticas en la soledad de su estudio. Simplemente ignora a Beatriz.

Asimismo, Pedro prefiere ignorar la vida de la poblada. Los observa en la playa, pero desde lejos medita figuras en cuadros estéticos. No se baja del caballo en sus recorridas por el campo; no se acerca a los trabajadores o al caserío. No se interesa por ellos a menos que le causen problemas que su administrador no pueda controlar. Su tarea está en su estudio, y en su "office" de su casa, y en la documentación del administrador, cuya casa dista un kilómetro de distancia de la casona. Mientras tanto, como un aristócrata de otra era y oligarca de ésta, parece no haber vuelto jamás del recinto académico inglés donde se formó como artista.

Pedro volvió al país por lo que parece haber sido un intercambio de anacronía: "...la época de su regreso de Inglaterra, donde anacrónicamente se había dejado arrastrar por los resplandores tardíos de las tendencias pre-rafaelistas" (*Rioancho* 94). Desde entonces se ha dejado arrastrar por los resabios de un feudalismo escondido en el valle, disfrazado por la mano de obra barata. Pero Pedro no tiene ojos para ver la realidad de esa manera. La naturaleza de su campo junto al mar, naturalezas muertas y retratos forman la base de la realidad para él; es una realidad a elusiva que se empeña en plasmar en sus lienzos. Sus cuadros, como su vida, aun dejan mucho por desear. No ha pintado su autorretrato, y tampoco parece conocerse a sí mismo. Pero la voz omnisciente y la de los otros personajes, lo pintan narrativamente. El resultado no es una obra de arte sino un símbolo de la realidad regional, abstraída del contexto global por fuera de sus propios intereses. Pedro no es un

hombre de acción . Su egoísmo parece ser innato en él; su ignorancia, una característica adquirida a fuerza de soledad. Él y su esposa Beatriz han estado aislados de sus respectivas familias por muchos años; no obstante, algo va a cambiar en los próximos días.

3.2.1.

La visión desde Lima y la realidad del campo

Se anuncia en el primer capítulo de la primera parte de la novela una invitación y una visita. Encontramos aquí la anécdota que se abre y se cierra en *Rioancho*. Beatriz tendrá huéspedes: su sobrina, María Ángel, Miguel, su esposo, limeño como ella, y otros jóvenes hacendados del valle. El motivo de la reunión es un simple almuerzo de domingo. La realidad, sin embargo, será otra. Un día en el campo para la sobrina y su esposo se vuelve en varios; él debe volver a su actividad urbana, lo cual refleja la rutina de su íntima separación. La enfermedad que aqueja a la tía hace que María Ángel decida quedarse por un tiempo más. No puede mencionar que ha tenido una relación íntima con su tío Pedro en la playa, ni que le agrada la idea de quedarse en el campo por un tiempo –sospecha que algo realmente importante le espera en su vida--. Su estadía y relación para con los Jiménez guía la trama y el contenido temático pues María Ángel lo registrará todo a través del filtro de su filosofía de vida, como mujer y como esposa, no necesariamente siempre en uno o en otro papel. La joven se opone a la actitud de abandono ante la vida de su tía, quien se ha enterrado en una vida que nunca fue suya, sino ajena, como es la práctica de los "seres humildes" (*Rioancho* 185). Tanto ella como el lector deben observar y hurgar para descubrir lo que no sabe sobre su tía. No la quiere juzgar pero por momentos lo hace. A esto contribuye el hecho de no saber nada de la salud mental de la tía. La sobrina se pregunta cuál es el por qué de aquella vida abandonada, cuando la recordaba joven y llena de vida. Ella, como todos, no alterará a su tía por ningún motivo. Su lucha no es en

contra de nada ni de nadie, sino a favor de ella misma, su vida y libertad personal. Puede equivocarse al actuar -- y lo reconoce con Pedro--, pero sabe lo que no quiere y eso la ayudará a encontrar su futuro que busca con avidez. Su pensamiento en "Rioancho", y más aun cuando dialoga con el doctor Arnulfo, provee material para rellenar de información esencial las zanjás que separan a su tía y a Pedro y otros personajes. Su lucidez y sensibilidad para medir rápidamente a las personas y los momentos es sorprendente. Otro dato explica un poco mejor su círculo: le regalan libros que ella lee. Como sus tíos cuando llegaron a "Rioancho" por primera vez, ella también ha salido de la universidad; intelectual a su manera, está en plena época de experimentación.

A Pedro, en su arraigado deseo de campo y soledad, la sociabilidad no le atrae en lo más mínimo, si bien lo distrae ante el malestar que le causa el reclamo de sus trabajadores por mejoras de todo tipo. No puede dejar de pensar en ello: "Reclamaciones como la de crear una Escuela de Segundo Grado. ¿Para qué les serviría tener una Escuela de Segundo Grado? ¿acaso no tenían suficiente con la de Primer Grado" (18).

La visita desde Lima y el cambio de la actitud campesina son, por esos días, los nuevos elementos que irrumpen en la realidad rutinaria de Pedro y su esposa, quienes duermen en cuartos separados en la casa-hacienda que ha pertenecido a su familia por generaciones. Ella otra vez recae física y mentalmente y tres doctores acuden, uno que se liga al medio local, y dos de Lima. La poblada también recibe nuevos trabajadores, agitadores obreros llegados de Lima, quienes se mezclan con los trabajadores e incitan a lo que terminará siendo una bien coordinada medida de lucha por mejoras, la declaración de la "huelga" (116). El desafío llega doblemente desde Lima, por un lado, la política, y por el

otro lo femenino. Este último elemento, es más que una cuestión de género o de sensualidad. María Ángel no produce influencia alguna en la gente del campo; sí la producen los agitadores entre la peonada. Ella, en cambio, no hallará, a pesar de lo ocurrido entre ellos, ningún efecto en Pedro, ni en su tía enferma, quien prefiere la compañía de Martina. Martina prefiere evitar María Ángel. El doctor limeño, en cambio, la considera una prioridad en cuanto vuelva a Lima, y ella se interesa también por verlo.

La mujer de la ciudad ha sido de alguna manera cambiada por su visita al campo. Ha comprendido qué no quiere en la vida. La suya no será una vida inmóvil, como las naturalezas muertas de Pedro, como su tía, o simplemente útil como Martina. La suya es y será una búsqueda sincera de la verdad de sus sentimientos por encima de las estructuras que le quiera imponer la sociedad. Su juventud la delata, también su honestidad para consigo misma. La vida del campo no es para ella. No participa en política o en ninguna causa social; se interesa por la situación aunque no la comprenda. Su estadía está marcada por la enfermedad de su tía y por la huelga declarada por la peonada.

Pedro mientras tanto sigue ignorándolo todo desde su estudio; no tiene intención alguna de ir a la ciudad aunque debe hacerlo. Los terratenientes lo han nombrado mensajero y no puede escapar. Podrá excluir a la poblada, pero no la realidad política. En "Rioancho" como en todas las demás casa-haciendas, se contraponen el reclamo laboral con cambios en el gobierno. Un cambio en el gobierno, corresponde al dominio aprista del Parlamento al principio del mandato de Bustamante, y la promesa de mejoras laborales que harán eco en todas partes. El contexto regional de la novela apenas si se extiende por fuera de las tierras costeñas de "Rioancho", a "unas dos horas y media, o tres" de Lima

(143). Hasta allí llegan desde la ciudad oradores influyentes quienes dan discursos y comparten horas de fiesta con la poblada. Así se van organizando las medidas de lucha en la hacienda de don Pedro, el artista, ausente del trabajo en el campo. Esa "casa-hacienda" del campo algodonero también es una imagen viva y representativa del inicio de un movimiento sindical: "En el caserío, seguramente la peonada se agitaría, redactaría mociones, discutiría, no estaría de acuerdo, acabaría por estarlo, reuniéndose por las tardes en las pulperías o, para los acuerdos definitivos y las últimas decisiones, en el Cinema del pueblo. Allí se sentaban, en la pequeña sala vacía" (105).

Al mismo tiempo, a la acción de "Rioancho" no le concierne, desde el punto de vista patronal, el mundo del campesinado, el cual es un conflicto de fondo, un elemento que debe ser controlado para beneficio del campo productivo en el que trabajan. Desde el punto de vista narrativo se da también una imagen fragmentada de sus costumbres, pintadas a la distancia para mostrar una situación global. Esta por momentos también retrata pormenores esenciales de la forma de vida de esa población mestiza de peones y mujeres de los caseríos de la costa agraria, en particular, la música, el baile sensual de una pareja de zambos, las niñas sirvientas, indias, zambas y mestizas que viven y trabajan en las casas-hacienda. Si bien todos están presentes en la narración, la novela no es reivindicativa del trabajador campesino. Su imagen se encuentra por detrás de los retratos de los patrones. Junto a esa imagen está su contraparte: los terratenientes reunidos en pie de lucha para evitar los avances de la política populista de mediados de los 40 en el Perú. Larrabure presenta en el patrón Pedro, la ignorancia sobre la vida del pueblo. Así, describe el encuentro de hombres en el tambo del "bodeguero, un chino negro y lampiño" (25) y "su

mujer", también "una voz chillona... era india, vestida con un traje de color indefinido", como su identidad. Este preámbulo a la "fiesta" de la "Tía Francisca" (26-28), se vuelve también una prosa poética: "Solamente el negro, bajo el ancho sombrero de ala blanca, semejaba una gaviota herida sobre la madera" del mostrador del tambo (32).

La fiesta de la tía Francisca es un capítulo aparte: sus comidas, bebidas, danzas y cantos llenan la noche; en esta se afianza la huelga campesina, debatida anteriormente entre algunos peones más fuertes, y los emisarios de la realidad urbana y nacional. El acercamiento al mundo de la peonada revela el acercamiento de la ciudad al campo. Por un lado, llegan desde la urbe hombres con nuevos mensajes que embanderan una lucha obrera. Organizan también discursos, reuniones, visitan los lugares de encuentro y comparten sus ideas por los derechos de los trabajadores. Dan fe de nuevas concesiones por parte del gobierno, eliminan el miedo a la represalia patronal e incitan en la toma de consciencia de la lucha común, por el mejoramiento de todos. Los dos lados de la tensión se enfrentarán en *Rioancho*. En la pulseada, los pobres perderán; los ricos se sentirán amenazados por ellos; pero su riqueza se encargará de establecer la distancia para poder seguir ignorándolos

Sin embargo, ese aspecto está ligado al marco temático pues el mundo que primariamente presenta Larrabure es uno cerrado al ojo público. La omnisciente tercera persona, privilegiada visión interna de ese mundo aristocrático de la sociedad, se encarga de mostrar otras miserias e injusticias. Estas no son las de las barriadas de Lima descritas por autores de la "generación del 50", sino las de un momento histórico inmediatamente anterior a ellas, donde el foco está más inclinado al pensamiento que divide la sociedad del

campo en dos tipos de gente: quienes gobiernan y tienen todo y quienes están excluidos y no tienen nada. Pero entre los más privilegiados también se revelan miserias y divisiones internas; unas calan hondo en el ser, no para colmarle sino para despojarle. Este es el caso de Pedro a quien le falta la vida que palpitaba una vez en su interior; sin ella, ahora la busca en sus cuadros de "Rioancho", cada uno una justificación de su elección -- a pesar de quedarse en la hacienda desea avanzar por el camino del arte-- . Su esposa, Beatriz, también ha pagado su cambio del campo a la ciudad con la pérdida de la sanidad mental.

Pero Pedro sabe que un nuevo tiempo se avecina; también lo supo cuando él optó y eligió emular a su padre, aquel "arrellanado en su sillón", quien "tan aficionado al coñac francés y al tabaco cubano", al tomar su cigarro le tiraba a su hijo su "anillo dorado" de papel, un símbolo del legado de la fortuna: "'Ten tu sortija'" (21). A la casa-hacienda que conoció de niño, llegó orgulloso con la joven mujer, pero el tiempo creó una distancia entre ellos. Él, presto para hacer funcionar con su trabajo el engranaje tradicional de su familia, creyó poder también realizarse en el arte; a él la soledad lo arrinconó en su estudio y a Beatriz en su dormitorio. Dividido entre sus dos tareas, se dividió también el matrimonio. Si bien ella, al principio dudó de poder adaptarse a vivir en el campo, terminó entregando su vida por el esposo, no por amor, sino porque así actúa la mujer casada. Sin embargo, sufre las consecuencias en enfermedad e internación, factor recurrente en la narrativa de Sara Larrabure.

La esposa y el esposo han pasado sus años en la casona del campo y ahí se quedarán, aunque separados el uno del otro, como la vida de la casona y la de la poblada. Aún no se proyecta la reforma agraria. Tampoco es el patrón un abusador de indios como el

hacendado de la literatura indigenista, o el bonachón amigo del patrón siempre cerca, sabiéndolo todo, como en *Rastrojo*, de María Rosa Macedo. Este patrón costeño no tiene látigo o porta arma alguna en sus vueltas de a caballo o en su casa. No tortura ni maltrata a sus trabajadores; delega a su administrador escocés, con su limitado español, pero suficiente, para que se encargue de ellos. Como mayoral le informa en inglés al patrón si cumplen o no con su trabajo; desde su elevada casa tiene vista de la poblada, controla su funcionamiento y también paga los salarios.

Viven alejados de los caseríos del otro lado de la plantación, pero están rodeados por la poblada multirracial de las haciendas. Esta población marginada no tiene voz; en la hacienda "Rioancho" está por fuera del círculo de contacto personal de Pedro y Beatriz, a excepción de quienes proveen los servicios más cercanos. Solo las mujeres se permiten dentro de la casa (cocinera, ayudante, criada), pero nadie más, excepto el padre Damián, confesor de Beatriz, representante de otro poder regional. Sus apariciones no lo pintan como "salvador de almas", según el doctor Arnulfo, es una figura entre precavida y temerosa de contraer alguna enfermedad. La voz narrativa abre y cierra esa historia de hacienda sin concentrarse en los vaivenes de la lucha de clases; sopesa la realidad de su representatividad laboral y patronal, en contexto con el tiempo histórico del Perú. Ser patrón de "Rioancho" es ser voz también de todos los terratenientes, aunque él en verdad no desee serlo. Por ello le disgusta tener que participar activamente, como le exige la directiva del grupo quien lo elige representante ante el "Ministro en Lima" (*Rioancho* 125). La realidad desafía doblemente a Pedro: la acción del mensaje político, el cual a su pesar debe llevar al más alto nivel del gobierno; y el duelo interno cuando se ve obligado a dejar

su pintura para atender a estos problemas. Su fortuna le ha permitido ver con sus propios ojos las grandes obras, pero no le ha proveído la facultad de lograr algo así de su propia mano. La política no le interesa, pero le preocupa. En su crítica de arte se trasluce también un autorretrato, al dar un detallado catálogo de lo que está o no en línea con su manera de entender el arte. Y si hay alguien que entiende en él al hombre y al artista es su esposa, pero ya es muy tarde para lograr algo juntos. Pedro ya se remitió a su "refugio" como una "fiera en su jaula" (86); Beatriz era joven y radiante, antes de sufrir la realidad del campo, su inestabilidad interior, su estado de nervios que le llevaron a la internación, y también a la terrible "fiebre tifoidea" (154).

Beatriz, es la "niña", ama de la casa-hacienda, infeliz por dentro, como una extranjera en su propia tierra: no se había preparado en la ciudad para vivir en el campo: "se había casado con un hacendado rico, y luego nadie más se ocupó de ella." (75). Ahora, después de tantos años, su terraza y su jardín en los altos de la casa, su habitación y su "Oratorio", eran la imagen de su refugio. Pero ella tenía otro también, uno secreto, dentro de sí, que apenas se anima a configurar, aunque a veces se sale de sí misma en divagaciones, que piensa o sueña o son solo parte de su delirio apenas aludido en *Rioancho*.

La voz narrativa omnisciente llena de sentido la vida de Beatriz, pero tampoco llega a los pormenores de su pasado, tanto en la ciudad, como en el campo junto a Pedro. Ella parece esperar, como la mitológica Penélope, tejiendo piezas de nunca acabar en espera de su héroe. Pero la realidad no es así para Beatriz Jiménez (nombrada Beatrice Yiménes, por la enfermera extranjera): "El doctor Gárate, consciente y poseído como nunca de su papel de médico de los cuerpos y amigo de las almas, se empeñaba en la diplomática y sinuosa

tarea de convencer a una persona enferma de los nervios, de que está muy cuerda, pero que debe hacerse ver por un médico de locos." (178). Pero Penélope seguirá su tejido en el balcón, sin esperar ni a Pedro ni a nadie: el no cambiará y el héroe nunca vendrá a rescatarla. El sueño de su juventud lo puso en sus manos; su desamor destruyó la mujer que era entonces. Las enfermedades sistémicas le roban su salud de cuerpo y mente, y por momentos parece que le llevan la vida. Sin embargo, se recupera y un tanto entresueños y otro lúcida, muestra su pensar y sentir. sí. En el comienzo de la reunión dominical se siente bien y sus invitados están por llegar. Se revela hablando con María Ángel, o saliendo de paseo en automóvil con Miguel, su esposo, pues Pedro es hombre de a caballo, pero ella no. La vida de Beatriz corre como un río dentro de ella; no obstante, su estado mental varía entre lúcido y trastornado. En su paso de uno a otro, vive su vida mayormente en el jardín de la casona, apoyada por la criada, una extensión de sus pasos y su mirada.

La joven Retama, tópico de la literatura peruana y latinoamericana en general, sigue la tradición en la vida servil y rutinaria desarrollada entre amos y siervos. Ella, cuyo mundo no es otro que el de sus amos, no está aislada como ellos; Retama es una, dentro y fuera, íntegra, intocada, una fuerza que impone su vitalidad diaria, férrea y femenina:

Retama no necesitaba que las personas se expresaran para comprenderlas toda su sabiduría estaba basada en una relación inconsciente en un contacto emocional de flujo o rechazo. Se conformaba con sentir las palabras que la remecían que despertaban dentro de ella un rumor... No; ella prefería quedar allí, no penetrar más allá en ese ininteligible laberinto de palabras. (62).

Datos sobre ella comienzan por describirla como pasos que se acercan o se alejan, manos, colores de una presencia, o sombras bajo el sol: "la negra, silenciosamente, dejó e frasco sobre la mesa y comenzó a mover platos y tazas. Las manos oscuras, de palmas más claras, caminaban solas en la mesa; el resto del cuerpo permanecía en la sombra." (14). A medida que avanza la novela, Retama va adquiriendo más presencia, mientras su ama parece comenzar a disolverse. Pedro abrirá su estudio no para ella, sino para la modelo que llenará de vida su próximo cuadro. Sin duda ella seguirá siendo el apoyo, como el doctor, de la vida física y espiritual de sus amos. Un día despertará en ella un deseo por vivir su vida en un mundo propio. Su educación en la casa-hacienda no la prepara para ello.

La joven María Ángel tiene 26 años. Pedro, de 50 años y nunca referido como tío, fue su amante secreto durante un único encuentro íntimo . Su esposa, sin embargo, dice tener 36, al sugerírsele una edad de 35. Pero hay por lo menos dos generaciones involucradas en "Rioancho", y aún tres,. Pedro, nostálgico, emula a su padre en más de una forma y debe, además, tomar su lugar en el grupo terrateniente. Aplacará así el reclamo de la peonada y también hará campaña en contra de la izquierda, que ha llegado a penetrar las altas esferas del gobierno.¹⁶⁹ Él, quien sigue la tradición familiar de estudiar en Europa, si bien su concentración se desvía hacia el arte y la pintura, cumple también al volver en suplantar a su padre y tomar las riendas del campo. Creyó que también tomaba las riendas de su arte. Su esposa lo apoyó a medias. De a poco se fue volviendo como un fantasma de la

¹⁶⁹ Redacción : Con variadas las citas a la situación política del país, especialmente al momento de la presidencia de Bustamante y Rivero, a su elección por consenso político, al crecimiento de la izquierda y a su imposibilidad de llevar adelante el acuerdo con el partido aprista. Todo lo cual resultará en la dictadura del general Odría en el 48.

hacienda, una aparición para los campesinos, una sombra misteriosa --la niña de "Rioancho", retirada en la casona por muchos años--.

Aún más que su esposo, Beatriz era producto de la ciudad y el poder clasista más alto. Al hacerse Pedro cargo de la hacienda, ella, ya casada, no encontró consuelo. No llenó el esposo su ilusión de amor y de realización personal y ambos se desvanecieron. Pero lo siguió aunque creyera que ese no era el lugar ni el trabajo para él, salido de bibliotecas y museos europeos. En el camino y paso de uno a otro lugar, Beatriz dejó su voluntad de ser ella misma. Ahora, enferma ella o en el borde de una recaída, y su esposo en el estudio pintando, tienen quien los observe y hasta juzgue y sentencie: la sobrina María Ángel, quien los comprende aunque se les oponga. Si bien nunca le hará saber a su tía su verdadero sentir, sus inquietudes y ganas de estar en todo hace que esta le pregunte por qué está tan inquieta. Ella recuerda a su tía en plena vida juvenil y no entiende qué pasó. La sobrina, como el lector, no conoce lo ocurrido. La autora y aparentemente sus familiares sí.¹⁷⁰

María Ángel se queda cerca de ella por la enfermedad. Por debajo el otro motivo: la masculinidad y el misterio de la vida de Pedro, "su figura a caballo, o en la playa", pero "cuando era un desconocido..." (*Rioancho* 197). Como su tía, la vida del campo no es para ella, tampoco las actividades manuales. Como su tía, permanece en la hacienda por una razón externa a ella. Es dueña de su opción; , se deja llevar encantada por lo que la atrae. A diferencia de su tía, comprende rápido que hay debajo de todo aquello, y una vez que su tía

¹⁷⁰ Son los ya citados Luis Alberto Sánchez y ahora Ricardo González Vigil quienes mencionan sus vivencias escondidas en sus escritos. Para C. E. Zavaleta, pareció un escape publicar la novela en Europa; salida inusual también ir a escribirla allá, más que valentía, denota evitar enfrentamientos o prejuicios por la lejanía de la publicación, aunque una sola copia basta para la familia.

se mejora, se va. Por hacerse cargo de su propia vida, la cual no es ni será una vida de campo a la sombra de un "hacendado rico". La ciudad le espera con brazos abiertos para verla actuar y madurar por mérito propio. Por lo menos, eso es lo que cree profundamente ahora que ha encontrado en Arnulfo "el nuevo evangelio vitalista" (195). Por fuera y por delante de todo está su marido, quien la recoge de "Rioancho" y se la lleva a la ciudad: "era una niña de nuevo" (200). María Ángel, como la autora del libro, ha dejado todo atrás. Por fuera una partida, por dentro un nuevo comienzo: "Almorzaría y luego partirían. Una nueva etapa de su vida se había cumplido" (197).

3.2.2.

Retrato de Pedro, Jiménez y Ximenez, indolente brote de la costa terrateniente

Pedro no es el primer personaje en aparecer en la novela. Primero están su esposa Beatriz y la criada Retama y luego, después de él, María Ángel; "Jiménez", lo nombra el doctor Gárate, en el derechista Club Nacional del Centro de Lima (*Rioancho* pp. 142-143), cuando lo ubicó, para pedirle que fuera a ver a su esposa afiebrada, quien entresueños, recuerda una enfermera angloparlante llamándola, "Mistress Yimenes" y a un "doctor Raffles" (132). El doctor reconoce a Pedro y sabe lo bien acomodado que está el patrón terrateniente del campo familiar de "Rioancho". Desde su encuentro, se conversa sobre el tema político nacional y el rol del agricultor, como de las partes derechista e izquierdista del gobierno.. La conversación, además de iluminar la situación del país, abre una veta crítica de la vida la cual nadie saca a luz tan abiertamente como el doctor, quien encontrará su par en María Ángel no por el tema, sino por su actitud respetuosa. No son discretos y expresan exactamente lo que piensan si la oportunidad se los permite, aunque por momentos se contradigan, expresando su convicción no tanto política, sino social en su filosofía de vida. Su estadía en la hacienda le posibilitó al doctor la nueva amistad con la joven a quien había visto de lejos entre amigos limeños de su círculo. De buen pasar, rico pero no como Pedro, en su diálogo con María Ángel sobre la vida y su sentido último, el médico critica a Pedro como hombre de acción; no concibe en él sino a un hombre rico en un mundo aparte: "Si no, dígame ¿a qué cosa útil se dedica?" (165). María Ángel acepta la amistad del doctor; lo verá en Lima a su retorno. Lo aceptó luego de un proceso de

observación y crítica comparativa para con Pedro, y los otros hombres que llegan al lugar, como el doctor caro de la ciudad, " muy amigo del Presidente" (181), voceado además para un cargo ministerial. Ella vio en el doctor y político "mestizo, con muy poco de blanco" lo que no ve en el doctor Arnulfo: "esa falsedad esencial de su persona" (181). Mientras el doctor de la familia no cobra por sus servicios, a María Ángel "le parecía más bien un médico de pueblo o un curandero, que un distinguido médico de Lima" (164). Será él y no Pedro quien se ocupe de ella esos días en la hacienda y muy probablemente en sus días futuros en la ciudad. A Pedro esto no le atañe, si bien ocupa su mente pensando en ella por razones personales, no será la joven material para su pintura. A este doctor y en señal de agradecimiento, aunque sepa no la entenderá, le regalará una pintura que a su esposa le agrada. A pesar de la inutilidad del arte para el doctor, es útil para Pedro este gesto de aprecio por darle algo que realmente cree tiene valor, aunque solo sea, una representación de cierta belleza del paisaje de "Rioancho".

La verdadera utilidad para Pedro no es otra cosa que el provecho, el fruto que saca de la productividad de sus tierras, para lo cual no tiene que dedicarse por entero, sino lo suficiente para que no le afecte su objetivo artístico como pintor. El trabajo necesario lo hará la poblada a manos de su administrador. Sus rondas, y recorridos a caballo y su contacto diario con los trabajadores más cercanos a la casa-hacienda, no le quitarán mucho tiempo de sus meditaciones pictóricas. La casona también le proporciona mucho más espacio de lo que necesita este ex-estudiante de Bellas Artes, quien de joven trajo su visión y experiencia artística y de la vida desde una Inglaterra académica de entreguerras. Ahora como ayer, sigue Pedro "arrumbando lienzos en su estudio" (48). Pero si bien sabe lo que

quiere y se apoya en su teoría libresca, no puede lograrlo; no puede encontrar en sus cuadros, la esencia de la realidad de la costa que ve en "Rioancho". Lo ha tratado desde que trocó su claustro inglés por la herencia familiar de tradición y riqueza, no marcada en su mente por ninguna esclavitud o explotación indígena, sino por el trabajo de su padre: "'He pretendido hacer sugerir en ese trozo de verdor toda la vida del campo', había añadido él, 'pero no he conseguido lo que buscaba' (48).

Así se muestra, con variaciones sobre el mismo tema, al heredero, y con él la casa-hacienda que representa y maneja. Él es el orgulloso "promotor de esa actividad" (46) que, como cuando era niño, sigue produciendo por generaciones. Así, en los años de la década de 1940, el patrón cuenta también con automóvil, carretera asfaltada, tractores norteamericanos, luz eléctrica, servicio médico de Lima, con enfermera para su esposa, y todas las comodidades que desee, incluidos el altar interior del "Oratorio de la casona, con su retablo barroco y la Virgen de madera policromada en el centro, " y la diaria visita del "Padre Damián, el Párroco, con quien ella sostenía charlas interminables..." (19). El mismo padre, quien teme tocar a los niños por miedo a contagiarse algo, no se le acerca a Pedro, sino a su criada. Don Jiménez es un personaje de "50" años de edad (70), amo y señor, cuya preocupación sobre "'El problema de la Poblada'", aunque el personaje no lo sepa, es de la misma talla que "El problema de los indios" y "El problema de la tierra", de Mariátegui, una cuestión económica. Dos décadas más tarde, sin embargo, vuelve a verse en "Rioancho", una cuestión económica y sociopolítica, con la cual se atormenta Pedro pensando, al principio de la novela: "era más serio de lo que parecía: ahora pretendían sindicalizarse. . . . Son esos agitadores'" (18),

Aunque no lo haya previsto, ha recibido una herencia mucho mayor que los intereses de la "casa-hacienda" familiar: el pensamiento político terrateniente de ultranza y una silla en el círculo patronal que trata de manipular al gobierno. De su círculo histórico de clase conservadora y derechista, no puede escaparse Pedro. Su insistencia de principio a fin es pintar la naturaleza de la costa y el valle de "Rioancho", aunque su objetivo sea el modelo humano de Martina. Para ello repasa en su estudio, escuelas, visiones y técnicas utilizadas desde del Renacimiento clásico hasta el Indigenismo local; trata de emular las grandes obras las cuales ha visto con sus propios ojos.

Pero el retrato de joven a su esposa, "una reliquia de la juventud de Pedro, de la época de su regreso de Inglaterra, donde anacrónicamente se había dejado arrastrar por los resplandores tardíos de las tendencias pre-rafaelistas" (94), cuelga de una pared olvidado, junto a láminas de "Leonardo" y Miguel Ángel, y el impresionismo de Monet, y el posimpresionismo de Gauguin, materiales que el pintor repasará antes de decidirse a pintar a la negra Retama. Esta cobra vida como modelo desnuda en la soledad del estudio de Pedro.

La voz narrativa, sin embargo, deja claro que Pedro no es el único, ni el verdadero artista que pinta los lienzos de la casa-hacienda "Rioancho". Lo mejor suyo no pasa de un paisaje, o una naturaleza muerta. Él pinta mucho mejor, pero en su imaginación, en la meditación técnica y comprendiendo como lo hicieron los maestros y mezclándolo todo con su visión de la hacienda. Pero los personajes de la novela también se muestran a sí mismos ayudados por la voz omnisciente. Brindan así, sus diferentes perspectivas de la realidad que les rodea, pero no en lienzos como los que pinta Pedro en su estudio. Estos

otros no necesitan paleta o pincel, sino sus palabras, diálogos y críticas encubiertas en sus pensamientos sobre otros personajes, o acerca de sí mismos. Aquí, yacen los espacios psicológicos que brotan e irrumpen en la narración, como la pintura de Beatriz, de la cual ahora sólo se veía de ella sus ojos coloridos, o como lo que cree Pedro le llevó a comprar cierta pintura "'Mujer en Hamaca'. Recordaba cuando lo había adquirido en una exposición de un artista de renombre, hacía ya bastante tiempo. Expuso sus cuadros en un salón del 'Country Club' y éste era el más cotizado por los críticos. '¿Por qué lo había comprado? Para poder estudiarlo mejor y aprender cómo no se debe pintar'. Sonrió para sí." (188)

Pero por sobre todas las pinturas de los personajes expuestos está la manera y el contexto en que los presenta la autora, enfocada en las mujeres de la casa-hacienda, sus visiones y actividades; tres personajes femeninos que rodean al patrón por motivos diferentes: Beatriz, Retama y María Ángel. Las dos primeras representan respectivamente el pasado y el futuro. Mientras su esposa lo arrincona en la soledad del campo, Retama le abre una ventana a la realización artística. Vida y arte estaban juntos en su concepción de la vida con Beatriz. Con Retama ya no, porque no puede interpretar la vida que ella emite de sí, en la que él rescata en su lienzo. María Ángel no ha sido invitada a su estudio. Ella es el presente que lo descubre tal cual es, y eso él no se lo puede permitir. Pero a ella no le afectará su rechazo después de lo ocurrido entre ellos. Muy por el contrario, María Ángel aprenderá de él una lección que le servirá para guiarse mejor en su vida. Ahora la ayuda "vital", su nuevo "evangelio" quedará en manos del doctor Arnulfo, "médico de los cuerpos y amigo de las almas" (178).

Pedro, seguirá su rumbo, arraigado a la tierra como su nombre lo sugiere, lo cual se aprecia sutilmente al encontrar él en su bodega un vino: "una botella de añejo, un Solera del 47 González-Byas, y ordenó que la abrieran para antes del almuerzo." (107). Esta cita esconde o revela, como el final de la novela, su futuro, una interesante identidad, ya que ese jerez es conocido en el mundo por su uva, llamada justamente Pedro Ximenez, oriunda del sur de España, el cual no es tan apreciado para el buen conocedor. Este dato no está explícito sino implícito en la novela, como todo lo estrictamente personal que pudiera revelar a la autora para el lector anónimo. Sin olvidar la naturaleza que la autora quiere darle a Pedro, en este caso de no tan buena cepa como el citado jerez vino jerez oloroso y dulce. La censura, también lleva a acallar otros nombres de la realidad política del país, lo cual en la novela tiene el mismo efecto que el de la situación personal. Es decir, podrá descifrarlo quien esté por dentro de la situación nacional: "de nombres propios -- A, Z, H, L. --" (148). La reticencia no se comprende sin la interioridad política de la época.

Al final de la novela, Pedro Jiménez, artista, comienza a pintar a Retama; Pedro, el patrón, se ensombrece. Pero ambos son solo uno ahora en el estudio, el que siente la impotencia artística superada por la vida: una simple criada de casona costeña, modelo desnuda singular le supera, al no poder encontrar en su lienzo ni la "esencia" de ella ni del lugar.

3.2.3.

Los lienzos de *Rioancho*: naturalezas muertas e imágenes vivas en la narrativa de Larrabure

Con el golpe de Estado de 1948 termina el gobierno del presidente constitucional electo, José Bustamante y Rivero, y comienza el llamado “Ochenio” dictatorial del general Manuel A. Odría (1948-1956) en el Perú. Sara María Larrabure toma este hecho histórico-político, casi como punto de arranque, pero en reversa, de su historia novelada. Casi, porque la anécdota se remite a un punto intermedio, entre el sufragio libre de 1945, aunque no para la mujer peruana, y la pérdida de los derechos civiles con la ascensión de los militares al poder, tres años más tarde. El presente que refleja en diálogos anota una confluencia de fuerzas para que la presidencia se hiciera realidad, lo cual recuerda al aprismo apoyando un candidato para el Frente Democrático Nacional para las elecciones del 45. Agrega en eco también, porque no da nombres, de una apertura política hacia la izquierda, populista, donde el derecho a disentir y poder agruparse comienza a hacerse realidad, lo cual ocurre también durante el gobierno del mismo presidente, en la alianzas que no terminan de alejarse y cae entonces en Arequipa el llamado militar. Retoca asimismo, no sólo la incipiente huelga de los campesinos, sincronizados en un frente común y regional bien dirigido por la izquierda directiva, sino el momento de su finalización por decreto, como acuerdo para la implementación de la sindicalización agrícola en la región. Al mismo tiempo revela un planteamiento para desacreditar políticamente al populismo gubernamental, y otras maquinaciones oligárquicas, como respuesta a los atrevidos avances del proletariado, lo cual no hace sino amenazar las arcas del sector agrícola, por

momentos favorecido por la exportación y por momentos no, como se reclama en *Rioancho*. En el nombre Pedro, además, resuena la visión de que el "coup d'état del general Odría fue... maquinado... por Pedro Beltrán" (Chang-Rodríguez, E. *Pensamiento*, pp. 300-303). Todo esto para ubicar la historia a un mes, mas o menos, previo a la cosecha de algodón de uno de esos años, amenazada por la huelga del sector. Pero es esto justamente lo que caracteriza la visión masculina de la casa-hacienda "Rioancho". Si no lo piensa Pedro, se lo recuerdan por teléfono, o en las reuniones privadas de los más poderosos.

Pero *Rioancho* no es una novela política, o de panfleto hacia uno u otro sector, tanto de la izquierda social como a favor del autoritarismo. *Rioancho* es una novela realista y de hondo carácter psicológico. Su tema fundamental es la mentalidad de su tiempo, la pobreza de espíritu de los hombres en el poder en cuanto a los problemas candentes del país, miseria, salud del pueblo, trabajo, servicios, basado en derechos constitucionales, como el sufragio femenino, etc. La novela *Rioancho* pinta no lo que ocurre en la casa-hacienda "Rioancho", sino quien vive en ella, tanto el hombre hacendado como la mujer de clase alta que se encerró con él.

La joven sobrina que también llega de la ciudad unos diez años más tarde, se acomoda al lado de "un hombre rico" por obvia conveniencia: solvencia económica. en el Perú de los años 40. Como esposa, acaba de entregársele al esposo de su tía enferma, y quiere encontrarse con el "distinguido doctor" que acaba de conocer. No desea entregarse por completo a un hombre, pero parece que no descansa de intentar, como si lo que debiera encontrar la mujer no es un esposo o un amor, sino un maestro. En el libro de López Albújar, *La mujer Diógenes*, la mujer tiene a un mago que le alcanza los hombres para que

ella sea feliz, pero los sigue devolviendo. En *Rioancho* es la mujer la que es devuelta a su lugar de sobrina y huésped. Y no hay magia ni dinero que valga.

Para el doctor es la falta de amor lo que separa, y lo peor es el casamiento por conveniencia, pero a la larga. Nadie habla del divorcio, el cual estaba permitido, el llamado divorcio vincular en el Perú, ya por entonces con más de una docena de causales, aceptada también una causal de mutuo disenso. María Ángel le es infiel, pero parece parte natural de su relación con su esposo. Su visión del futuro no es moralista. Su irreverencia también es signo de su frustración y rebeldía para con sus mayores. En *Rioancho*, la única mujer parece hablar por todas. La mujer de clase alta sí querrá a su esposo tiernamente, pero no se casará con un hombre que no sea rico. Su tía no lo creyó así, pero la mentalidad está cambiando aparentemente en el país. Un gesto de integración del obrero al proceso democrático es un triunfo popular. Lo de María Ángel es un triunfo personal tan solo para ella misma.

Larrabure presenta en "Rioancho" a la tradicional casa-hacienda de la costa, señorial, rica, todopoderosa, pero quienes viven en ella son seres humanos, pero representan familias sin hijos. Heredero y esposa tienen una criada, a quien el patrón también refiere de "hija" (*Rioancho* 18), quien siguiendo la tradición los acompaña desde niña. Como referente, una niña de once años sirve en la casa del doctor del pueblo.

Por otro lado, la hacienda enfrenta un conflicto laboral, ante su negativa de negociación de mejoras de igual a igual. Las buenas noticias vienen desde Lima, ahora se permiten cosas, no hay que tener miedo, hay que pensar y actuar. Ahora el cambio político en el país va a posibilitarlo todo. Pero el resultado no arregla nada, sino que gana tiempo

con la ambivalencia, no solo hace que la huelga termine, por su ilegalidad, favoreciendo al hacendado, sino también deja al campesinado de la región con la promesa de mejora, a través de la formación legal de su sindicato obrero. Hasta ahí el marco global, pero externo de la novela. En ella respira la sociedad de su tiempo, pero en vez de concentrarse en toda esa amplitud, Sara María Larrabure prefiere significarlo en una historia breve y simple: la de un patrón, su esposa y su criada, quienes viven en una casa-hacienda costeña, como cualquier otra de la región, donde todos son unidos para lidiar con el poder, pero en sus propiedades nadie puede unirse para lidiar con ellos. Es más, no pueden lidiar con ellos. Pero quien no trabaja ni come y la peonada acepta.

Por dentro, sin embargo, el patrón es un misántropo pintor de cuadros al óleo, encerrado en su estudio la mayor parte del día y la noche, quien cumple con su obligación familiar, pero que se ocupa primeramente en una realización personal imperiosa: la de llevar la vida a su arte. Su trabajo es un objetivo a largo plazo: "Deseo hacer una serie de cuadros de Rioancho" (95).

La narración, en cambio, será lo que mostrará esa "serie" de Pedro, pero lo hará por dentro, en su proceso de gestación, en los mismos pensamientos base en que se forjan. Los lienzos resultantes revelarán un revés psicológico cada uno, aunque se trate de ocultar a toda costa la verdad del personaje, como el trastorno mental de Beatriz. Su criada, símbolo de la otredad, familiar para el patrón por los cuadros de Gauguin, ensimismado, medita el uso del color y los objetos que conformarán su retrato. Pedro intentará pintarlas a las dos. En su estudio se descubre el retrato de Beatriz, pero poco a poco casi nada va quedando de él, de su belleza o color. Ahora que lo mira no ve sino los ojos de coloresidos, enfermos,

como ella ahora, después de años. Otro error en su pintura, esta vez uno en su vida, pero esta revelación solo queda en sus pensamientos. Ella no volvió a ocupar sus lienzos, ni su vida, sino como una compañera fantasmal, en la soledad de la casona antigua.

Pero la soledad se quebrantará súbitamente con la llegada de la sobrina María Ángel, quien osada entra en su círculo por un momento de pasión en la playa desolada. Por ahora se asemeja a Pedro, porque de no entregarse completamente a nada, tampoco lo sentirá si lo pierde. El Pedro que ella descubre detrás de la imagen inicial se ha quedado atrás, también su tía y su escondite de fantasmas. Ella los ha pintado a la perfección. Ahora se ocupará de su autorretrato.

Pedro, en cambio, apenas empieza a pintar el suyo. Retama está primero. Hubo un tiempo que fue hermoso para él, un principio en el que llegó como patrón a y se auguró su mejor destino. Pero hoy, años después, su realidad no puede ser otra, debe alejarse de las naturalezas muertas, y debe abordar el retrato. Como si aún hubiera esperanza en él, no como pintor, sino como ser social opuesto a lo que es hoy. La autora, por otra parte, revela uno a uno los personajes, no sólo porque recorre detenidamente un tiempo pasado que merece exactitud como en el caso de la figura principal de Pedro, sino también porque sus imágenes deben mostrar la maduración de su propia visión evocativa. Ningún símbolo mejor para lograr lo que desea sin o a través de las pinturas de un pintor.

Al mezclar lo intrincado de sus emociones y pensamientos logra mostrar a los personajes en su interior. Ningún buen retrato puede mostrar una imagen vacía de sentido. El paralelo que la autora presenta entre la realidad de Pedro, quien pinta escenas y retratos de "Rioancho", y ella misma, recordando la vida del Perú aristocrático desde París, lugar

donde escribe la novela, es un recurso especular que le posibilita reflejar la historia desde variadas perspectivas. Es ella sí quien abre y cierra el telón a su historia, pero es a través de todos los que en ella participan, lo que hace posible que esa realidad oculta vuelva a la vida por un momento, aunque sea para decirle Adiós.

La voz narrativa enfoca sus personajes hacia ellos mismos de tal manera que sus imágenes toman vida interior. Pedro, a quien solo le interesa su pintura, es la imagen viva del hacendado del Perú de los 40, quien no tiene porqué mejorar la vida de nadie que no sea la de él mismo. Su esposa probablemente se volvió loca al darse cuenta que su objetivo en la vida terminó siendo su trampa mortal y en un mundo ajeno al suyo propio. Su imagen la muestra tal cual: "Beatriz había conocido una vez la verdadera acción, pero la había sofocado dentro de sí. Su fuerza había sido algo real por eso pudo llegar a destruirla; pudo matarla porque era una cosa viva." (46). Su acompañante, Martina, sin ella, no tendrá más remedio que vivir su propia vida, a menos que sea atrapada por la pintura de Pedro, un tanto augurada de más: "y ella sentía desde su desnudez de modelo que algo de sus miembros pasaba realmente al lienzo." (192).

María Ángel, por otro lado, no empieza en "Rioancho" a vivir la vida plenamente, sino a comprender por qué lo hace. Ese es el fondo de su secreto, y lo que le da vida a su autorretrato. Ella, quien no se interesó nunca por labores o por el arte, es sin embargo, quien más conscientemente pinta la realidad generacional de su tiempo, antes de partir de vuelta a la ciudad.

Capítulo 4.

Conclusiones finales

El recorrido de este estudio inicialmente tomó dos direcciones cronológicamente opuestas, pero desde su punto de partida, sin embargo, observó y demarcó un espacio común entre ambas iniciativas. La propuesta fue explorar esa área solapada, parcialmente cubierta por la confluencia de las dos narrativas presentadas. Esta premisa para el acercamiento mutuo de dos narradoras peruanas, por un lado, presentó la obra de María Rosa Macedo, quien con su novela *Rastrojo* de 1944, a los treinta y cinco años de edad, volvió sobre sus propios pasos narrativos, no sólo para retomar temáticas de primer orden en la vida de la poblada quebradina de la región iqueña de los años 30 y 40, sino también para poner en perspectiva la proyección regional de la quebrada como zona intermedia, puente entre la ciudad y la sierra, donde la heterogeneidad de su componente humano es fruto del paso de la historia peruana por el lugar.

Por otro lado, la investigación acercó a la obra casi desconocida de Sara María Larrabure, quien no cuenta como Macedo, con una edición de su *Narrativa completa*. Sus libros, de tirada corta, son de difícil acceso y también reclaman merecidamente para sí un lugar entre las "Obras esenciales" del Perú. Esta autora, a los 28 años de edad, y en la Europa de posguerra que tanto le apasionó conocer, escribió y publicó su novela *Rioancho* en 1949. Puede decirse que Larrabure también volvió sobre sus pasos, pero no para brindar abiertamente un homenaje a la otredad, como Macedo. Larrabure retorna al Perú

que dejó atrás al escribir una recreación del campo obviamente conocido, donde una cuestión de familia revela algo mucho mayor y representativo de la sociedad de su tiempo. Ese espacio interior de la clase terrateniente tradicional que Larrabure revisita esconde un secreto, una página pendiente, que no podía quedar perdida en la memoria del pasado. Su novela, la cual para Sánchez, entre otros, es autobiográfica, revela, por otro lado, una proyección regional y nacional. De ahí surge la manipulación de su ficción, la cual se enfoca, más que en ese campo terrateniente de la costa sur de mediados de los años 40, en la vida interior de los habitantes de la casona, remanente también, célula de un mundo otrora feudal. El campo de la evocación de la autora no es otro que el de la histórica casa-hacienda algodонера, la cual vista desde los ojos de la clase alta limeña a la que ella pertenecía, se ubica en la zona productiva del agro, más hacia al sur, por fuera de las zonas balnearias de atracción como Barranco y Chorrillos. Ahí, como perdido en el polvo dejado por el paso de los camiones cargados con los indios que bajan de la sierra para trabajar junto a los zambos de la costa, y quienes se vuelven cholos al pasar del poblado a la ciudad, está la mezcla de razas que conforma la peonada de las plantaciones de algodón de las casa-haciendas que bordean el mar Pacífico. "Rioancho", al igual que sus dueños, es fiel representante de la realidad social de esa localidad, resultado también de una política nacional que económicamente ayudan a forjar.

Un poco más elevada hacia la sierra, se ubica la quebrada que Macedo revelara a través de casi toda su obra. Desde esa perspectiva, *Rastrojo* ve de lejos el mar, y desde fuera la vida familiar en la casa-hacienda, pero se acerca a la región de su niñez y adolescencia para ofrecer una visión diferente de la realidad. Su visión parte desde los "ranchos de caña"

y caseríos de las haciendas y sus alrededores. Mientras Larrabure denota rasgos aristocráticos de la vida patriarcal, y se enfoca en un oligarca como Pedro, heredero familiar, y Beatriz, su esposa, quienes en su historia abren internamente la vida de "Rioancho", Macedo sigue la vida de una mujer zamba ejemplar; la familia de la autora también es representativa, por generaciones, de la historia de la región desde la abolición de la esclavitud y el consiguiente desplazamiento del liberto negro, al pueblo y la ciudad. Las visiones de ambas autoras vistas desde su complementariedad ensanchan también a cada una de ellas en particular, ampliando así el panorama regional de su momento histórico. Todo ello posibilitó que este trabajo reconociera y revisara sus temáticas comunes, más allá de la configuración del imaginario costeño. Además del personaje tipo y el motivo del ambiente, también se hizo evidente el espacio psicológico, proyectado por ambas autoras mediante técnicas narrativas que las alejan del costumbrismo y de la narración lineal. Como se pudo comprobar en esta investigación, su regionalismo costeño pinta la realidad de su tiempo, pero también reflexiona sobre sí mismo e invita a la meditación extra-literaria. La pregunta sobre la existencia o no de una naturaleza reivindicativa en *Rastrojo*, por parte de Sánchez y Aldrich, tiene su respuesta no sólo cimentada en escritos breves de los años 30, sino en toda la trayectoria de la escritora, quien desnudó la explotación existente en la región, así como el invaluable tesoro folclórico de las tradiciones seculares, a pesar de comenzar su trama con la proclama y declaración abolicionista de Ramón Castilla. Para Macedo, la quebrada es un lugar geográfico esencial de cruce de razas y etnias, de culturas muy arraigadas en el Perú. La autora revivió todo ello en su narración, ofreciendo un reflejo fiel de su sentir solidario para con su pueblo.

Para Larrabure, la realidad local refleja primariamente una década posterior a la de Macedo. La recuerda en los diálogos de terratenientes y en la nostalgia del hijo heredero por los tiempos de su padre. Aun así, revela que se conservan en ella rasgos característicos que la ciudad ha perdido en su camino hacia la modernización. Esto se muestra ejemplarmente en el baile de la marinera que en la ciudad ha perdido su viva llama sensual. Al mismo tiempo, parte de una realidad más amplia, , donde la casa-hacienda se integra a la sociedad peruana como un todo dependiente de una minoría gobernante. La peonada está excluida en el diálogo de su narración, como también lo está en el discurso de la nación peruana. Al remarcar esa diferencia, Larrabure enfrenta ambas partes en el conflicto laboral de su trama. Sin embargo, le concierne más mostrar que esa realidad social es producto de la mentalidad obtusa, egoísta y ciega de quienes ejercen el poder únicamente para beneficio propio. Aquí un punto crucial y común repasado ampliamente en este estudio.

Un aporte inicial, casi un sobreentendido en este trabajo, es el hecho de que con su novela, cada una de estas dos autoras ocupa el vacío costeño que deja la literatura peruana llegada la década de 1940. El indigenismo de Arguedas y Alegría, ambos de la generación de Macedo, no agota el tema que asomó en *El padre Horán*, y que *Aves sin nido* fundamentara, pero sí lo renueva mediante técnicas narrativas usadas por ambos autores para mostrar al indio "de carne y hueso" que ellos conocieron, cada uno por su lado; con sus libros (*Yawar fiesta*; *El mundo es ancho y ajeno*; respectivamente) prácticamente se sella el regionalismo serrano del Perú. La novela de Macedo es posterior; en su quebrada refleja la ola migratoria que incipientemente comienza a bajar desde la sierra hacia las llamadas

barriadas de Lima. Ella se enfocará en ese paso hacia la urbe y viceversa; observará en el cambio la consecuente pérdida de la identidad, tanto del indio en la costa, como del zambo en la ciudad. La quebrada, vital para Macedo en ese proceso, aunque intocada por la intelectualidad, es un espacio fundamental donde auscultar ese cambio que asimila al indio y al negro desde su cruce inicial. En su actualidad de los años 40, la mezcla de razas es ya un signo de la nueva peruanidad. Tal mezcla no fue aceptada por la sociedad limeña, la cual aún hoy la excluye como una incomodidad ambiental; no obstante, utiliza a esta población para alcanzar sus objetivos políticos y económicos. El abuso del indio en la sierra continúa en la costa. En esta zona geográfica se le unen a este los otros grupos raciales que conforman la nueva realidad nacional.

En esta exploración Macedo toma la voz del zambo, del negro, del indio, del cholo, del mestizo y del extranjero; reproduce su habla y sus costumbres regionales dándoles lugar en el mapa local y en la conciencia social peruana. Su aporte no cabe en el ya establecido regionalismo serrano, exclusivo al indio. En todo caso hace eco del modernismo y criollismo de los citados Valdelomar y Diez-Canseco, quienes ya habían comenzado a representar estas áreas en décadas anteriores. Pero Macedo no se queda en eso. Toca en parte temáticas de costa indígena y negritud, pero sin olvidar la singularidad del contexto histórico que rodea la realidad zamba. De esa forma ella configura una realidad costeña inédita y notable por el sujeto: la otredad representada por una mujer descendiente de esclavos. Este estudio interpreta la importancia que su autora le da a la quebrada, primero por reconocer el cambio social que comienza a revelarse en la localidad y en el tiempo que ella recrea alrededor de una mujer como eje familiar. Además, por ver en ella como centro

temático, a su verdadera familia. Esto va más allá de su sangre africana, y deja constancia de su existencia en el continuo cambio derivado de su singular localización intermedia, entre la vida del indio de la altura y la de quien trabaja en los campos del valle y los poblados costeros.

María Rosa Macedo, desde el título de su novela, avisa sobre ese resto posado encima de la tierra por la segada de las mieses, al prepararse la nueva siembra, aludiendo así a toda esa gente abandonada, trabajadora de la tierra. Larrabure recuerda que lo ocurrido en las tierras del patrón depende de los pobladores; pero no por ello merece reconocimiento por parte del patrón. El segmento poderoso y dominante de esa ecuación, no muestra intención alguna de cambiar el curso de la historia. La autora, en cambio, pone la restructuración social en manos del campesinado: ante la negativa de apertura de diálogo del patrón, ocurrirá la primera huelga campesina de la región. El objetivo de rastrear esas coincidencias y contrastes entre una y otra novela queda explícito en la exploración de las dos tramas, las cuales definen, por un lado, la situación de los pobladores de la región a través del nuevo siglo y, por el otro, la afirmación del poder patronal ante el cambio gubernamental.

Explorar ese solapar entre las dos novelas, fue un objetivo inicial que condujo esta investigación a una valoración más importante. La complementariedad de ambas narrativas en cuanto a motivos y personajes fue confirmada como premisa valorativa de la novela; también abrió la posibilidad de un estudio mayor, incluyendo en él otras formas de expresión utilizadas por estas dos autoras. Macedo, por una parte, utiliza el ensayo como llamado social ante la realidad del cambio que observa en la región de su infancia y primera

juventud, la cual continúa exhibiendo la misma pobreza y falta de atención del pasado. Con el relato y el cuento reafirma esa visión, pero mediante un rescate de personajes típicos, pormenorizando con ellos el paso simbólico de los tiempos del arriero del camino que baja y sube de la sierra, al de los nuevos choferes de camiones, producto de la invasión citadina y la nueva polarización urbana.

Larrabure no volverá al regionalismo costeño que denota su inicio como novelista, pero sí quedó demostrado que ella vuelve a este como parte de una temática recurrente dentro de su visión femenina. La mujer que vegetaba en el campo costeño ahora recorre el mundo y se embebe del conocimiento universal. En su cuentística posterior encontramos su nuevo rumbo urbano, marcadamente femenino. Estas direcciones merecidamente le otorgarán un lugar en la próxima década. C. E. Zavaleta la distinguirá no porque provenga como él del San Marcos universitario, sino porque ella formó parte activa de la renovación narrativa de la época. Macedo, en cambio, no pasa hacia ese mundo del realismo, o también llamado neo-realismo urbano; no se queda atrás, pero no pasa de los límites impuestos en su narrativa, la cual adelanta las temáticas del cambio social; sin embargo, no lo sigue hasta las barriadas limeñas. En cambio, con su último libro de 1948, vuelve nuevamente su atención hacia el mundo que desea mantener vivo en su memoria. –el de las personas de “tierra adentro”.

Cuanto más se estudia y se penetra en los mundos narrativos de Macedo y Larrabure, más patente se hace la necesidad de un análisis más contextualizado de su obra. La veta indigenista en Macedo es innegable; empero, su visión del pasado regional y también de su futuro en el contexto nacional, la ubica más hacia la mentalidad urbana que

serrana. El incipiente cambio demográfico de la región que ella describe es imparable, y así lo evidenciará el relato breve posterior ambientado en las barriadas de autores como Zavaleta y Ribeyro. Macedo se mantendrá apegada a la situación que ella narra en la poblada de las haciendas. Su folclorismo, por otro lado, primariamente la liga al pasado, porque revisita las creencias de un pueblo que primero fue incaico, y ahora está encerrado en el símbolo iqueño del "Tambo Colorado". Su narración está impregnada de mito y leyenda, aspectos apenas abordados en esta investigación. La intelectualidad coetánea no contestó su llamado de estudio de esa riqueza cultural que ella intenta rescatar. Sus memorias ofrecen una respuesta a esa falta de interés por el mundo de la quebrada de la costa, destacando el sitio bajísimo del negro y del zambo. Para ella esto solo demuestra la ceguera de mirar y no ver: bajo ese poncho pobre y miserable, se encuentra la riqueza de una cultura en extinción. Rescatar a Macedo por medio de una lectura atenta de su novela principal, es también como se intentó reflejar en este trabajo la centralidad de las culturas fundacionales de la nación peruana representadas en su narración.

En la complementación de la novela de Macedo con la de Larrabure su significación es mucho mayor de la que ejercen vistas separadamente. Iluminan la realidad de una región inexplorada en el contexto histórico y literario de su tiempo. Igualmente, establecen un mojón literario con el cual medir más fielmente un modo de representación común y complementario tanto al indigenismo previo, como al relato urbano que avanza con la segunda mitad del siglo veinte.

En este acercamiento se ha mostrado a ambas novelistas como representantes de un realismo social y político costeño, el cual, por un lado, es valorado por la vigencia cultural

de dimensión ancestral, y, por otro, seguirá siendo ignorado por los intereses económicos de una élite terrateniente.. Asimismo, se pudo plantear la importancia del realismo psicológico, tanto desde el punto de vista del hacendado, como de los mismos pobladores, quienes en la narrativa de Macedo parten hacia la ciudad, y en la de Larrabure vuelven desde ella para adoctrinar la conciencia capaz de posibilitar el cambio social que de otra manera no llegará.

Aquí también se ha cotejado la crítica de estas dos narrativas que sigue repitiendo juicios disímiles. En cuanto a la tendencia a etiquetarlas, este análisis ofrece una lectura más profunda y amplia de sus obras. Hasta hoy, Macedo ha recibido una mejor consideración y su rescate está en marcha -- y más pronunciadamente desde la reedición crítica de su obra completa--. Sin embargo, queda mucho espacio en su apreciación. Conceptos de heterogeneidad y transculturación con que se aprecian otras obras coetáneas aun no incluyen a Macedo; algunos parecen estar empeñados en encerrarla en el indigenismo serrano, tema muy tratado por otros autores de su época. Así también, los acercamientos a Larrabure no pasan de unas breves páginas. Su obra, aún esparcida, permanece bajo la etiqueta urbana y existencialista. No se ha estudiado, por ejemplo, su relación con la literatura fantástica --anterior a la de los clásicos rioplatenses-- o su vínculo con la generación de los años 50. Igualmente, falta su estudio en comparativa con otras autoras latinoamericanas como la chilena María Luisa Bombal y sus novelas de temática femenina.

Esta investigación espera contribuir ofreciendo un análisis más amplio de estas dos autoras, más allá de las etiquetas de narrativa indigenista, existencialista, postmodernista, urbana o rural, de los años 30, 40 o de los 50. Su obra no puede ni debe encasillarse tan rígidamente. Esta debe ser ubicada de acuerdo a sus fechas de publicación y el entorno de los tiempos en que vivieron y escribieron. No obstante, es imposible negar que lo que más las une y ubica es su enfoque a partir de una realidad injusta, de problemas irresolutos, en el paso de la primera mitad del siglo XX. Lo que Larrabure logra al interiorizar al lector sobre los espacios privados de la casa-hacienda, no sólo desenmascara lo más oculto en el mundo de sus ricos ocupantes, también muestra el revés de una realidad nacional encaminada nuevamente al militarismo. No habrá justicia social en las perspectivas de estas autoras, ni tampoco cambios contundentes en la realidad de los pueblos representados. En su obra el reclamo está implícito y explícito, como también su represión. Las memorias de Macedo son una semilla en el despertar de la conciencia de la sociedad limeña. El acercamiento de Larrabure muestra que, de no afianzarse la conciencia campesina, no habrá fruto alguno y todo seguirá igual. En ellas la realidad campesina no es solo india; remite al producto de la mezcla racial y cultural de los pueblos del Perú, tanto provenientes de la sierra, montaña y selva, como de la costa y, cada vez más, de la ciudad.

La temática femenina va lado a lado con la temática campesina. Ambos –el campesino y la mujer-- sufren la opresión del poder político que no los reconoce como iguales ante el derecho civil. La misma sociedad machista no ve en la mujer sino a la acompañante a la sombra del guerrero; lo vemos en Pedro quien decide ir al campo a luchar por su vocación artística que desea desarrollar, pero no sin antes casarse, para

luego relegar a la esposa a la sombra de su propio mundo interior. La criada negra de *Rioancho* es expuesta no por su papel en la acción, sino como parte de la inacción, en la cual late el cambio potencial que ha de darse para terminar con todo aquello que lleva a dividir el mundo entre quienes sirven y quienes mandan. Paradójicamente, es una mujer la que sí intenta terminar con lo viejo y embarcarse en un discurso nuevo. Su conducta es una especie de luz esperanzadora en un mundo oscuro e incierto; esta mujer, cuando abandona la casa-hacienda Rioancho, abandona también una manera retrógrada de pensar sobre sí misma. El futuro espera a la mujer atrevida quien sale a buscarlo.

Macedo prefirió enfocarse en la madre, símbolo de la madre tierra que todo lo soporta en su natural supervivencia. Por ello sus hijos siguen ese camino. También lo sigue Pedro, Pedrito, pero no un acaudalado patrón, sino un exmilitar dado de baja por haber hecho uso de su conciencia de solidaridad para con el otro. La respuesta del conflicto interior del patrón de Rioancho, este la seguirá buscando en su estudio, a solas, apoyado por unos cuantos libros. La respuesta del conflicto regional de *Rastrojo*, puede que no la conteste la postura voluntariosa de un zambito que vuelve a su rancho; su latido de vida, sin embargo, es la única semilla que podrá producir el cambio hacia un mundo mejor. No se puede seguir enriqueciendo un sistema que aplasta. El despertar psicológico de los personajes de ambas historias augura, si no una realidad más justa, una lucha más acorde con las circunstancias.

Larrabure no vivirá muchos años y su obra se verá trunca por ello. Aun así debe situársela más allá de los escritos de los años 40 plasmados en su novela. Ella continuará amplificando esa realidad interior que expuso entonces. Lo hará siguiendo activamente su

inquietud intelectual y vital, avanzando con el mundo de la segunda posguerra mundial. Para leerla en su proyección también hace falta ubicarla con respecto a los acontecimientos mundiales de entonces. Sus escritos posteriores (cuento, relato, ensayo), no vuelven sobre la realidad local del campo peruano; se expanden en su totalidad en cuanto a la realidad psicológica de la mujer, los escritos de mujeres y sobre mujeres que por entonces para ella representa Simone de Beauvoir en todas sus resonancias evidentes en *El segundo sexo*. Las inquietudes intelectuales de Larrabure no aparecen reseñadas en lado alguno porque presentan una complejidad muy difícil de clasificar. Esta investigación no buscó una interpretación definitiva de su obra, pero sí espera haber brindado una visión más acorde de la misma y su contexto.

Sin duda, falta mucho por hacer en cuanto a la investigación de estas dos autoras en otros contextos y junto a otros autores contemporáneos de ellas. Asimismo, hay otras escritoras, algunas de ellas nombradas aquí, quienes escribieron novelas en los años 40 en el Perú y cuya visión femenina debe configurarse bajo una luz común. Tampoco existen más que unos pocos estudios que avalen las etiquetas que hasta hoy se les atribuyen, separada y conjuntamente a ellas. Para tal fin, habrá que desempolvar alguna sección de biblioteca, golpear en puertas varias, explorar la realidad sociopolítica, cultural y artística de su tiempo, y también la del enorme corpus literario peruano de mediados de siglo veinte. Este espera nuevas lecturas que incluyan a Macedo y Larrabure, dos grandes de la literatura peruana. Ojalá esta investigación haya dado un paso adelante en ese sentido.

Bibliografía

- Larrabure, Sara María. *Rioancho*. Barcelona: Ediciones Cobalto, 1949.
- . *La escoba en el escotillón*. Cristina Gálvez, tapa e ilus. Lima: J. Mejía Baca / P. L. Villanueva, 1957.
- . *Dos cuentos*. Lima: P. L. Villanueva S. A., 1963.
- . *Divertimentos*. Lima: P. L. Villanueva S. A., 1966.
- Macedo, María Rosa. *Rastrojo*. Lima: Imp. "Gmo. Lenta", 1944.
- . *Ranchos de caña*. Lima: *La Prensa*, 1941.
- . *Paisaje y hombre de mi tierra* Lima: *Ediciones Hora de Hombre*, 1945.
- . *Hombres de tierra adentro*. Lima: Ediciones Hora del Hombre, 1948.
- María Rosa Macedo C. *Narrativa completa*. Ed. Gral. Ricardo Silva Santisteban. Lima: P.U.C.P., 2011. Obras Esenciales 27.
- Abril, Xavier, et al., *Mariátegui y la literatura*. Lima: Biblioteca Amauta, 1980.
- Adán, Martín. *La casa de cartón. De lo barroco en el Perú (Peralta-Melgar-Chocano-Eguren)*. Lima: PEISA, 1986.
- Alarco, Luis Felipe. *Tres autores: José Carlos Mariátegui, José María Arguedas, Martín Adán*. Lima: Amauta, 1995. Serie Centenario
- Aldrich, Earl M. Jr. *The Modern Short Story in Peru*. Madison, Milwaukee, and London: U of Wisconsin P, 1966.
- Alegría, Ciro. *El mundo es ancho y ajeno*. Barcelona: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Angulo Basombrio, Ricardo. ed. *C.E. Zavaleta Cuentos completos vols. 1 y 2*. Lima: Editorial e Imprenta DESA S.A., 1997.
- Andrews, George Reid. *Afro-Latin America 1800-2000*. New York: Oxford UP, 2004.
- Abad, Carmen, et al. *Antología de la mujer peruana*. Lima: J.C. Editores, 1986.
- Aréstegui, Narciso *El padre Horán. Escenas de la vida del Cuzco (1848)*
- Arguedas, José María. *Yawar Fiesta*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1977.
- . *Todas las sangres*. Buenos Aires: Losada, 1973.
- . *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ed. Eve-Marie Fell, coord. Madrid: ALLCA XX, 1997. Colección Archivos 14.
- . *Los ríos profundos*. Ed. Ricardo González Vigil. Madrid: Cátedra, 2000.
- . *Relatos completos*. Buenos Aires: Losada, 1975.

- Arroyo, Carlos. *Hombres de Letras: Historia y crítica literaria en el Perú*. Lima: Ediciones Memori-A-Angosta, 1992.
- Basadre, Jorge. *Historia de la República del Perú (1822-1866)*. Tomo 1. 4a. ed. Lima: Editorial Cultura Antártica S.A., 1949.
- . *Historia de la República del Perú 1866-1908*. Tomo 2. 4a. ed. Lima: Editorial Cultura Antártica S.A., 1949.
- Bautista Gutiérrez, Gloria., editor. *Voces femeninas de Hispanoamérica. Antología*. USA: U of Pittsburg P, 1996.
- Beauvoir, Simone de. *La invitada*. trans. Silvina Bullrich. México, D. F.: Editorial Sudamericana, 1983.
- Bergmann, Emilie, et al., editors. *Women, Culture, and Politics in Latin America: Seminar on Feminism and Culture in Latin America*. Los Angeles: U of California P, 1990.
- Cabello de Carbonera, Mercedes. *Blanca sol. (Novela social) 1889*. USA: Reink Books, 2015.
- Caravedo Molinari, Baltazar. *Burguesía e industria en el Perú (1933-1945)*. Lima: IEP Ediciones, 1976.
- Cassinelli, Caty. *Tiempo seco. Novela*. Lima: Imp. "Gmo. LENTA", 1944.
- Castañón, Adolfo., selec. y pról. Loayza, Luis. *Antología*. Lima: FCE, 1997.
- Castro Arenas, Mario. *La novela peruana y la evolución social*. 2a. ed. corregida y aumentada. José Godard, ed. Lima: Talleres Gráficos de Iberia, 1964.
- Chang-Rodríguez, Eugenio. *La literatura política: de González Prada, Mariátegui y Haya de la Torre*. México, D. F.: Editorial Cultura, 1957. Colección Studium Vol. 18.
- . *Poética e ideología en José Carlos Mariátegui*. Madrid: Ediciones J. Porrúa Turanzas, S.A. 1983.
- . *Pensamiento y acción en González Prada, Mariátegui y Haya de la Torre*. Lima: Fondo Editorial, PUCP, 2012.
- Congrains Martin, Eduardo, selec. y notas. *Antología general de la prosa en el Perú*. Tomo 2. Lima: Editorial ECOMA, 1971.
- Congrains Martin, Enrique. *Lima, hora cero*. Lima: 1954.
- . *Kikuyo*. Lima: Círculo de novelistas peruanos. 2da ed., 1955.
- . *No una sino muchas muertes*. Lima: Populibros Peruanos, 8a. Serie, s.f.
- Cornejo, Raúl-Estuardo, editor., *Enrique López Albújar*. La mujer Diógenes, Cuentos de arena y sol, Palos al viento. Lima: Consejo Nacional de la Universidad Peruana, 1972.
- Cornejo Polar, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: CEP, 1989.

- . *La novela peruana: Siete estudios..* 2nd. ed. Lima: Editorial Horizonte, 1989.
- . *Clorinda Matto de Turner, novelista: Estudios sobre Aves sin nido, Índole y Herencia.* Lima: Lluvia Editores, 1992.
- . *Writing in the Air: Heterogeneity and the Persistence of Oral Tradition in Andean Literatures.* Trans. Lynda J. Jentsch. Foreword. Jean Franco. Durham and London: Duke UP, 2013
- Cuadros E., Manuel E. *Paisaje y obra, mujer e historia: Clorinda Matto de Turner.* Cuzco: H.G. Rozas Sucs, 1949.
- Denegri, Francesca. *El Abanico y la Cigarrera: La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú 1860-1895.* Lima: Ediciones Flora Tristán, 1996. IEP.
- Deusta, José y José Luis Rénique. *Intelectuales, indigenismo y descentralismo en el Perú: 1897-1931.* Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas", 1984.
- Díez-Canseco, José. *Estampas mulatas.* Lima, Perú: Populibros Peruanos, s.f.
- . *Duque.* Lima: Ediciones PEISA, 1973.
- Escajadillo, Tomás G. *La narrativa indigenista peruana.* Lima: Amaru Editores, 1994.
- . *La narrativa de López Albújar.* Lima: CONUP, 1972.
- . *Narradores peruanos del siglo XX.* Lima: Editorial Lumen, 1994. Colección Prisma 6.
- Escobar, Alberto. *La narración en el Perú.* Lima: Juan Mejía Baca, 1960.
- , selec. y pról. *Cuentos peruanos contemporáneos. Homenaje a Ancash.* Lima: Ediciones Peruanas S. A., 1958.
- , comp. y ed. *El cuento peruano 1825 – 1925.* Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1964.
- Estremadoyro, Carlos A., editor. *Cuentos Peruanos.* Lima: Ediciones PEISA, 1973. Biblioteca Peruana.
- Falcón, Jorge. *Anatomía de los 7 ensayos de Mariátegui.* 2a ed. Lima: Minerva, 1985.
- Ferrando, José. *Panorama hacia el alba.* Lima: Juan Mejía Baca, 1958.
- Franco, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana: a partir de la Independencia.* Barcelona: Ariel, 2001.
- García Calderón, Ventura. *La venganza del cóndor.* Lima: Ediciones PEISA, 1973. Biblioteca Peruana.
- García y García, Elvira. *La mujer peruana a través de los siglos.* vols. 1 y 2. Lima: Imp. Americana, 1924; 1925.

- Godard, José, editor. Augusto Tamayo Vargas. *Literatura Peruana*. 2 vols. 3ra ed. Lima: Iberia S.A., s.f. (1968).
- González Prada, Manuel. *Horas de lucha*. Lima: Librería Distribuidora "Bendezu", (196?).
- . *Páginas libres*. Lima: Ediciones Nuevo Mundo, 1964.
- González Vígil, Ricardo. *El cuento peruano: 1920-1941*. Lima: Ediciones COPÉ, 1990.
- . *El cuento peruano: 1942-1958*. Lima: Ediciones COPÉ, 1991.
- Gorriti, Juana Manuela. *Peregrinaciones de una alma triste*. Ed. Mary G. Berg. Buenos Aires: Stock Cero, 2006.
- , *Panoramas de la vida. Colección de novelas, fantasías, leyendas y descripciones americanas*. Vol. 2 (1876). Reprint. USA: General Books LLC, 2016.
- Guardia, Sara Beatriz. *Mujeres peruanas: el otro lado de la historia*. 3a. ed. Lima: Minerva, 1995.
- , comp. *Mujeres de Amauta*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2014. Colección Claves de América.
- , ed. *Mujeres que escriben en América Latina*. Lima: Minerva, 2007.
- Gutiérrez, Miguel. *La generación del 50: un mundo dividido. Historia y balance*. Lima: Ediciones Sétimo Ensayo 1, 1988.
- , *La generación del 50: un mundo dividido*. 2nd ed. Lima: Arteidea Editores, 2008.
- Helfgott, Sarina, selec. *Cuento*. Lima: Editorial Tierra Nueva, 1959. Primer Festival de Escritoras Peruanas de Hoy.
- , selec. *Poesía*. Lima: Editorial Tierra Nueva, 1959. Primer Festival de Escritoras Peruanas de Hoy.
- Henderson, Carlos, editor. *Lima en 10 cuentos*. Ediciones Biblioteca Universitaria. Lima: 1966.
- Hoffman, Frederick J. *La novela moderna en Norteamérica 1900-1950*. Trad. José Ma. Castellet. Barcelona: Seix Barral, 1955.
- Holguín, Mercedes. *Palermo. Plaza de Mayo*. Lima: Imp. Torres Aguirre, 1950.
- Huamán Cabrera, Félix, et al., editors. *La Generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX. Tomo I Volumen 1*. Lima: Universidad Nacional de Educación "Enrique Guzmán y Valle" La Cantuta, 1989.
- Kristal, Efraín. *The Andes Viewed from the City: Literary and Political Discourse on the Indian in Peru 1848-1930*. New York: Peter Lang Pub., 1987.
- Kapsoli, Wilfredo. *Literatura e historia del Perú*. Lima: Editorial Lumen, 1986. Colección Prisma 2.

- Laña Santillana, Pilar. *Para una noche de invierno. Relatos*. Lima: Editora Médica Peruana S.A., 1952.
- Larco, Juan. comp. y pról. *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1976.
- Libertad Suárez, Mariana. *Una voz y mil murmullos: Peruanidades y arraigos en la narrativa de María Rosa Macedo*. Lima: Latinoamericana Editores, 2015.
- . *Déjame que (me) cuente: intelectuales limeñas en el Perú de los cuarenta (Mc. Parlin, Luna y Holguín)*. Sevilla: ArCiBel Editores, 2012.
- . *El sol de Lima*. 2a. ed. México, D. F.: FCE, 1993. Colección Tierra Firme.
- . *Libros Extraños*. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- López Albújar, Enrique. *Cuentos Andinos*. Lima: PEISA Bolsillo, 2010.
- . *Nuevos cuentos andinos*. Lima: Populibros peruanos, s.f.
- . *Matalaché*. Lima: Ediciones PESA, 1973. Biblioteca Peruana
- López y Fuentes, Gregorio. *El indio. Novela mexicana*. México, D. F.: Editorial Porrúa, S.A., 1980.
- Luna de la Puente, Hortensia. *Ida y vuelta*. Lima: Imp. Americana, 1944.
- . *Las campanas de El Pinar*. Lima: Ediciones Varona, 1979.
- Mariátegui, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta, 2007.
- , *Peruanicemos al Perú*. Lima: Amauta, 1970.
- , *Temas de Educación*. Lima: Biblioteca Amauta, 2003.
- Mariátegui y la literatura*.
- Matto de Turner, Clorinda. *Aves sin nido*. México D.F.: Colofón S.A., 2000.
- . *Herencia*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1974.
- Mc. Parlin de Elguera, Alida. *Romance, intriga e incienso*. Lima: Imp. Torres Aguirre, 1943.
- Medinaceli, Carlos. *La Chaskanawi*. Oruro, Bolivia: Ediciones los Amigos del Libro, 1978.
- Meléndez, Concha. *La novela indianista en Hispanoamérica*. Río Piedras: Ediciones de la U de Puerto Rico, 1961.
- Meneses, Porfirio. *Sólo un camino tiene el río*. Lima: Editorial Universo, 1975.
- Minardi, Giovanna. *Cuentas: narradoras peruanas del siglo XX*. Lima: Ediciones Flora Tristán. El Santo Oficio, 2000.
- Müller, Herta. *El hombre es un gran faisán en el mundo*. Madrid: Punto de lectura, 2009.
- Nieves y Bustamante, María. *Jorge, el hijo del pueblo*. 2 vols. Lima: Editorial Lumen, 1958. Primer Festival del libro arequipeño,

- Núñez, Estuardo, selec. y pról. *Los mejores cuentos peruanos: José María Arguedas, Francisco Vegas Seminario, Julio Ramón Ribeyro*. Tomo II. Lima: Patronato del libro peruano, 1956.
- . *La literatura peruana en el siglo XX. (1900-1965)*. México: Editorial Pormaca, 1965.
- Oquendo, Abelardo, pról. y selec. *Narrativa peruana 1950/1970*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.
- Osorio, Betty y María Mercedes Jaramillo. *Las desobedientes: mujeres de Nuestra América*. 2a. ed. Santafé de Bogotá: Panamericana Editorial, 1998.
- Oviedo, José Miguel, editor. *Narradores peruanos: Antología*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1968.
- Portal, Magda. *La trampa*. 2a. ed. Lima: Editorial Poma, 1982.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Arca Editorial S.R.L., 1989.
- . *La ciudad letrada*. 2a ed. U.S.A.: Ediciones del Norte, 2002.
- Raviolo, Heber, selec. y pról. *Panorama del cuento peruano Vols. 1 y 2*. Montevideo: Lectores de Banda Oriental, 1981.
- Reisz, Susana. *Voces sexuadas: Género y poesía en Hispanoamérica*. Lérida: A.E.E.L.H. / Univ. de Lleida, 1996.
- Ribeyro, Julio Ramón. *Los geniecillos dominicales*. Madrid: RM Perfiles, 2009.
- . *Silvio en el rosedal*. Barcelona: Tusquets, 1994.
- . *Cuentos*. Ed. Ma. Teresa Pérez. Madrid: Cátedra, 1999.
- Ríos, Juan, ed. y pról. *Los mejores cuentos de Enrique López Albújar*. Lima: Patronato del libro peruano, 1957.
- Rodríguez Rea, Miguel Ángel. *Tras las huellas de un crítico: Mario Vargas Llosa 1954-1959*. Lima: PUCP, Fondo Editorial, 1996.
- Rodríguez Rojas, Kelita Ytamar. *La mujer y el otro: ensayos de semiótica cultural*. Lima: Ediciones Personales de Marcos Mondoñedo, 2015.
- Rojas Benavente, Lady. *Canto poético a capella de las escritoras peruanas de 1900 a 1960*. Lima: Editatú Editores, 2010.
- Romero, Fernando. *Doce relatos de selva*. Lima: Lib. Editorial Juan Mejía Baca, 1958. Ediciones Populares, 1a. Serie.
- Salazar Bondy, Sebastián. *El fabricante de deudas. Flora Tristán*. Lima: Ediciones Nuevo Mundo, 1964.
- . *Náufragos y sobrevivientes. Cuentos*. Lima: Ediciones Club del Libro Peruano, 1954.

- Sánchez, Luis Alberto. *La literatura peruana: Derrotero para una historia cultural del Perú. vols. 1 y 5*. Lima: Ediciones de Ediventas S.A. / P. L. Villanueva S. A., 1966.
- . *El Perú: retrato de un país adolescente*. Lima: Univ. Nacional Mayor de San Marcos, 1963.
- . *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*. Madrid: Editorial Gredos, 1953.
- . *Introducción crítica a la literatura peruana*. Lima: P. L. Villanueva, 1974.
- Tamayo Herrera, José, ed. *El pensamiento indigenista*. Lima: Mosca Azul Editores, 1981. Biblioteca del Pensamiento Peruano.
- . *Historia del indigenismo cuzqueño: siglos XVI-XX*. Lima: Inst. Nacional de Cultura, 1980.
- . *Liberalismo, indigenismo y violencia en los países andinos (1850-1995)*. : U de Lima; Fondo de Desarrollo editorial, 1998.
- Tauro, Alberto. *Amauta y su influencia*. Lima, Perú: Biblioteca Amauta, 1974.
- Taxa Cuádroz, Elías, comp. y ed. *Antología del cuento: La costa en la narración peruana*. Lima: Editorial Continental-Kontinental Verlag, 1967.
- . *Lima en la Narración Peruana*. Lima: Editorial Continental-Kontinental Verlag-Kontinental Verlag, 1967.
- . *La Sierra en la Narración Peruana*. Lima: Editorial Continental- Kontinental Verlag-Kontinental Verlag, 1967.
- . *La Selva en la Narración Peruana*. Lima: Editorial Continental- Kontinental Verlag-Kontinental Verlag, 1967.
- Tristán, Flora. *Peregrinaciones de una paria*. Ed. Benjamín Villegas. Colombia: Villegas Editores, 2003.
- Valdelomar, Abraham. *La ciudad de los tísicos y otros relatos*. Lima: Lib. Editorial Juan Mejía Baca, 1958.
- Vargas Vicuña, Eleodoro. *Ñahuin. Narraciones ordinarias 1950/1975*. 2a ed. Washington Delgado, pról. Carlos Milla Batres, ed. ilustr. y diagramación. Lima: Editorial Milla Batres, 1978.
- . *Taita Cristo*. Lima: Populibros Peruanos, 1964.
- . *Zora, imagen de poesía*. Ediciones de la Rama Florida. Lima, 1964.
- Varona, Dora. *Ciro Alegría, trayectoria y mensaje*. Lima: Ediciones Varona, 1972.
- Vegas Seminario, Francisco. *Taita Yoveraqué*. Lima: Juan Mejía Baca & P. L.

- Villanueva, 1956.
- . *Bajo el Signo de la Mariscala*. Lima: Ediciones Tawantinsuyu, 1960.
- . *Cuando los mariscales combatían*. Lima: Ediciones "Tawantinsuyu", 1959.
- Vidal, Fernando. ed. *Cuentos limeños (1950 – 1980)*. Lima: Ediciones PEISA, 1981.
- Villavicencio, Maritza. *Del silencio a la palabra: mujeres peruanas en los siglos XIX - XX*. Margarita Zegarra, ed. Lima: Ediciones Flora Tristán, 1992.
- Wiese de Sabogal, María. *José Carlos Mariátegui: etapas de su vida*. 13a. ed. Lima: Biblioteca Amauta, 1988.
- , pról. y selec. *Antología de la poesía amorosa peruana*. Lima: Ediciones Hora del Hombre, 1946.
- . *La flauta de Marsias (Leyenda de la música)*. 14 Tintas de José Sabogal. Lima: Enrique Bustamante y Ballivián, 1950.
- Zavaleta, Carlos Eduardo. *Autobiografía fugaz*. Lima: Fondo Editorial UNMSM, 2000.
- . *El Cristo Villenas*. Lima: Amauta S.A. 1955.
- Zubizarreta, Armando. ed. y comp. *Cuentos de Valdelomar*. Lima: Editorial Universo, 1968.