

# Las pugnas del animal: de Víctor Hugo a Ciro Alegría

The Conflicts of the Animal: from Victor Hugo to Ciro  
Alegría

*Miguel Ángel Náter, Ph. D.*  
*Director*  
*Seminario Federico de Onís*  
*Universidad de Puerto Rico*  
*Correo electrónico: altardavid@hotmail.com*

«[...] existen grandes tradiciones, líneas de herencia espiritual que relacionan a Homero con Yeats y a Esquilo con Chéjov. A esa crítica debemos regresar con un apasionado temor y un siempre renovado sentido de la vida».

*Tolstói o Dostioevski*  
George Steiner

## **RESUMEN**

En este artículo se establece el vínculo de la novela de Ciro Alegría, titulada *El mundo es ancho y ajeno*, con la conmiseración y la comparación de los seres humanos con animales para expresar tanto el bien como el mal, que procede, en buena medida, de la obra *Los miserables*, de Víctor Hugo. Entre uno y otro escritor, se describe la evolución del humanitarismo, de la fiera humana y el anhelo de reivindicación de los oprimidos.

**Palabras clave:** Víctor Hugo, Ciro Alegría, *Los miserables*, *Nuestra Señora de París*, animal y conmiseración

## ABSTRACT

In this article a link is set forth between Ciro Alegría's novel, titled *El mundo es ancho y ajeno*, and the themes of commiseration, as well as to its comparison of human beings to animals in expressing both good and evil; an idea which derives greatly from Victor Hugo's novel *The Miserables*. Between both authors they describe the development of humanitarianism, human wild beast, and the yearning for redemption in those oppressed.

**Keywords:** Victor Hugo, Ciro Alegría, *The Miserables*, *Notre Dame of Paris*, animal and commiseration

Es muy difícil pensar que un escritor del siglo XIX –Victor Hugo (1802-1885)– sea uno de los pináculos de la literatura para un escritor que se ha desarrollado entre el siglo XX –*kitch*, vanguardia, post vanguardia, arte abstracto, música dodecafónica, atonal, ruido, anti novela, anti poesía, poesía concreta, *camp*, postmodernidad, etc.– y el siglo XXI –reguetón, poesía coloquial, estudios culturales, etc.–. Algo de vejez llevo en las venas desde niño, y en mi adolescencia caí en las redes del joven Pablo Neruda –violento y hermoso– de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* para no volver atrás. Ya en mi madurez, las lecturas sugestivas de Estrabón de Sardes, de Constantinius Kavafis, de Julián del Casal, de José Asunción Silva –con su mar de Gustavo Adolfo Bécquer, sus destellos de la hermosa *Brujas la muerta*, de Georges Rodenbach, y de las preciosas novelas de Gabriele D'Annunzio, *Il Piacere* e *Il triunfo della morte*– y el modernismo en general me enmendaron el camino, el derrotero, quizás sin yo esperarlo.

En la Universidad de Puerto Rico, entre mis cursos graduados como estudiante, recuerdo «Las novelas de José María Arguedas», que impartió la bella y alabastrina Mercedes López-Baralt. Una exigencia – violenta y hermosa– : la monografía de fin de curso... Fui el último en escoger de entre la lista de temas. Todos los demás estudiantes obviaron el estudio de *Los miserables* (1862) y sus posibles influencias en la obra de Arguedas, y tuve que asumirlo. Cuando observé la no-

vela y su extraordinaria extensión, rogué a la maestra –y ella lo concedió, toda bondad, pero con el látigo en la mano– que me permitiera cambiar el autor francés por uno ruso, Fedor Mijailovich Dostoievski, ¡como si eso fuese más fácil! A decir verdad, para mí lo era, porque había leído ya *Crimen y castigo* (1866), novela cuya estructura es similar a –y posiblemente derivada de– la de *Los miserables*<sup>1</sup>. De ahí surgió un análisis de la obra titulada *El Sexto*, que me llevó a la lectura de *El sepulcro de los vivos*, *La casa de los muertos* o *Apuntes de la casa muerta*, de Dostoievski. Aquel ensayo se publicó en una revista poco conocida, titulada *América*; pero Víctor Hugo era más que *Los miserables*, y Dostoievski era mucho más que *Crimen y castigo*.

Contrario a Victoria Ocampo, yo leí a Víctor Hugo en mi madurez (a los cincuenta años). Casi me sucede lo que ella dijo que le sucedería si hubiese leído *Los miserables* en su madurez intelectual: «Si yo hubiese leído por primera vez esa novela en plena madurez intelectual, quizá no la habría terminado (tengo poca paciencia para las novelas)» (31). Siempre, como Ocampo, fui reactivo a la lectura de novelas; pero me impuse la lectura de ellas al matricularme en cursos de novela hispanoamericana y española: *La novela chilena*, *Las novelas de Galdós*, *Las novelas de Arguedas*, *El indigenismo*, etc. Más aún, me obligué en mi tesis doctoral, metiéndole el diente a *El obscuro pájaro de la noche*, del chileno José Donoso, y su obra total, así como la evolución de la novela hispanoamericana del realismo al Boom. Un poco más tarde, asumí la edición de la novela más importante en Puerto Rico durante el siglo XIX, *La charca* (1894), de Manuel Zeno Gandía (1855-1930), con todo lo que implica su estudio: el romanticismo, el realismo y el naturalismo, que desembocó en dos libros: la primera edición crítica de esa novela para la Editorial de la Universidad de Puerto Rico y el volumen que se titula *Historia y crítica de La charca*. No debo dejar en el olvido tampoco la edición de la novela inédita de Zeno Gandía, titulada *El monstruo*, que me llevó al tema de la monstruosidad en nuestra literatura, pero, ¿cómo obviarlos, a Víctor Hugo, a Luis de Góngora y a Teócrito, tras el tema del cíclope monstruoso y bello a la vez?

---

<sup>1</sup> Para un estudio profundo de los paralelos entre estas obras, ver Nathalie Babel Brown, *Hugo & Dostoievsky*, Ann Arbor, Michigan, 1978.

Si Ocampo escuchó la lectura de *Los miserables*, yo no tuve tal suerte. La lectura de esa enorme obra, con sus parrafadas de historia de Francia, que más parecen un tratado que una novela, me indujo a dilatar la lectura. Pasó un tiempo sin fin y entre un volumen y el otro leí *Nuestra Señora de París*, mágica y terrible, portentosa como la lamentablemente recién incendiada catedral: libro de piedra, testigo de tantos crímenes, de tantas pasiones y de tantos amores, tergiversada en las famosas versiones cinematográficas *The Hunchback of Notre Dame* de 1923<sup>2</sup> y de 1939<sup>3</sup> y popularizada en la versión animada de World Disney (1996). Nada sabía yo de Víctor Hugo ni de su narrativa, más allá de la lectura del «Prefacio a *Cromwell*» que me hicieron leer en mis cursos de literatura comparada como manifiesto del romanticismo. Sin embargo, esa inesperada vuelta me condujo al inicio de la odisea que Hugo alarga de los disturbios íntimos del monstruo en la catedral de París a los estertores del alma atormentada del proscrito en *Los miserables*, a ese «pozo» de la conciencia –característico del romanticismo en general, como se ob-

---

<sup>2</sup> La versión cinematográfica de 1923, bajo la dirección de Wallace Worsley y protagonizada por Lon Chaney, culmina con la muerte de Quasimodo apuñaleado por el archidiácono antes de que el jorobado lo lance desde la catedral, mientras Esmeralda y Phebo quedan en un idílico amor. ¿Cómo eliminar ese final tan conmovedor y más aún, el momento en que Quasimodo observa la celda que ha dejado vacía la Esmeralda, después de haberse golpeado la cabeza contra las paredes de la catedral como el badajo de sus campanas contra el bronce melancólico?: «Así permaneció durante más de una hora, sin hacer movimiento alguno, con el ojo fijo en la celda vacía, más triste y pensativo que una madre sentada entre una cuna vacía y un ataúd lleno» (533). En la novela, Claude Frollo observa la ejecución de Esmeralda y ríe cínicamente ante ella. Por tal razón, Quasimodo lo empuja para que caiga, sin que apenas el archidiácono tenga oportunidad de defenderse. Sin embargo, no cae al vacío, sino que permanece algún tiempo colgado de una de las piedras de la catedral, luchando por sostenerse. Al ver su inutilidad, después de terribles intentos por sostenerse, suelta la gárgola y cae, mientras Quasimodo lo ve caer. Es el momento más conmovedor de la novela. Quasimodo observa a la gitana ahorcada y al archidiácono destrozado al pie de la torre, y exclama: «¡Oh! ¡Todo lo que he amado!» (539). Quasimodo desaparece. La novela termina con el inaudito encuentro de dos esqueletos abrazados que corresponden a Esmeralda y Quasimodo: «Cuando se pretendió separarlo del otro esqueleto al que estaba abrazado, se deshizo en polvo.» (542).

<sup>3</sup> La película fue dirigida por William Dieterle. No deja de tener importancia la espectacular caracterización de Charles Laughton en el papel de Quasimodo y de Maureen O'Hara como la gitana Esmeralda. El final feliz de la película contrasta con la terrible tragedia que se desarrolla en la mente del personaje central –el jorobado– y su final resolución de morir junto al cuerpo de la mujer amada –la gitana será ahorcada–. Esa especie de suicidio salva la solitaria tristeza del alma noble encerrada en el cuerpo monstruoso, con lo cual la conmiseración llega a su límite. Víctor Hugo lleva ese amor terrible hasta las finales consecuencias, cuando las autoridades intentan separar los restos de ambos en la fosa común –Quasimodo ha muerto abrazado a la occisa Esmeralda– el cuerpo del jorobado amante se convierte en polvo.

serva en las novelas de Karl Philipp Mortiz, *Anton Reiser* y *Andreas Hartknopf* (Béguin 67)– , tanto del perseguido criminal, Jean Valjean, como del perseguidor, Javert, y luego, en *Los trabajadores del mar*, al alma «demoníaca» atormentada por el amor y llevada al final suicidio, sumergido en las lentas aguas del mar que ascienden como una rosa azul que lo perfuma, que van sumiéndolo en sí mismo, en su deseo por desaparecer, observando cómo se alejan, en el mágico abrazo de Afrodita y Adonis, la mujer amada y su amado, el cual lamentablemente no era él, el Gilliatt satánico que alguna vez amó y lo dio todo por aquel amor que él mismo alejó de sí, que lo sumía en su pozo íntimo como en el mar que le dio la vida. Al hundirme en la lectura de estas obras como en un océano, debo recordar la imagen que para definir a Víctor Hugo utiliza Mario Vargas Llosa en sus bellas clases de la Universidad de Oxford en 2004:

Eso fue: un mar inmenso, quieto a ratos y a veces agitado por tormentas sobrecogedoras, un océano habitado por hermosas bandadas de delfines y por crustáceos sórdidos y eléctricas anguilas, un infinito maremágnum de aguas encrespadas donde conviven lo mejor y lo peor –lo más bello y lo más feo– de las creaciones humanas. (24)

Ya Rubén Darío lo había considerado de ese modo, cuando en *Historia de mis libros* intentaba explicar el inicio de su contacto con la cultura francesa: «[...] en la ciudad de San Salvador y en compañía del buen poeta Francisco Gavidia, mi espíritu adolescente había explorado la inmensa selva de Víctor Hugo y había contemplado su océano divino en donde todo se contiene»<sup>4</sup>. Y es que la lectura de la obra total de Víctor Hugo y de la crítica sobre ella resulta onerosa: «Porque Víctor Hugo es, después de Shakespeare, el autor occidental que ha generado más estudios literarios, análisis filológicos, ediciones críticas, biografías, traducciones y adaptaciones de sus obras en los cinco continentes » (Vargas Llosa, 16).

---

<sup>4</sup> Rubén Darío, citado en Raúl Castro Silva, *Génesis de Azul... de Rubén Darío*, Managua, Ediciones Lengua, 1958; p. 15.

Hace algún tiempo, leí el hermoso y extenso poema del puertorriqueño Félix Matos Bernier (1869-1837), titulado *La protesta de Satán* (1909), donde se alude al «Gilliatt de la creación». Qué nombre extraño para referirse al Príncipe de las Tinieblas, al Acusador, al romántico sujeto que no se sujeta a ninguna ley divina y que representa en el poema de Matos Bernier el espíritu de la sabiduría, de la libertad y del progreso. La única alusión que encontré se refería a una novela de Víctor Hugo, titulada *Los trabajadores del mar*. Por más que la busqué, nunca di con ella; hasta que, en una de esas vueltas que da la Vida, llegaron al Seminario Federico de Onís, donde laboro, unos remanentes de la biblioteca del profesor austríaco Ludwig Schajowicz. Entre aquellos libros, encontré una traducción de *Los trabajadores del mar*. Cuando comencé a leerla, no supe cómo podría vincular el personaje de Hugo con el de Matos Bernier. Era necesario terminar de leer la novela y la caracterización que vincula a Gilliatt con el mal, con lo demoníaco, con las creencias y supersticiones, con la casa endemoniada y su relación con el mar, espacio que Matos Bernier privilegia, igual que Hugo, sobre todo el litoral entendido como tención liminar, limen entre lo terrestre y lo marino, pugna entre las grandes fuerzas del universo. Entonces, sólo entonces, cuando al final del poema se llama a Satán “El Malo”, se me apareció Gilliatt en su imagen de hombre vinculado con lo demoníaco, con la fealdad y con lo proscrito –en el texto se le relaciona con una casa abandonada y «endemoniada»<sup>5</sup> así como se le llama «Gilliatt, el Maligno» (Hugo, 1965, 431)–, igual que el Satán de Matos Bernier.

---

<sup>5</sup> En *Los trabajadores del mar*, Víctor Hugo trabaja el tema de forma muy precisa. La descripción de la casa corresponde a la persona que la habita. Las ventanas abiertas –contrario a las que permanecen tapiadas– tienen un carácter ominoso: «Diríase que son las cuencas vacías de dos ojos arrancados» (169). Obsérvese la descripción de la casa como si fuese un cuerpo. Del mismo modo que Gilliatt está vacío, aquella casa estaba habitada solamente por el silencio, aunque se le adjudican, bajo la superstición, la existencia de alas que batían siniestramente en ella. La casa tiene dos pupilas rojas que observan (las ventanas); y daba la impresión de que se iba agrandando desmesuradamente (179). Bien es cierto que Víctor Hugo intenta darle verosimilitud al describir la casa como aquellas viejas barracas de la Edad Media en Normandía, que parecían tener perfiles humanos: «Los pisos entrantes, los desplomos, los cobertizos en acento circunflejo y las malezas de chatarra simulan labios, mentones, narices y cejas. El tragaluz es el ojo, tuerto. La mejilla es la pared, rugosa y herpética» (1965, 184).

Después de cinco años sin tomar unas merecidas vacaciones, separé dos semanas para visitar a unos amigos en Kissemee, Estados Unidos. Allí, con la tranquilidad y el calor necesarios, observando de vez en cuando a la ardilla blanca en el curvado roble o cuando el pequeño animal cruzaba los cables de la electricidad, terminé de leer *Los miserables* y *Los trabajadores del mar*. Escribí, también, mi poema largo *Álgida magnolia*. Con esa lectura puedo arriesgar aquel trabajo nunca realizado para el curso de Mercedes López-Baralt, pero a partir de la novela *El mundo es ancho y ajeno* (1941), del peruano Ciro Alegría (1909-1967) y con algunas alusiones al realismo, al naturalismo y al indigenismo en general, sin olvidar el punto de partida: José María Arguedas.

Si el naturalismo es una de las fuentes para el indigenismo, hay una línea que va de Víctor Hugo a Émile Zola y su novela experimental, con toda la relación del autor de *Naná* con el de la «Comedia Humana», Honoré de Balzac. El autor de *Hernani* y *El fin de Satán*, más allá de su monumental romanticismo entendido como libertad, con su búsqueda del azul, de la justicia, de la batalla ganada por el Bien sobre el Mal, lleva a su narrativa –*Nuestra Señora de París* (1831), *Los miserables* (1862) y *Los trabajadores del mar* (1866), novela esta última donde recoge buena parte de la actividad de la marinería española (Cardona 33)–, un anhelo de exactitud que lo acerca al realismo. Hacia 1899, el exquisito poeta puertorriqueño Eugenio Astol evaluaba las similitudes entre Zola y Hugo, para observar poesía en el naturalista y casi naturalismo en el romántico:

La magia del estilo: ese es el punto en que se abrazan y confunden Zola el naturalista y Víctor Hugo el romántico.

Víctor Hugo, poeta de lo divino, tiene en todas sus novelas, muy especialmente en *Los Miserables*, cuadros copiados del natural y observaciones directas de psicología, que parecen escritos por la pluma de un Zola o de un Balzac.

Zola, prosista de lo humano, se eleva en frecuentes raptos de sentimentalismo lírico. Sus *Cuentos a Ninón* son filigranas de

notas dulces. Y en *L'Asommoir*, y en *Nana*, y en *La Terre*, como flores esparcidas entre brezos, hay cantos que consuelan, ritmos que suspenden, acentos que hacen soñar con fantásticos paisajes llenos de luz, a donde no llega el vaho impuro de las miserias humanas. (3)

Bien es cierto que leído desde nuestro presente y a la luz de tantas teorías sobre la literatura que fueron minando la idea de la «realidad» del Realismo, Mario Vargas Llosa ha observado en esa intención inicial de Víctor Hugo una creación especial del autor real en el personaje narrador:

En repetidas ocasiones, el narrador nos asegura que cuenta una verdad, que la novela es una escrupulosa pintura de la experiencia real: «Los hechos que se van a referir pertenecen a esa realidad dramática y viviente que a veces el historiador desdeña, por falta de tiempo y espacio. En ellos, sin embargo –insistimos en repetirlo–, hay vida, palpitación, temblor humano. Los pequeños detalles, creo que ya lo dijimos, son algo así como la hojarasca de los grandes acontecimientos...» (IV, X, II, p. 1.081).

Grandes y bellas palabras y, no hay duda, el narrador se las cree. Nosotros no podemos creerlas. Los hechos que nos cuenta no son la verdad, la vida, la historia. Son «la verdad», «la vida», «la historia» de la novela: de una mentira. Pero él ha logrado algo más atrevido que lo que pretendía: no un retrato fidedigno sino una recreación de la vida tan infiel como persuasiva, no una reproducción de lo real sino una transgresión de la realidad que se nos impone como cierta por su poder de convicción, no la vida sino esta ilusión turbadora que es una novela lograda, esa mentira radical que es la verdad de la literatura cuando alcanza ciertas cimas y gracias a la cual la vida verdadera se hace más comprensible y más ambigua, a veces más soportable y a veces más insoportable. (43)

Sea esto así o sea un mero juego del novelista (Vargas Llosa) con su juguete más amado (la novela), la realidad es que Víctor Hugo nada tenía de las teorías modernas entre ceja y ceja. ¡Al Diablo con el narrador y el autor implícito..., por no decir con la teoría literaria. Para Vargas Llosa, el narrador está convencido de que es el mismo Víctor Hugo de carne y hueso y de que nosotros –lectores del siglo XXI– estamos de igual modo convencidos de su patraña literaria (43). De ahí, que observe la gran aportación de Gustave Flaubert (1821-1880) en *Madame Bovary*, frente a *Los miserables*:

Aunque *Madame Bovary* se publicó seis años antes que *Los Miserables*, en 1856, se puede decir que ésta es la última gran novela clásica y aquélla la primera gran novela moderna. Con *Madame Bovary*, Flaubert inauguró una forma narrativa que revolucionaría la novela: mató la inocencia del narrador, introdujo una autoconciencia culpable en el relator de la historia, la noción de que el narrador debe «abolirse» o justificarse artísticamente. Flaubert fue el primer novelista en plantearse como un problema central de la estructura novelística la presencia del narrador, el primero en advertir que éste no era el autor sino el más ambiguo de los personajes que crea el autor de una novela. (49)

No obstante, la presentación cruda de la realidad de las capas más bajas de la sociedad, que en la Francia del siglo XIX puede observarse desde el «naturalismo» de Honorato de Balzac, de los hermanos Edmund y Jules Goncourt y de Zola<sup>6</sup>, pero que se adelantaba en Rusia desde el romanticismo –tómese por caso sintomático la «escuela natural» y sus antecedentes en la obra del ucraniano Nikolái Gogol (Lo Gatto, 1972, 167)–, se tomó como la realidad positiva por mucho tiempo y se une en el indigenismo a la conmiseración y al anhelo de reivindicación, caro a la narrativa de Víctor Hugo. En la imposición

---

<sup>6</sup> Bien es cierto que el «naturalismo» no es una modalidad artística del siglo XIX europeo solamente. Ya Erich Auerbach se encargó en *Mimesis* (1946) de trazar su trayectoria desde la literatura clásica grecolatina.

de sí como guía espiritual de sus semejantes, los diecinueve años de autoexilio en Guernesey le permitieron sellar su apostolado (Leante 23). Es en aquellas islas inglesas (Jersey y Gernesey, en el Canal de la Mancha) donde Gilliatt deja marcado su derrotero demoníaco metamorfoseado en héroe romántico. Si algo reina en el Víctor Hugo de *Los miserables* es la conmiseración por los que padecen la miseria (Leroy 194), y esa gran conmiseración la comparte con otros grandes novelistas, sobre todo rusos. Es ya conocido el «humanitarismo» de Gogol, a partir de la primera parte de *Almas muertas* (1842) –no llegó a publicar las secuelas proyectadas–, pero sobre todo de «El gabán» (1842). Según Ettore Lo Gatto, Dostoievski afirmaba que todos los escritores posteriores habían surgido de Gogol:

Es interesante señalar que con *La nariz* Gogol sentaba las bases de su futura relación en la historia literaria rusa con Dostoievski, que al cuento de Gogol *El Gabán* atribuía los orígenes de sus *Pobres gentes* y de otros muchos relatos de fondo humanitario. Decía Dostoievski: «Todos nosotros hemos salido del *Gabán* de Gogol». (1952, 156)

La tendencia realista dentro del romanticismo que se percibe en Gogol y en Víctor Hugo da paso a la ética que anima obras como *Crimen y castigo*, publicada en 1866 en la revista *El Mensajero Ruso*, y, en esta misma, *Los hermanos Karamasov*, de 1879-1880, así como la enorme *Guerra y paz* (1869), de León Tolstoi. Ronald Hingley describe aquel proyecto de Dostoievski del siguiente modo: «También fue inspirador de un movimiento basado en una ética cristiana según una interpretación suya, cuyo principio fundamental era el de la no-violencia» (36). En relación con Víctor Hugo, Mauricio Magdaleno ha descrito esta actitud con claridad: «Soñó la redención y la justicia e hizo suya la causa de los desheredados y los pecadores, entre cuyas filas sintió que se movían hálitos divinos» (250). Ese anhelo de redención llega a su máximo esplendor en uno de sus poemas finales, *La Fin de Satan*, redención del ángel caído y restablecimiento del bien universal (Segovia 230), publicado póstumamente junto con el poema titulado *Dieu*, constituido este por seis mil alejandrinos.

Según Mauricio Magdaleno, la voluminosa novela de Hugo comienza a fraguarse hacia 1845 y llevaba inicialmente el título *Las miserias* (253). Antes, se titulaba *Jean Tréjean* (Verjat 1). Sin embargo, según Raymond Escholier, Hugo había vendido al editor Renduel *El manuscrito del obispo* en 1832, el cual en 1845 se titularía *Las miserias* (232). Se trata de la primera versión de la novela, escrita entre 1845 y 1848 (Vargas Llosa, 28). La segunda versión, escrita entre 1860 y 1861, mucho más larga, terminó por ostentar el título con el cual se publicó en 1862. Puso, así, la mirada en los sujetos que sufrían las miserias humanas, con lo cual adelanta la visión naturalista a lo Balzac y Zola, aunque se aleja de ellos por su búsqueda teleológica y por la redención espiritual que encuentran los tres personajes principales de las tres novelas a que aludo. En esa novela oceánica, total –*Los miserables*–, Mauricio Magdaleno observa un «*documental* de la más legítima ley, precursor de los documentales del naturalismo», donde se mezcla la teratología con la teología y los más inesperados temas que puedan imaginarse, en una pesquisa policíaca de inestimable belleza tras la metafísica (256). Es, en el fondo, una novela a la vez romántica y realista, tal como la definió el mismo Hugo en una de sus cartas:

Il y a aujourd'hui de certaines questions, qui sont les questions du siècle, et qui sont là devant nous, inévitables. Pas de milieu : il faut s'y briser ou s'y réfugier. La société navigue irrésistiblement de ce côté là. Ces questions sont le sujet des *Misérables*. Paupérisme, parasitisme, production et répartition des richesses, monnaie, crédit, travail, salaire, extinction du prolétariat, décroissance progressive de la pénalité, misère, prostitution, droit de la femme, qui relève de minorité une moitié de l'espèce humaine, droit de l'enfant, que exige –je dis : exige– l'enseignement gratuit et obligatoire, droit de l'âme, que implique la liberté religieuse ; tels sont les problèmes.<sup>7</sup> (Rousselot, 128)

---

<sup>7</sup> «Hoy hay ciertas preguntas, que son las preguntas del siglo, y que están delante de nosotros, inevitables. No hay medio: hay que destruirse o refugiarse. La sociedad navega irresistiblemente hacia ese lado. Esas preguntas son el tema de *Los miserables*. Pauperismo, parasitismo, producción y repartición de riquezas, moneda, crédito, trabajo, salario, extin-

La meticulosidad con que afrontó la descripción de la catedral de París seguirá en *Los miserables* y en *Los trabajadores del mar*:

Avant de composer *Notre-Dame de Paris*, il n'est pas borné à lire tout ce que l'on a écrit sur l'édifice ; il l'a parcouru en tous sens. Avant de décrire la fuite de Jean Valjean à travers les égouts, dans *Les Misérables*, il s'est procuré une carte de cet étrange labyrinthe souterrain e l'a soigneusement étudiée. La même méthode le gardera de toute inexactitude dans *Les Travailleurs de la mer*, qu'il s'agisse de parler pêche, navigation, mœurs des marins, folklore insulaire, etc.<sup>8</sup> (Rousselot, 194)

A ese deseo de realismo puede anexarse la exposición de la Ananké<sup>9</sup> (la inevitabilidad o la necesidad) que modula la vida de sus personajes y del ser humano en general, como ha propuesto María del Pilar Ganose:

El escritor, convencido de que un triste *anankè* pesa sobre nosotros (el *ananké* de los dogmas, el *anankè* de las leyes y el *anankè* de las cosas), denuncia abiertamente lo que sus personajes combaten, sin esclavizarse – ya que Víctor Hugo fue lo antesclavo por excelencia– a esa naturaleza que sus perso-

---

ción de la penalidad, miseria, prostitución, derecho de la mujer, que releva de minoría una mitad de la especie humana, derecho del niño, que exige – dije: exige– la enseñanza gratuita y obligatoria, derecho del alma, que implica la libertad religiosa; tales son los problemas» (mi traducción).

<sup>8</sup> «Antes de escribir *Nuestra Señora de París*, se dio a la tarea de leer todo lo que se había escrito sobre el edificio: lo recorrió en todos los sentidos. Antes de describir la huida de Juan Valjean a través de las alcantarillas, en *Los miserables*, se procuró un mapa de ese extraño laberinto subterráneo y lo estudió cuidadosamente. El mismo método le libró de toda inexactitud en *Los trabajadores del mar*, donde logra hablar de pesca, navegación, costumbres de marinos, folklor insular, etc.» (mi traducción).

<sup>9</sup> En la mitología griega, Ananké es la inevitabilidad, la compulsión, la necesidad, lo ineludible. En la mitología romana, su nombre es «Necesitas», la Necesidad. Surgida de la nada y por sí misma, madre de las Moiras o Parcas –tejedoras del hilo de la vida– y hermana de Cronos (Tiempo), ni siquiera los dioses podían luchar con ella. Diosa del Destino o «Fatum», está representada con un huso de diamante, uno de cuyos extremos se hunde en la tierra y otro descansa en el cielo. Los griegos la pensaban sentada en un trono, con las Parcas a sus pies, ayudándola a voltear el huso. Ver, *Diccionario de la mitología universal y de los cultos primitivos*, tomo I, Buenos Aires: Editorial Mundi, 1963; p. 117.

najes utilizan para librarse del *anankè* correspondiente y para medir su estatura. [...] La fatalidad, aparece enfrentada por la fatalidad interior o corazón humano, que para Víctor Hugo fue el *anankè* supremo. (14-15)

Como lo destaca Victoria Ocampo, en Hugo se acoplan los contrarios: «Nadie ha tenido más que Víctor Hugo la obsesión de los contrastes violentos: sombra y luz» (29). En esto coincide con María Angels Santa, para quien existe una forma de pugna entre los personajes sombríos y los luminosos: «La sombra se siente atraída por la luz, aspira hacia la luz y ello motiva la dinámica de las narrativas de Hugo» (4). Sin embargo, en esa lucha, el monstruo –ya sea física o moralmente–, el proscrito y el demoníaco se iluminan por el amor, dejando de ser el individuo oscuro para convertirse en «representación de las fuerzas eternas», como afirma Magdaleno (257).

En los espirales de la novela decimonónica, la «bestia humana» de Zola es la fiera de Víctor Hugo, ya sin esperanzas de regeneración. Zola, siguiendo las huellas de Balzac, los Goncourt y Flaubert, observa la sociedad sin conmiseración, tal cual es: «Emilio Zola es veinte años más joven que la generación de Flaubert y de los Goncourt, pero guarda conexión con ellos, está influido por ellos, con los que tiene mucho en común, y en ellos se apoya» (Auerbach, 476). Hugo, por su parte, reflexionaba con el proyecto mayor de transformar la sociedad mediante la educación y la eliminación de las injusticias. Diríase que todavía pensaba que el ser humano es noble por naturaleza, como lo planteaba Jean Jacques Rousseau; mientras Zola se encuentra más cerca de la máxima de Thomas Hobbes expuesta en el *Leviatán* (1651): *Homo homini lupus* (el hombre es un lobo para el otro hombre). Ese estado de guerra del «hombre artificial», en el cual todo es permitido, elimina la esperanza de Víctor Hugo y da paso al hombre en sociedad como lo pinta Zola y como lo define Hobbes: «En esta guerra de todos contra todos, se da una consecuencia: que nada puede ser injusto. Las nociones de derecho e ilegalidad, justicia e injusticia están fuera de lugar. Donde no hay poder común, la ley no existe: donde no hay ley, no hay justicia» (111). Desde esta perspectiva y siguiendo la *Introducción a una medicina experimental* del médico Claude Bernard,

Zola expone en sus novelas experimentales una sociedad enferma, que la mirada del médico ausculta con el propósito de encontrar el antídoto para sus males; aunque, a decir verdad, más se trata de la impotencia de la medicina para dar salud al organismo enfermo. En «La novela experimental» afirma: «A menudo me bastará con remplazar la palabra “médico” por la palabra “novelista” para hacer claro mi pensamiento y darle rigor de una verdad científica» (29). Sin embargo, no se propone otra solución, sino la mirada en el espejo, el reflejo del monstruo que se aterra a sí mismo, sin posibles soluciones. En línea directa de la definición de la novela que propone Stendhal en *El rojo y el negro* (1830), el proyecto final es colocar el espejo frente al ser humano con el fin de que se reconozca. Es una transformación de la novela que, según Erich Auerbach, se verifica en la obra de Víctor Hugo y de Balzac: «Respecto a hombres más importantes de la generación romántica, a Víctor Hugo y a Balzac, [...] habían superado las tendencias románticas de evasión de la realidad, que no concordaban con sus poderosos temperamentos [...]» (473). La famosa frase en inglés con que prácticamente abre la teorización sobre la novela en *Père Goriot*, de Balzac, representa un punto de partida del realismo, cuando equipara la novela con lo verdadero: «Pero debes saberlo: este drama no es una ficción ni una novela. *All is true*, es tan verdadero que cada uno puede reconocer sus elementos en su casa, en su corazón quizá» (20). Aun así, ya en Gogol se puede percibir la misma idea que Stendhal rescataba en su famosa obra. Nótese el epígrafe colocado a la comedia titulada *El Inspector General*: «No es culpa del espejo, señores, si vuestros rostros son grotescos» (Lo Gatto, 1952, 152). Víctor Hugo, por su parte, al referirse a la función filosófica moderna, se vale en *Los miserables* de imágenes similares a las de Zola: «Nuestra civilización, obra de veinte siglos, es a un tiempo un monstruo y un prodigio; y vale bien la pena de que la salvemos. [...] El pensador moderno tiene un gran deber: auscultar la civilización» (161-163). Sin embargo, la esperanza lo separa del naturalismo de Zola:

Bajo la mortalidad social se descubre la inmortalidad humana.  
Porque el globo tenga aquí y allí esas heridas que se llaman  
cráteres, y esas herpes llamadas solfataras; porque haya un

volcán que se abra y arroje su pus, el globo no muere. Los males del pueblo no matan al hombre. Y, sin embargo, el que estudia la clínica social tiembla a cada momento. (163)

Un poco más adelante, el narrador de *Los miserables* –a quien Mario Vargas Llosa considera el personaje principal de la obra (27)– indica su forma de presentar los hechos reales a los cuales se refiere: «[...] podemos decir de lo que contamos: lo hemos visto. Cambiaremos algunos nombres, porque la historia refiere y no denuncia; pero pintaremos cosas verdaderas» (210).

La representación de los instintos –«la bestia humana»– es muy evidente en la novela de Zola que lleva por título precisamente *La bestia humana* (1890). Obsérvese en este breve pasaje de esa novela, donde Roubaud, con un hambre atroz y en espera de Severina, gastadora compulsiva en el peligroso París, desespera con ansias su llegada para cenar:

En El Havre nunca habría sospechado de ella, pero en París veía toda clase de peligros. Una oleada de sangre le subía al cerebro y los puños se le crispaban como cuando empujaba vagones. Renacía en aquellos momentos el bruto inconsciente de su fuerza, y en aquel arrebatado de ciego furor no habría dudado en despedazarla. (12)

En *Germinal* (1885), el pozo de las minas donde se desarrolla la novela se describe con atributos cercanos a los animales y, más exageradamente, al monstruo:

Aquel pozo, comprimido en el fondo de una cavidad, con sus achaparradas construcciones de ladrillos, y con su chimenea alzada como un cuerno amenazador, le parecía tener un aspecto malsano de bestia feroz, acuclillada allí para devorar el mundo. [...] Se explicaba incluso el achique de la bomba, aquella respiración ronca y larga, soplando sin descanso, que era como la respiración atascada del monstruo. (10)

Es el Voreux, el pozo de la mina soberbia, donde se hunden las víctimas que trabajan en él, digeridos por el vientre del monstruo sin esperanza alguna: «Y el Voreux, en el fondo de su agujero, con su apiñamiento de bestia malvada, se aplastaba más aún, respiraba con un aliento más ronco y más largo, perturbando el aire con su penosa digestión de carne humana» (19). La animalización es evidente en el uso de vocablos relacionados con la furia animal y con la digestión: «bramido», «engullir», «fauces más o menos glotonas», «con unas tripas capaces de digerir un poblado» (34). Son todas palabras con las cuales el narrador de *Germinal* describe el descenso *ad inferos* de los obreros que trabajan en las minas y llegan a su interior en una jaula que aparecía «con un surgimiento suave de animal nocturno» (33). Esta imagen vuelve a reiterarse como *leit motiv*: «Las jaulas subían y bajaban con su deslizamiento de animal nocturno, se llevaban hacia el abismo a los hombres, que las fauces del agujero parecían beberse» (40). De ese abismo oscuro, sórdido, surge la animalidad: «Era una ráfaga de bestialidad lo que soplabá en el pozo, el deseo súbito del macho cuando un minero encontraba a una de aquellas chicas a cuatro patas, con los muslos al aire, frotando con sus caderas sus calzones de muchacho» (54). En la tercera parte, después del derrumbe en la mina, la hilera de mineros será descrita a partir de su comparación con animales enfermos: «Ahora la fatiga los abrumaba, arrastraban los pies y se deslizaban en el barro con el luto sombrío de un rebaño herido por la epidemia» (219). Esta «degeneración última de una raza de miserables, aquella especie de nada doliente» (220) es símbolo de la sociedad enferma, en la cual la consigna de Thomas Hobbes es inevitable: «Realmente, el mejor medio era cruzarse de brazos y esperar, si se quería ver a los hombres devorarse entre sí hasta el fin del mundo como lobos» (273). Aun cuando El Voreux, hacia el final de la novela desaparece tras una magna explosión, el narrador no deja de insistir en su analogía animal: «Todo se había acabado, la bestia maldita, acurrucada en aquel hueco, atiborrada de carne humana, no respiraba ya con su aliento ronco y largo. El Voreux acababa de desaparecer en el abismo por completo» (540). Ante la desgracia de los «miserables» en el abismo fatal, lo más conveniente es la inconsciencia, dicha cercana a la que Rubén Darío expuso en «Lo fatal»: «Dichoso

el árbol, que es apenas sensitivo / y más la piedra dura porque ésta ya no siente» (778). En *Germinál*: «No, el único bien era no ser, y, de ser, ser el árbol, ser la piedra, menos todavía, el grano de arena que no puede sangrar bajo el talón de los transeúntes» (403).

Otros escritores realistas / naturalistas, como Benito Pérez Galdós, utilizaron esta misma tendencia. En *Miau* (1888), por ejemplo, no puede ser más evidente desde el título, donde se alude al maullido de los gatos, y en la caracterización de la familia Cadalso. Obsérvese la descripción de Abelarda:

El cutis era malo, los ojos oscuros, el conjunto bastante parecido a su madre y tía, formando con ellas cierta armonía, de la cual se derivaba el mote que les pusieron. Quiero decir que si, considerada aisladamente, la similitud del cariz de la joven con el morro de un gato no era muy marcada, al juntarse con las otras dos parecía tomar en ellas ciertos rasgos fisiognómicos, que venían a ser como un sello de raza o familia, y entonces resultaban en el grupo las tres de la nariz y la boca por una raya indefinible, los ojos redondos y vivos, y la efusión característica del cabello, que era como si las tres hubieran estado rodando por el suelo en persecución de una bola de papel o de un ovillo. (366)

Del mismo modo, en la caracterización de *Posturitas*, el pequeño travieso, «flexible como una lombriz», se vuelve a reiterar la tendencia a la comparación con animales: «*Posturitas*, el cual debía este apodo a la viveza ratonil de sus movimientos [...]» (375). En la lucha de ambos niños en la escuela, no puede ser más evidente la tendencia que rastreamos en Galdós: «*Miau* peleándose con *Posturas* era espectáculo nuevo, de trágicas y nunca sentidas emociones, algo como ver la liebre revolviéndose contra el hurón, o la perdiz emprendiéndola a picotazos con el perro» (378). Sin embargo, Galdós se caracteriza –por lo menos en la novela que he citado– por el humor, que lo aleja del patetismo y la fatalidad que subyacen en la narrativa de Zola; diríase más cercano a las caricaturas de Nikolái Gogol y al humor cervantino.

Clorinda Matto de Turner, en *Aves sin nidos* (1889), recurre a la metáfora animal, evidente desde su título, para referir la conmisericordia ante las injusticias cometidas contra los indios en el Perú. Emilio Gutiérrez de Quintanilla reaccionaba a la novela de Matto de Turner inmediatamente a su publicación y observaba en ella el proyecto que anima al indigenismo: «El pensamiento primordial de la autora es que la raza indígena sea rehabilitada como elemento social por la educación, e incorporada a nuestra nacionalidad y cultura por la igualdad civil» (3). En Puerto Rico, Manuel Zeno Gandía (1855-1930) sigue la tendencia a la comparación con animales en su narrativa naturalista, especialmente en *Garduña* (escrita en 1890, pero publicada en 1896, novela cuyo título apunta al abogado corrupto, Hermógenes Garduña, quien, interesado en la riqueza del hacendado Tirso Mina, controla el pueblo Mina de Oro, ubicado en las tierras de Paraíso (lugar imaginario que debería corresponder a Puerto Rico). Es evidente que la imagen del animal astuto está vinculada con el mal<sup>10</sup>. Del mismo modo, en *La charca* (1894), cuando Ciro espera por Silvina en la oscuridad de la noche, una araña teje su tela entre las plantas, rasgo que apunta a la tensión psicológica del personaje en asecho. Asimismo, Luis Bonafoux (1855-1918) había utilizado el mismo proceso en su novela *El avispero* (1882). Esta tendencia se verá también en las novelas de José María Arguedas. En otro lugar, me ocupé de este aspecto vinculado, a su vez, con la narrativa de Fedor Mijailovich Dostoievski. Ambos escritores siguen la tendencia a comparar a sus personajes con animales. Si bien en aquel entonces observé el vínculo en los dos con el naturalismo, aun cuando destacaba la imagen dual –de mal y bien– que Arguedas desprende del animismo andino, lo cierto es que llegué a la conclusión de que mientras Dostoievski usaba la comparación con animales ponzoñosos de forma negativa, Arguedas se valía de la armonía de todos los seres en la naturaleza y sus comparaciones podían implicar bondad, como en el caso de animales nobles: el caballo o la paloma (Náter, 167). En *El Sexto*, Puñalada es descrito del siguiente modo:

---

<sup>10</sup> Para una comprensión mayor de esta novela, ver el estudio de Lilliana Ramos Collado que acompaña la edición de Manuel Zeno Gandía, *Garduña*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2010; pp. 217-260.

Ya verás a “Puñalada”. Es un negro grandote, con ojos de asno. Parece no siente ni rabia ni remordimiento, ni dolor del cuerpo. ¡Verás! Es un amo ahí abajo. Su ojo no parece de gente, demasiado tranquilo. [...] Se paseaba como un animal intranquilo frente a la reja grande. (10)

Sin embargo, se trata de momentos aislados en la narración, muy lejos de la insistencia de Víctor Hugo en su extensa novela. Ahora bien, Hugo adelanta su gran proyecto en *Nuestra Señora de París*, publicada en 1831. Para escribir esa novela, leyó casi todo lo que se había escrito sobre la catedral y visitó el edificio, extrayendo todo el simbolismo de cada piedra de la erudición de un abad que lo acompañó, con el fin de representar la pintura del París del siglo XV (Roussetot, 69).

La terrible descripción de Quasimodo incorpora elementos dispersos de la naturaleza y de los objetos inanimados, así como del animal, para dar una idea inimaginable de la fealdad con la cual la naturaleza acorraló el hermoso corazón del monstruo:

– [...] sólo Dios sabe cuán horrible es la fealdad de su rostro— [...] pues es imposible transmitir al lector la idea de aquella nariz piramidal, de aquella boca de herradura, de aquel ojo izquierdo, tapado por una ceja rojiza e hirsuta, mientras que el derecho se confundía totalmente tras una enorme verruga, o aquellos dientes amontonados, mellados por muchas partes, como las almenas de un castillo, aquel belfo calloso por el que asomaba uno de sus dientes, cual colmillo de elefante; aquel mentón partido y sobre todo la expresión que se extendía por todo su rostro con una mezcla de maldad, de sorpresa y de tristeza. Imaginad, si sois capaces, semejante conjunto. (98)

Quasimodo en latín significa «más o menos» o «aproximadamente»<sup>11</sup>, con lo cual se señala su carácter deforme y nunca completado.

---

<sup>11</sup> Ver, en la novela, la nota 7, p. 195.

Llega en la novela a comparárselo con Polifemo, el famoso cíclope al cual Ulises tuvo que vaciar el único ojo para poder escapar de su cueva en la isla de Sicilia; y es que a lo largo de la novela Quasimodo se metamorfoseará, como el Polifemo de los *Idilios* de Teócrito y el de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora, en un pacífico ser hermo-seado hasta la saciedad por el amor. Su relación con la catedral está signada por la comparación con un ave oscura encerrada en su cueva, también extensión de su alma enclaustrada en su cuerpo horrible:

Lo que amaba sobre todo en su edificio materno, lo que des-pertaba su alma y le hacía abrir sus alas, replegadas mísera-mente en su cueva, lo que a veces le hacía feliz eran las cam-panas. [...] El campanario del crucero, las dos torres eran para él como tres enormes jaulas, cuyos pájaros, criados por él, sólo para él cantaban. Sin embargo, eran las que le habían vuelto sordo, pero las madres quieren con frecuencia más a aquel hijo que más las hace sufrir. (199)

El amor de Quasimodo hacia las hermosas mujeres de su harem – las campanas– llega al pináculo con la de mayores proporciones, a la cual puso el nombre de Marie, y escuchándola «se esponjaba como un pájaro al sol» (200). De pájaro luminoso se metamorfosea en animal despreciable, al caer bajo el delirio del deseo y la fusión con el mons-truoso instrumento de la catedral:

De pronto el frenesí de la campana se apoderaba de él y su mirada se transformaba; esperaba el paso del bordón, como una araña espera la mosca y se lanzaba bruscamente contra el cuerpo descubierto y entonces, colgado sobre el abismo, lan-zado con el balanceo formidable de la campana, se agarraba al monstruo de bronce por las orejuelas [...]. (200)

La unión de ambos monstruos solamente puede compararse con animales fabulosos que dan la sensación de una mitología con la cual se busca explicar una realidad inenarrable, así como con el personaje Astolfo del *Orlando furioso* (1516-1532) de Ludovico Ariosto (1474-

1533), llevado hasta la luna por un caballo alado<sup>12</sup>, semejante al viaje de don Quijote sobre Clavileño. La campana «relincha» jadeante bajo el peso de Quasimodo, con lo cual Víctor Hugo también describe a la campana a partir de su comparación con animales:

[...] y entonces ya no era el bordón de Nuestra Señora ni Quasimodo, sino más bien un sueño, un turbillón [sic] o una tempestad; el vértigo cabalgando sobre el ruido; un espíritu sobre una grupa voladora; un extraño centauro, mitad hombre, mitad campana; una especie de Astolfo horrible, llevado a en prodigioso hipogrifo de bronce. (201)

Como extensión de su propia vida, de su cuerpo, de su monstruosidad, la catedral es también un animal sumiso bajo el dominio del amo:

En realidad, la catedral parecía una criatura que, dócil y obediente bajo su mano, esperara sus deseos para elevar su gruesa voz, o que estuviese poseída e insuflada de Quasimodo como un genio familiar y hasta se habría podido creer que él hacía respirar el inmenso edificio, pues, en efecto, estaba en todas partes, se multiplicaba por todos los puntos del monumento. (201)

La educación que el archidiácono Claude Frollo obsequió a Quasimodo, especialmente su matrimonio con la gran campana, entregada como Julieta a Romeo –afirma el narrador–, lleva a una fidelidad inexistente entre los seres humanos, por lo cual se recurre nuevamente a la comparación con animales:

Agradecimiento llevado a límites tan extremos que no sabríamos con qué compararlo, pues esta virtud no es de las que cuenten con muchos ejemplos entre los hombres, así que diremos que Quasimodo amaba al archidiácono como jamás perro alguno o elefante o caballo haya amado a su dueño. (203)

---

<sup>12</sup> Ver, en la novela, la nota 10, p. 201.

Por otro lado, la codicia del archidiácono, espoleada por la lascivia que lo corrompe, lleva al narrador a la comparación nuevamente con animales, al observar a la hermosa bailarina Esmeralda en la plaza: «Su mirada estaba fija en la plaza. Era algo así como la mirada del milano que acaba de descubrir un nido de pájaro al que no quita la vista» (289). Del mido modo, cuando Flor de Lis induce a Febo para que atraiga a la gitanilla hacia ellos, el hombre vuelve a compararse con otro animal en el encanto de la belleza arrolladora que se acerca: «[...] Febo la llamaba, lentamente, titubeando y con la mirada perdida de un ave que cede a la fascinación de una serpiente» (290).

El momento en que el actor Gringoire se encuentra frente a los consejeros de la Gran Cámara, pregunta a un vecino por cada uno de ellos. Su odio se refleja en el cuestionamiento fundamentado en breves oraciones que se refieren a los diversos personajes como animales: «¿Y esas ovejas que están detrás de él?», «¿Y el jabalí aquel, que está delante?», «¡Y el cocodrilo de la derecha!», «¿Y el enorme gato negro de la izquierda?» (349), mientras el vecino va mencionando a cada uno de sus detestados enemigos con la verdad de su otra realidad.

Cuando la proeza de Quasimodo al salvar a Esmeralda y ofrecerle asilo en la catedral, el amor lo ennoblece y lo hace hermoso frente a la sociedad a la cual se describe como un grupo de tigres obligados a morder en el vacío (396); y cuando Esmeralda intenta acercarlo para que entre en su celda, Quasimodo se aparta, utilizando una analogía con animales para referirse a la distancia que los separa: «– No, no– le dijo– : el búho no puede entrar nunca en el nido de la alondra» (412). Es evidente en esas palabras la oposición del animal diurno frente al animal nocturno en clara oposición del bien y del mal, pero, también, la autoconciencia del alma encarcelada en el cuerpo monstruoso, imposibilitada de alcanzar la belleza de la gitana Esmeralda.

En la última parte de la novela, una vez Quasimodo se ha percatado de que Esmeralda ya no se encuentra en la celda donde la había dejado, se percató de que el archidiácono pudo haber sido quien se la llevara; lo sigue y observa lo que hace, mirando hacia el cadalso en la plaza:

Claude caminaba con paso lento y grave, sin mirar hacia adelante. Se dirigía hacia la torre septentrional, pero su rostro miraba hacia otro lado, hacia la orilla izquierda del Sena. Mantenía la cabeza alta como si intentara ver algo por encima de los tejados. Los búhos mantienen con relativa frecuencia esta misma actitud oblicua; vuelan hacia un punto y miran hacia otro. El sacerdote pasó así por encima de Quasimodo sin verle. (534)

Ya en el momento en que Esmeralda ha sido ahorcada, se describe la imagen que observan el jorobado y el archidiácono desde la catedral. Vuelve el narrador sobre la analogía de sus personajes con el reino animal:

De pronto el verdugo empujó bruscamente la escalera con su talón y Quasimodo, que hacía ya un rato que estaba conteniendo la respiración, vio cómo se balanceaba en el otro extremo de la cuerda, y a cuatro metros del suelo, la desventurada muchacha con el verdugo a horcajadas sobre sus hombros. La cuerda giró varias veces sobre sí misma y Quasimodo vio cómo horribles convulsiones se producían en todo el cuerpo de la gitana. El sacerdote, por su parte, con el cuello estirado y los ojos fuera de las órbitas, contemplaba aquel espantoso cuadro del hombre y la muchacha; de la araña y la mosca. (537)

Pero las mayores insistencias en la comparación del ser humano con el animal se encuentran en *Los miserables*, del mismo modo que su mayor conmiseración. Esas comparaciones son una forma de exponer el gran tema de la novela, que ha oscilado en la crítica entre la necesidad de que haya justicia y la oposición entre el bien y el mal (Vargas Llosa, 188). Diríase que las bondades y maldades humanas se revelan a través de su similitud con animales nobles o alimañas. Según Vargas Llosa, el «Prefacio filosófico» que Hugo dejó sin terminar arroja una interpretación de la obra muy diferente de lo que se ha querido observar en ella: «No es la oposición entre justicia e injusticia social, sino la del bien y el mal, la que tiene en mente quien escribe el desmesurado y fascinante Prefacio...» (188).

De entrada, la misericordia del benévolo sacerdote está cerca de la compasión por los animales que se encuentra en san Francisco de Asís. Lo que parecería ser una puerilidad se transforma en la mayor virtud:

Una mañana estaba en el jardín; se creía solo; pero su hermana paseaba detrás sin que él la viese: de repente se paró; miró algo en el suelo; era una araña gorda, negra, velluda, horrible. Su hermana le oyó decir:

–¡Pobre animal, no es su culpa!

¿Por qué ocultar estas niñerías casi divinas de la bondad?

¿Son puerilidades? Que lo sean. Pero estas puerilidades sublimes han sido las de San Francisco de Asís y las de Marco Aurelio. (54)

Esa mirada de conmiseración irá ampliándose a lo largo de la novela. Las consideraciones políticas y religiosas, sociales, con que Víctor Hugo discute sus asuntos se valdrán de la constante insistencia en la dualidad «hombre fiera» y «hombre salvaje», con la consiguiente alusión al ser en sociedad y al «buen salvaje»<sup>13</sup> que promovió en su momento Jean Jacques Rousseau en *El contrato social* (1762) –el hombre nace libre, pero en todos sitios está encadenado– y en *Emilio o de la educación* (1762) –el hombre es bueno por naturaleza–. La familia de Jean Valjean, con siete chiquillos que alimentar en una ciudad inclemente, ha de ser víctima de la miseria. Al robar el pan para saciar el hambre de los niños y al ser apresado, se une a su falta el haber tenido un fusil para la cacería furtiva. Este tipo de cacería era considerado, igual que el contrabandista, muy cerca del salteador. Sin embargo, entre los primeros y el último, se establece una distancia abismal a partir de la cercanía a los dos tipos de fieras antes mencionados:

[...] digámoslo de este modo, hay un abismo entre ambos y el miserable asesino de las ciudades. El cazador furtivo vive

---

<sup>13</sup> El término tiene –no obstante la adhesión a Rousseau– unas raíces más antiguas que se remontan a la conquista de América.

en el bosque; el contrabandista en las montañas o en el mar. Las ciudades crían hombres feroces, porque crían hombres corrompidos. La montaña, el mar, el monte crían hombres salvajes, en los cuales se desarrolla el lado feroz; pero casi siempre sin destruir el instinto humano. (83)

En completa oscuridad, Jean Valjean respondería al instinto, bajo el peso de la injusticia, de la impiedad, con lo cual sus reacciones serán producto del animal acorralado por la ley penal sobre el alma humana: «El instinto le decía: ¡sálvate! La razón le habría dicho: ¡espera! Pero, ante una tentativa tan violenta, la razón desaparecía; quedaba sólo el instinto. Obra la bestia» (89). Ahora la monstruosidad recae sobre el abismo o el infierno de la conciencia humana. Hugo se vale de la analogía de la sociedad con un buque en el mar, desde el cual un hombre se ha deslizado a las aguas. El buque se aleja, mientras el hombre queda desamparado en medio del monstruo abismal. Las aguas marinas se transforman en su propia conciencia, donde se pierde en amarga soledad, mísero abandonado por el buque lejano. Esas aguas llegan a ser la locura, la inestabilidad, la miseria: «En su agonía asiste a la inmensa demencia de la mar. La locura de las olas es su suplicio: oye mil ruidos inauditos que parecen salir de más allá de la tierra; de un sitio desconocido y horrible» (92). Con esta analogía, Hugo expone su gran proyecto de conmiseración:

La mar es la inexorable noche social en que la penalidad arroja a sus condenados. La mar es el gran misterio.

El alma, naufragando en este abismo, puede convertirse en un cadáver. ¿Quién le resucitará? (93)

La búsqueda de la reivindicación del ex presidiario que promueve el obispo irá calando en la conciencia de Jean Valjean; sin embargo, será un proceso lento, como se colige por el robo de los cuarenta sueldos de Gervasillo. La pugna que existe en la conciencia del personaje se ofrece a través de la dualidad «bestia» e «inteligencia»: «[...] no era él el que había robado; no era el hombre, era la bestia que por hábito

y por instinto había puesto estúpidamente el pie sobre aquella monedad, mientras que la inteligencia luchaba en medio de tantas mortificaciones nuevas y desconocidas» (107). La desesperación a la cual llega Jean Valjean tras intentar devolver el dinero al muchacho y no poder hacerlo lo lleva al encuentro consigo mismo:

Ante todo, antes de examinarse y de reflexionar, azorado como el que busca su salvación, trató de buscar al muchacho y volverle su dinero, y cuando conoció que esto era inútil e imposible, se detuvo desesperado. En el momento en que exclamaba: ¡soy un miserable!, acababa de conocerse tal como era. (108)

La conmiseración va tomada de la mano de una de las estrategias que utilizó Víctor Hugo en *Nuestra Señora de París* – como hemos visto– y que veremos en *Los trabajadores del mar* para exponer las pasiones y vicios del ser humano y también sus bondades. Se trata de la comparación, constante a lo largo de la obra, del ser humano con diversos animales que aportan no solo sus características físicas, sino también sus comportamientos y sus entornos. Hugo expresa su procedimiento del siguiente modo en *Los miserables*:

Tenemos la convicción de que si fueran las almas visibles a los ojos, se vería distintamente una cosa extraña, y es que cada uno de los individuos de la especie humana corresponde a alguna de las especies de la creación animal; entonces se podría conocer fácilmente la verdad, apenas entrevista por el pensador, de que desde la ostra hasta el águila, desde el perro hasta el tigre, todos los animales están en el hombre, y cada uno de ellos está en un hombre; y aun en ocasiones muchos de ellos a la vez.

Los animales no son sino las figuras de nuestras virtudes y de nuestros vicios, errantes delante de nuestros ojos; los fantasmas visibles de nuestras almas. Dios nos los pone de manifiesto para hacernos reflexionar. Sólo que como los animales no son más que sombras, Dios (¿y para qué?) no les ha

hecho educables en el sentido completo de la palabra. Por el contrario, a nuestras almas, siendo realidades y teniendo un fin que les es propio, les ha dado Dios inteligencia, es decir, les ha hecho susceptibles de educación. (156-157)

Algo de la fisiognómica se atisba en estas ideas: «La fisiognómica es el arte que permite conocer el carácter o la condición psicológica de una persona a partir de sus rasgos físicos» (Martínez Manzano, 9). Salvo que de los rostros, que reflejan el alma, se extiende a los entornos, a los hábitats, a las maneras, características y actitudes de los seres humanos derivadas de los aspectos físicos y comportamientos naturales de los animales, tanto en su estado salvaje como en su proceso de adaptación al entorno humano. El proyecto mayor recae sobre la falta de luz, el exceso de tinieblas – que alude a la educación– , y de justicia, siendo ambas razones de la existencia de seres humanos cercanos a las fieras. Hugo señala los males sociales, más que las bondades; pero no deja de lado las esperanzas de regeneración, como lo hará Émile Zola un poco más adelante al desatar la «bestia humana» de su proyecto en la novela experimental. Se refiere a la «gran caverna del mal» que existirá hasta que la ignorancia sea destruida: «Destruid la cueva Ignorancia, y habréis destruido la cima Crimen» (*Los miserables* 631). El «hombre» es una fiera en su cueva; necesita de la conmiseración, de la justicia y de la educación. La sociedad crea a los seres humanos a partir de consecuencias surgidas, muchas veces, de la injusticia y de la carencia. De ahí, la fiera:

La consecuencia inmediata de las penas de esta naturaleza, en las que domina la impiedad, es decir, la estupidez, de transformar poco a poco, por una especie de transfiguración estúpida, un hombre en una bestia y algunas veces en una bestia feroz. (*Los miserables* 89)

Cuando Fantina se ve asediada por sus acreedores y al no poder pagarles, el narrador insiste en la forma en que tal situación va formando en ella la bestia humana: «Se veía acorralada, y se iba desarrollando en ella algo de la fiera» (172).

Esta tendencia de Hugo hacia la idea de que en el ser humano habitan los animales, tanto para exponer la bondad como la maldad, sirve para ir describiendo, de entrada, el carácter complicado del inspector Javert:

Pues bien, si por un momento se admite con nosotros que en todo hombre hay una de las especies de animales de la creación, nos será fácil decir quién era el inspector de policía Javert.

Los aldeanos de Asturias creen que en cada camada de loba hace un perro, el cual es muerto por su madre, porque, si no, tan pronto como llegara a hacerse grande devoraría a los demás hermanos.

Dótese de un rostro humano a este perro hijo de loba, y tendremos a Javert. (157)

Javert ha nacido, descendiente de gitanos, en una prisión, hijo de una echadora de cartas, cuyo marido estaba en presidio. Al ir creciendo, va percatándose de su situación inestable dentro de la sociedad a la cual desea pertenecer. Es una sociedad que mantiene fuera de sí a dos clases de hombres: los que la atacan y los que la guardan. Se decanta por la segunda, convirtiéndose en inspector. Esta es la rigidez que lo llevará a la persecución irracional tras el ya reivindicado Jean Valjean. Fue precisamente trabajando en un presidio donde conoció a Valjean. La caracterización de ese hombre de ley en el presidio lleva a la fisiognómica, que Hugo explicita junto con la animalización:

El rostro humano de Javert consistía en una nariz chata, con dos profundas ventanas hacia las cuales se extendía, campeando en sus dos carrillos, enormes patillas. Impresionaba desagradablemente la primera vez que se veían aquellas dos selvas y aquellas dos cavernas. Cuando Javert se reía, lo cual era raro y terrible, sus labios delgados se apartaban y dejaban ver, no sólo los dientes, sino también las encías; y alrededor

de su nariz se formaba un pliegue abultado y feroz como sobre el hocico de una fiera carnívora. Javert serio, era un perro de presa; cuando reía era un tigre. (157-158)

Por su parte, al presentar a Thenardier, que es todo lo negativo que pueda ser un hombre para la ley, Hugo acumula una serie de comparaciones con animales repulsivos:

«[...] menos hombre que hiena, atraído por el olor de los muertos» [...]. Su paso de zorra, su actitud, su gesto rápido y misterioso, le asemejaban a esas larvas crepusculares que frecuentan las ruinas, y que las antiguas leyendas normandas llaman los “Andantes”.

Ciertas aves nocturnas forman figuras de esta especie en los pantanos. (317)

Su relación con Cosette, la hija de Fantina, también se señala con analogía de animales: «Por única criada tenía a Cosette, un ratoncillo al servicio de un elefante» (337); «tenía la mirada de una zorra» (337). Del mismo modo, al referirse el narrador a la mujer de Thenardier, la llama «mastodonte» y la consideraba «madre, porque era mamífera» (339). El mesón de Thenardier, emporio de la avaricia, se presenta del siguiente modo: «El bodegón de Thenardier era como una tela de araña donde Cosette estaba cogida y temblaba. El ideal de la opresión se veía realizado en esta domesticidad siniestra. Era una cosa parecida a la mosca sirviendo a las arañas» (340). Cuando Jean Valjean llega a esa posada para buscar a Cosette, al verse acorralado Thenardier cuando no poder lograr quedarse con la niña, en vista de que Valjean tiene la carta firmada por Fantina, el narrador se vale de la analogía con el lobo, atrapado en la trampa:

Sintió entonces Thenardier lo que siente el lobo en el momento en que se ve mordido y cogido en los dientes de acero del lazo.  
– ¿Quién es este diablo de hombre?– dijo para sí.  
Hizo lo que el lobo, dio una sacudida. (379)

Otro aspecto importante en esta actitud del narrador de *Los miserables* es la intertextualidad que establece con las fábulas de Jean de Lafontaine (1601-1669). En la primera parte del «Libro cuarto», se resalta el nombre de la posada Gorbeau y de Renard (cuervo y zorro), con lo cual se apunta a la negatividad de sus propietarios (383). Al describir la posada Gorbeau, desde el título de la segunda parte («Nido para búho y curruca») se especifica: «Como las aves bravías, había elegido aquel sitio desierto para hacer de él su nido» (378). Una vez salido Juan Valjean de esa posada, se encontrará sin tener a dónde ir, y sigue el narrador con su analogía: «Como el animal arrojado de su caverna, buscaba un agujero en que pasar la noche, esperando encontrar dónde alojarse» (398). Téngase presente, también, que a Cosette se le apoda la Alondra, y desaparecida de la posada, Thenardier no precipita sus quejas a la policía debido a que se encontraba en negocios turbios e ilegales. El narrador refiere esta situación del siguiente modo: «Los búhos no quieren nunca que se les acerque una luz» (418). El «tigre» (Thenardier) ha perdido «la gallina de los huevos de oro» (Cosette) y el «sabueso» (Jean Valjean) olfatea la tierra para descubrir la senda. Toda una serie de relaciones entre animales describe la situación de posesión en relación con Cosette: «dejó ir a su presa», «cubriéndola con la mirada voluptuosa de la araña que deja volar a la mosca, y del gato que deja correr al ratón», «La uña y la garra tienen una sensibilidad horrible, que goza con los movimientos confusos de la bestia aprisionada en su tenaza» (422). Del mismo modo, la persecución de Javert tras Jean Valjean: «Cuando llegó al centro de la red no halló al pájaro» (422), «Sucede en la caza muchas veces que un ciervo se escapa, aun teniendo a la jauría sobre sí» (422), «el cazador no tomará nunca demasiadas precauciones cuando ojea animales tan astutos como el lobo y el ex presidiario» (423). Javert, a pesar de ser «perro viejo», ha perdido su presa.

Hugo presenta situaciones humanas a partir de acciones de ciertos animales. Sobre la indecisión entre dos resoluciones en los seres humanos, expone primero la analogía y luego la explicación:

Todo el mundo ha observado la afición de los gatos a detenerse al pasar por entre las hojas de una puerta entreabier-

ta. ¿Quién no ha dicho a un gato? «¡Pero, entra, animal!» Hay hombres que cuando tienen un incidente abierto entre sí, tienen también inclinación a permanecer indecisos entre dos resoluciones, temiendo que les aplaste el destino si cierran bruscamente la abertura. Los más prudentes, por más gatos que sean, y porque son gatos precisamente, corren alguna vez más peligro que los audaces. (483)

Para referirse a la descripción de la ciudad de París, el narrador de Hugo recurre nuevamente a la analogía que perseguimos: «En cuanto al pueblo parisiense, aun cuando era un hombre, siempre es el pilluelo; pintar al niño es pintar la ciudad: por esto hemos estudiado esta águila en el libre pajarillo» (520). Del niño Gavroche se dice que robaba poquito a poquito, «como los gatos y los pájaros» (521); de las hijas del señor Gillenormand, «Ambas tenían alas; la una como un ángel, la otra, como un ganso» (530), y Mario ha caído en un «avispero», ante una «bandada de pájaros», para referirse a los compañeros que lo rodean (580). De igual modo, «El alma es el único pájaro que sostiene su jaula» (596). Diríase que todas las situaciones humanas tienen su correlato en las acciones de los animales. Para sacar al animal de su caverna oscura es preciso iluminarlo: «No hay murciélago que resista al alba. Iluminad la sociedad en sus mayores profundidades» (635). Sin embargo, hay situaciones particulares del humano que no se pueden observar en el reino animal: «Nunca entre los animales la criatura nacida para ser una paloma se cambia en una oxifraga. Esto sólo se ve entre los hombres» (646).

La fisiognómica de Johan Kaspar Lavater (1741-1801) es evidente en la obra de Hugo, hasta llegar a ser parte de la narración misma. En la sección VI del Libro Séptimo, titulada «El hombre fiero en su cueva», de un hombre que Mario observa se afirma: «Si Lavater hubiera considerado aquel rostro, hubiera hallado allí al buitre, mezclado con el procurador [...]» (652). Cuando Mario divisa por primera vez a Cosette, el narrador refiere: «Parecíale ver un colibrí entre sapos» (664). De igual modo se considera a París como un «muladar» (II 392) y su sistema de alcantarillas como su vientre –Zola escribirá una novela titulada *El vientre de París*– : «nada igualaba al horror de esa antigua cripta expup-

toria, aparato digestivo de Babilonia; antro, foso, abismo atravesado, en medio de las sombra, entre inmundicias que fueron esplendor, ese enorme topo ciego; lo pasado» (II 393). En su intento por escapar, Jean Valjean se introduce en ese sistema de canales que el narrador compara con el infierno dantesco: «Después del torbellino fulgurante de la lucha, la caverna de los miasmas y de las emboscadas; después del caos, la cloaca. Juan Valjean había caído de un círculo del infierno a otro» (II 399). Cuando se ve acosado y casi atrapado por Javert, Jean Valjean, con Mario a sus espaldas, siente todo el peso de la ley y el fracaso: «Ambos estaban cogidos en la sombría e inmensa tela de la muerte, y Juan Valjean sentía correr por sus negros hilos, estremeciéndose en las tinieblas, la espantosa araña» (II 419). En la incertidumbre de Javert frente al perdón que recibe del ex presidiario, el policía duda y se sumerge en su cavilar sobre la justicia y sobre la degradación moral. Se debate entre sus convicciones y las acciones inesperadas e ilógicas de Jean Valjean. El narrador vuelve a valerse de la analogía mediante animales: «Búho obligado a dirigir miradas de águila» (II 439).

Ya muerto Javert por su propia mano para escapar de su propia persecución y de la pesquisa tras Jean Valjean, la novela retorna a la injusticia nuevamente. Thenardier acude a Mario para venderle un secreto: la realidad de que Jean Valjean es un presidiario. Cuando Mario le arroja el dinero, Thenardier decide mostrarse tal cual es: «[...] la nariz volvió a ser aguda como un pico, reapareció el perfil feroz y sagaz del hombre de rapiña» (II 538). Sin embargo, toda esta animalidad negativa no logra sobreponerse a la bondad que Víctor Hugo eleva sobre el mar de la desgracia, acercándonos a la divinidad, como lo ha expresado Mario Vargas Llosa: «[...] leyendo *Los Miserables*, sumidos en el vértigo de ese remolino en el que parece atrapado todo un mundo en su infinita desmesura y en su mínima pequeñez, es imposible no sentir el escalofrío que produce la intuición del atributo divino, la omnisciencia» (24). A mí me resultan más atractivas las hazañas de Quasimodo y Gilliatt, sin dejar de admirar la monumental arquitectura de *Los miserables*.

La fiera humana al estilo de Hugo, tal como la hemos visto; la «bestia humana» como la propone Zola, el humanitarismo, la conmiseración, el «animal artificial», el ser humano entendido como un lobo para el otro

humano, como se percibe en el discurso de Hobbes, se reiterarán en el programa de la novela indigenista hispanoamericana en general. Desde *Huasipungo* (1934), de Jorge Icaza, con sus antecedentes en *Aves sin nido* (1889), de la peruana Clorinda Matto de Turner; *Raza de bronce* (1919), del boliviano Alcides Arguedas, y *El tungsteno* (1931), de César Vallejo, hasta *Yawar fiesta* (1941), la primera novela de José María Arguedas, y las tres novelas de su amigo Ciro Alegría (4 de noviembre de 1909-17 de febrero de 1967), la tendencia a presentar la realidad terrible de los «indios» se une el anhelo de reivindicación.

La mirada de conmiseración y la tendencia a la caracterización de los personajes comparándolos con animales, que Víctor Hugo utiliza *ad nauseam* en sus novelas, son dos de los mecanismos poéticos que podemos observar en *El mundo es ancho y ajeno*, de Alegría, a quien César Dávila Andrade llamó «el último gran novelista de los indios» en un artículo titulado «Ciro Alegría y su alto y ancho mundo» (46).

Alegría publicó solamente tres novelas: *La serpiente de oro* (1935), cuyo título fluctuó entre *La balsa*, *Marañón* y *Los balseiros del Mara- ñón* (Caballero 219) y que obtiene, firmada bajo el pseudónimo Fausto, el Premio del Concurso de Novelas promovido por la Editorial Nascimento de Santiago. El premio lo otorgaba un jurado compuesto por Marta Brunet, Ernesto Montenegro y Alberto Romero. Gracias a la apertura de Carlos George Nascimento, el jurado pudo premiar una obra extranjera, expresándose de este modo por unanimidad:

Aunque la obra se desarrolla en un ambiente extraño al nuestro, su belleza, vigor y originalidad la acreditan como digna de la recompensa con que Ud. ha querido estimular la producción literaria en una forma amplia, que no admite restricciones de índole local.

Inspirados en este espíritu y creyendo interpretar los sentimientos de Ud., el jurado considera que este premio no debe ser estimado como un desaire a los concursantes chilenos, sino más bien un acicate a la producción de la novela continental. (*La serpiente de Oro*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1935).

También publicó *Los perros hambrientos* (1938), escrita en el Sanatorio de San José de Maipo, donde se recluyó aquejado por la tuberculosis. Por esa novela gana el Premio Zig-Zag en 1938. Tres años más tarde publica *El mundo es ancho y ajeno* (1941), escrita en cuatro meses, con la cual concurre al concurso internacional convocado por la Editorial Farrar & Rinehart de Nueva York. Obtiene el primer premio (cinco mil dólares) que le entrega el poeta Archibald McLeish en el hotel Astoria (Dávila 47). El jurado estuvo compuesto por Rubén Azócar, Alberto Romero, José González Vera, Blair Niles, John Dos Passos y Ernesto Montenegro. En la “biografía” de la novela que abre el capítulo VI, de la disertación de Matilde Vilariño, se especifica que la última novela publicada por Alegría surgió de un capítulo de *Los perros hambrientos* (192). Dejó inconclusa la novela titulada *Lázaro*, escrita en Cuba, publicada póstumamente por la Editorial Losada en 1972. De ella refiere el autor a Federico de Onís desde San José del Lago, Mayajigua, Las Villas, Cuba, en carta del 7 de julio de 1953 dirigida a Nueva York: «Yo me encuentro en este lugar de Cuba, escribiendo una nueva novela que se llama *Lázaro*. Considerando lo que llevo hecho, espero que resulte buena»<sup>14</sup>. En el periódico *El Mundo* se destaca la existencia de una novela inédita titulada *El hombre que se perdió en la noche*, así como el resumen de la novela *Lázaro*, para la cual la Universidad de Puerto Rico otorgó al novelista una licencia indefinida:

En cuanto a su nueva novela tratará de uno de los tantos personajes que abundan en la vida real de la política hispanoamericana. Es aquel que padece encierro en diversas prisiones por motivos políticos, y que cada vez va muriendo un poco, hasta que llega uno que es una especie de resurrección. De ahí que la obra se titule *Lázaro*.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Todas las cartas citadas de Ciro Alegría dirigidas a Federico de Onís y su esposa Harriet de Onís pertenecen al Epistolario Federico de Onís, cartapacio 2, Seminario de Estudios Hispánicos, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

<sup>15</sup> La información surge de la noticia, sin autor, titulada «Ciro Alegría irá a escribir novela a Cuba», *El Mundo*, volumen XXXIV, número 15010, 23 de mayo de 1953; p. 14.

En correspondencia con Harriet de Onís, esposa de Federico de Onís y traductora de *El mundo es ancho y ajeno* con el título *Broad and Alien is the World*<sup>16</sup>, novela que a la altura de 1947 ya había sido traducida a diez idiomas (inglés, sueco, alemán, portugués, ruso, noruego, danés, holandés, francés y árabe), se colige por una carta del 11 de abril de 1947 la opinión del autor sobre su propia obra: “Seguramente son pocos los libros hispanoamericanos que hayan logrado despertar igual o parecido interés en tierras extrañas a nuestra lengua”. Harriet de Onís también tradujo al inglés *La serpiente de oro* con título *The Golden Serpent* (New York: New American Library, 1963). Alegría indica en carta del 7 de abril de 1947 que se había retirado a Yonkers para escribir una nueva novela:

Me he venido a este pueblo (vivo en las afueras, en una avenida con aire de campo) para dedicarme a escribir mi nueva novela. Es una relacionada con el viaje de Orellana y las leyendas de Eldorado y las Amazonas. Se llama, quizás provisionalmente, “La Amazona y el conquistador”. Sucede que, mientras más leo los libros y crónicas que se refieren a la época, más se me abren los horizontes de ese pasado fabuloso. Quisiera hacer un estudio detenido de la forma en que el Renacimiento influenció la vida española, pues me parece que hay mucho del espíritu renacentista en el alma del conquistador de América.

Y ahora, aquí viene mi revancha. Seguramente don Federico sabe en qué libros puedo encontrar una mejor información acerca de lo que le dije. Si usted es tan buena de preguntarle y enviarme algunos títulos, le quedaré muy agradecido.

En carta del 25 de septiembre de 1947 vuelve sobre el tema, con mayores detalles. Pide consejos a la pareja Onís sobre los dos títulos

---

<sup>16</sup> Sobre esta traducción de Harriet de Onís y de sus aciertos, ver J. Riis Owre, «Ciro Alegría, *Broad and Alien is the World*. Translated from the Spanish by Harriet de Onís. New York, Farrar and Rinehart, 1941”, *Revista Iberoamericana*, volumen VI, número 11, 1943; pp. 140-145.

que tenía pensados para su novela: *La amazona y el conquistador* o *Muirakitan*:

Me pregunta usted por mi novela. Como usted comprende, con el dolor casi diario que me producían los cólicos y la consiguiente intoxicación de la vesícula infectada, poco es lo que podía escribir. Pero la extirpación de la tal y el viaje de descanso me han probado muy bien y me encuentro ahora en excelentes condiciones físicas y espirituales. Apenas termine de poner al día mi atrasada correspondencia, comenzaré a escribir de nuevo. Espero tenerla para fines de año.

En cuanto al nombre, no sé si ponerle “La amazona y el conquistador” o “Muirakitan”. El primero es más claro, pero el segundo tiene cierto acento mágico. Muirakitan era un amuleto de jade que se dice usaban las amazonas y que mucho tiempo corrió en la selva con el nombre de “piedra de las amazonas”. Como ya creo haberle dicho, mi novela tiene un lado fantástico en el cual se mezclan las leyendas de los tesoros de Atahualpa, el país de la canela, el Dorado y las amazonas. Poco a poco y en tanto avanzan, los expedicionarios de Orellana, rodeados de riesgos y muerte, van dejando atrás sus sueños. El último – y todo esto es histórico– es el de las amazonas, que dicho sea de paso, en la leyenda de la selva poco tienen que ver con las de la leyenda griega. Un soldado tiene un muirakitan y parte en pos de ellas. Termina por encontrar, en las riberas del lago de la leyenda, a una muchacha que le había dado el amuleto, tiempo atrás.

Mi novela, de entrada, quiere ser un símbolo de la sugestión de América y estoy seguro de que los críticos le encontrarán otros muchos o no le encontrarán ninguno. Pero, ¿qué opinan usted y don Federico sobre el nombre? ¿Cuál de ellos elijo?

Esa novela, que llevaría finalmente el título *Los viajeros iluminados* no llegó a publicarse en vista de que el español Salvador de Madariaga

(1886-1978) publicó una novela con tema similar, titulada *El corazón de piedra verde* (1942). Alegría lo expresa así en una entrevista con Francisco Bendezú:

Tengo en preparación dos nuevas novelas. Pero antes de hablarle de ellas quiero decirle algo sobre mi largo silencio y sobre *Los viajeros iluminados*, novela cuya inminente aparición se anunció por largo tiempo. Sucedió lo increíble. Don Salvador de Madariaga publicó su novela *El corazón de piedra verde*, la cual, involuntariamente por supuesto, coincidía en muchos puntos con *Los viajeros iluminados*: argumento o tema (la búsqueda de Eldorado por Orellana y sus hombres), pintura de caracteres y ¡hasta la existencia de un amuleto!, que tanto en la novela de Madariaga como en la mía era el recurso de que nos valíamos para sostener una acción tan dispersa. Abandoné, pues, mi novela de la cual tenía muchas páginas avanzadas y me dediqué a otras empresas. (Bendezú 19)

Del mismo modo, da cuenta de una novela titulada *Un hombre llamado Kalin*, de la cual tenía ciento cincuenta páginas escritas (Bendezú 19). Esa novela, como se sabe, tampoco llegó a publicarse. Luego publicó sus relatos bajo el título *Duelo de caballeros* (Lima: Populibros Peruanos, 1964). Matilde Vilariño ha expuesto en su invaluable estudio *La novelística de Ciro Alegría* (1980) las obras póstumas al cuidado de Dora Varona: *Panki y el guerrero* –colección de cuentos y leyendas amazónicas escrita para niños– ; *Gabriela Mistral íntima* (1969) –semblanza de la poeta chilena– ; *Sueño y verdad de América* (1972), relatos y leyendas, donde incluye una de un ojo de agua que se deriva de la leyenda puertorriqueña del Ojo de Agua de Aguadilla; *La ofrenda de piedra*, otro volumen de relatos andinos (1972); *La revolución cubana, un testimonio personal* (1973); *Lázaro* (Losada, 1979), y *Mucha suerte con harto palo* (1976) y *Siete cuentos quirománticos* (1978) (Vilariño, 216 y siguientes).

La crítica, a lo largo de los años, ha sido variada en relación con la obra de Ciro Alegría, a quien el chileno Alberto Baeza Flores (1914-1998) describía del siguiente modo: «Su mirada de águila solitaria

de cumbre andina, es la de siempre» (1). Ha sido considerado por muchos como el mayor escritor indigenista moderno. Arturo Torres Rioseco afirma que *El mundo es ancho y ajeno* es «la obra cumbre de la novela indigenista moderna» del mismo modo que la incluye entre los mayores logros de la novela de la tierra (1969, 192). Aida Cometta Manzoni, lo describe como el novelista de mayor categoría en el Perú (30). No obstante, para César Dávila Andrade, la obra de Alegría mejor estructurada es *Los perros hambrientos* (1976, 47), y, para la crítica puertorriqueña Concha Meléndez (1895-1983), la última novela que publicó Alegría decae en relación con las dos primeras (1942, 37). Curiosa resulta la afirmación de la más importante estudiosa de la novela indigenista en Hispanoamérica hasta aquel momento. El alemán Hans Bunte tiende puentes entre Garcilaso de la Vega El Inca y Alegría, específicamente por su mestizaje. El mismo Alegría lo declara: «Él es mi más remoto antepasado literario y vital. Como escritor fue, sin duda, el primer criollo, indudablemente indígena y también español. Personalmente, yo le debo mucho. He aprendido de lo que escribió y también de su vida» (Alegría en Bunte, 9). Partiendo de esto, el estudioso de la Universidad de Hamburgo, resalta al autor de *Los perros hambrientos* como expositor del mestizaje:

Siguiendo el ejemplo de Garcilaso, Alegría representa la actitud del mestizo, arraigado con toda el alma en su tierra americana, sintiéndose unido por mil lazos indisolubles a los hombres de este paisaje y a su manera de vivir, sin desestimar, al mismo tiempo, los calores culturales de la herencia española. (Bunte 9)

Esta idea, posiblemente fehaciente para el momento en que se publica la traducción del trabajo de Bunte (1961) hecha por él mismo, lleva a exaltar *El mundo es ancho y ajeno* como la cumbre de la novela peruana y se ampara precisamente en palabras de la crítica puertorriqueña Concha Meléndez:

Para definir la posición del autor dentro de la literatura peruana, basta con señalar el hecho de que *El mundo es ancho*

*y ajeno* es la primera novela verdaderamente trascendental de su país, digna de figurar entre las grandes creaciones del arte novelesco de Hispanoamérica. Quisiéramos adherirnos al criterio de Concha Meléndez, que caracteriza esta significación diciendo: “En nuestra opinión, *Ciro Alegría* es el más alto representante de la literatura contemporánea de su país, y tal vez de la novela hispanoamericana”. Las razones, enumeradas hasta ahora, deben ser suficientes para justificar tal opinión. (25).

La imagen de *Ciro Alegría* como mestizo –a pesar de que no tenía, como *José María Arguedas*, un dominio sobre la lengua quechua, que él mismo confiesa–, deja traslucir que su obra es un intento de mimesis de un mundo criollo. En entrevista con *Francisco Bendezú* para la revista limeña *Cultura y Pueblo* en 1965, *Alegría* distingue su obra de la de *Arguedas*, específicamente por el tipo de indio que intentan retratar: *Arguedas*, el del sur; *Alegría*, el del norte. Sin embargo, insiste en la falta de necesidad de establecer rivalidades entre ambos, del mismo modo que se ha hecho entre *César Vallejo* y *Pablo Neruda* (*Bendezú*, 18). No obstante, resulta legítimo exaltar, también, la novelística de *Arguedas*, cuya novela *Los ríos profundos* (1958) tiene tanto valor como *El mundo es ancho y ajeno*.

La mirada de *Ciro Alegría* rebasa lo peruano y, para lograr su universalidad, se acoge al estudio de la novela europea en general. Describe a *Honorato de Balzac* como el renovador de la novela, en un artículo que se publicó en la revista *Asomante* que dirigía *Nilita Vientós Gastón* en Puerto Rico:

De todo lo cual resulta que *Honorato de Balzac*, por escribir grandes novelas y renovar el género novelesco, por hacer de la novela un elemento de análisis del hombre y la sociedad, ha contribuido en forma notable al enjuiciamiento del mundo contemporáneo. Su obra, ligada por decisión propia a *lo actual*, sigue teniendo validez después de más de un siglo vertiginoso. (1950, 52)

Fernando Alegría identifica similitudes entre *La montaña mágica* y *El mundo es ancho y ajeno*. José Carlos Ruiz Silva discrepa de esto: «Personalmente creo, sin embargo, que las diferencias entre ambas novelas son mucho mayores que las similitudes» (620). Por otro lado, entre 1950 y 1953, Alegría también colaboró con la revista *Asomante*, que dirigía Nilita Vientós Gastón, con un artículo sobre Balzac y tres reseñas: sobre *Hombres de maíz*, del guatemalteco Miguel Ángel Asturias; *La hora veinticinco*, del rumano Constantin Virgil Gheorghiu (1916-1992), y la biografía *Pedro Clever, el santo de los esclavos*, del venezolano Mariano Picón Salas. Es evidente su búsqueda en la narrativa foránea. Al preguntársele por los diez escritores del mundo hacia los que más apego sentía, responde: «En la lista entra primeramente Víctor Hugo: ¡cómo olvidar la emoción con que leí *Los miserables*! Me parece que fue la primera novela que leí en mi vida» (Bendezú 19). Algo de la conmiseración que existe en la narrativa de Víctor Hugo se traslada a la narrativa de Alegría si nos centramos en *El mundo es ancho y ajeno*, de la cual Ruiz Silva afirma: «La novela se cierra heroica y amargamente, desprendiendo verdad, porque está escrita con verdad, como un testimonio de amor a una raza pisoteada, a unos seres vejados, humillados y ofendidos y, en última instancia, como testimonio de amor al hombre» (Ruiz 622). En las palabras de Ruiz Silva se deja traslucir la similitud de la novela de Alegría por otro de los grandes de la conmiseración: el autor de *Humillados y ofendidos* (1861), de Dostoievski. Sin embargo, la fatalidad del indio lleva al reconocimiento de que el mundo es ancho y ajeno – Concha Meléndez diría «ancho pero ajeno (1942, 33)–, que la comunidad de Rumi se vio obligada por la justicia del país al éxodo y a la dispersión. La fatalidad, que en las obras de Víctor Hugo suele superarse de algún modo, en *El mundo es ancho y ajeno* sigue intacta hasta la disolución de la paz y de la personalidad del ser humano representado por el indio peruano. La fatalidad, simbolizada por la culebra inicial con que se encuentra Rosendo Maqui, la cual se escapa ilesa, no dejará de aparecer a lo largo de la novela, atormentando la conciencia del indio hasta su final desintegración, muerte y dispersión de la comunidad frente al avance del «orden social» o la injusticia que domina a la nación. Es la mayor diferencia

entre Víctor Hugo –quien cree en la bondad– y la visión fatalista de Alegría en *El mundo es ancho y ajeno*.

José Carlos Ruiz Silva destacó en su momento la calidad de Alegría como «escritor-testimonio» que cree en el valor de la literatura como un arma contra las injusticias. Cita las palabras del escritor peruano en entrevista con el hispanista checo Günter W. Lorenz: «Creo que durante toda mi vida fui un cronista honrado y tal vez también un buen cronista del mundo en que vivo...» (Ruiz 616). La literatura comprometida, para Alegría, debe ser primero literatura antes que política, y debió ser arma contra el orden social, producto de la conmiseración frente a la situación de los oprimidos: «Yo quise sacudir y movilizar las somnolientas conciencias de mis compatriotas para que sucediera algo contra el hambre de los pobres, contra la explotación de los indios, contra la sucia injusticia llamada entre nosotros orden social» (Ruiz 617).

A pesar de la belleza de la obra de Alegría y de su extraordinario proyecto social, en 1979, Wilfredo Braschi se quejaba del olvido en que iba lentamente sumiéndose la figura de tan importante narrador en Hispanoamérica, a quien considera antecedente del clásico «Boom» por la amplitud de su narrativa: «¿Por qué a Ciro Alegría no se le recuerda como lo merecen su obra y sus valores humanos?» (7-C). Recuerda Braschi la forma en que Alegría se convirtió en «Escritor visitante» en el Departamento de Estudios Hispánicos –desde el 8 de junio de 1949 hasta el 30 de septiembre de 1953<sup>17</sup>– bajo la égida del rector de la Universidad de Puerto Rico en el Recinto de Río Piedras, Jaime Benítez, quien le ofreció una cátedra para que enseñara a escribir cuentos y novelas, con lo cual quiso trasladar al ámbito hispanoparlante el concepto de los «workshops» que habían tenido tanta acogida en los Estados Unidos (7-C). Su estadía en Puerto Rico me interesa, por su vínculo con nuestra narrativa, con la Universidad y con diversos intelectuales en la Isla:

---

<sup>17</sup> Ver, Ramón Rodríguez, «Presidente UPR deplora muerte novelista Ciro Alegría en Lima». *El Mundo*, 18 de febrero de 1967. Se indica en esta noticia que Ciro Alegría estuvo casado con la puertorriqueña Ligia Marchand.

En Puerto Rico fue gran amigo del novelista Enrique Laguerre, del poeta Manrique Cabrera, del director de Estudios Hispánicos, profesor José A. Torres Morales, y del profesor Ángel Luis Morales, de la doctora Margot Arce, del señor Ricardo Alegría y de la licenciada Nilita Vientós y la doctora Concha Meléndez. La profesora Matilde Vilariño tiene una tesis sobre la obra de Ciro Alegría. (Rodríguez, 1)

A esto se suma su relación con los esposos Federico y Harriet de Onís con quienes mantuvo correspondencia. En el Seminario Federico de Onís se guarda una copia mecanografiada de *El mundo es ancho y ajeno* y varias cartas de particular importancia. Concha Meléndez, pionera en varios temas hispanoamericanos en Puerto Rico, se encargó de reseñar *Los perros hambrientos* y *El mundo es ancho y ajeno* para la *Revista Iberoamericana*, así como dirigió la disertación de Matilde Vilariño sobre las novelas de Alegría, presentada al Programa Graduado de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico en 1953. Meléndez, resalta en *El mundo es ancho y ajeno* la humanización de los animales en la comunidad de Rumi, así como en *Los perros hambrientos*: «Metido dentro del pensamiento de los indios, Ciro Alegría sorprende su modo de juzgar a los animales, atribuyéndoles astucia y malas intenciones» (1942, 34). Sobre *Los perros hambrientos* anexa en otro lugar: «Se cumple en esta novela la representación de un hecho conmovedor observado en las punas: la intimidad del hombre con los animales que viven con él en una misma dimensión comprensiva, sintiendo los mismos goces y los mismos dolores» (1941, 226).

La disertación de Vilariño es sumamente importante, porque cuenta con entrevistas realizadas al escritor mientras este se encontraba en Puerto Rico. Concha Meléndez reseña el libro de Vilariño, titulado *Las novelas de Ciro Alegría* (1956), producto de su tesis de maestría presentada al Departamento de Estudios Hispánicos en 1953 y que, ampliada, se transformó en su tesis doctoral presentada a la Universidad de Madrid (Meléndez 1957). Del mismo modo Juan Martínez Capó en la reedición de ese libro en 1980, señala que la autora tuvo en sus manos documentos inéditos que la viuda Dina Varona le proporcionó para su investigación (1982, 8-B). Vilariño cita un artículo

lo de Mario Vargas Llosa, publicado en la revista *Caretas* (Lima) en 1967, titulado “Ciro Alegría según Vargas Llosa» en el cual el autor de *La ciudad y los perros* alude a la similitud entre *El mundo es ancho y ajeno* y *Los miserables*: «De hecho, es tal la trascendencia de aquella tercera novela que, según Mario Vargas Llosa, viene a constituir “... nuestra representación literaria más difundida, el gran fresco narrativo nacional; el equivalente peruano de *Los miserables* o de *Los episodios nacionales*”» (Vilariño, 1980, 216).

Valerie Endres ha estudiado el rol de los animales en *El mundo es ancho y ajeno*. Para ella, no son solamente adornos de la obra, sino que sirven para caracterizar a los personajes y sus relaciones: “Animals are not employed by Alegría merely as an embellishment, as an element haphazardly thrown into the novel, but are integral to characterization, setting, and style” (67). Ahora bien, en *El mundo es ancho y ajeno*, es evidente que la fatalidad recae sobre la comunidad de Rumi, cuya pétrea y sólida seguridad amparada en la tierra va desmoronándose ante la injusticia del orden social amparado en un sistema legal atrofiado por el capital. Rumi es un microcosmos del imperio socialista. Una imagen fatalista sin posibilidades de reivindicación anima la hermosa narrativa de Alegría en esa obra. Esto lo aleja de Víctor Hugo y lo acerca más al realismo-naturalismo, con toda la crudeza y la inevitabilidad del cataclismo. Si existe la conmiseración, como en Hugo o en Dostoievski, queda la amarga realidad de la diáspora, de la dispersión de la comunidad. El Fiero Vázquez no logra el perdón de la sociedad, aun cuando se ha apartado de sus fechorías. Ni siquiera los personajes centrales más llenos de amor, como Rosendo Maqui, o el arpista lisiado, Anselmo, reciben la reivindicación o la misericordia que Hugo otorga a sus personajes. Diríase que Ciro Alegría pretende con su novela mover a esa conmiseración y misericordia a partir del sufrimiento de toda una comunidad que se ve lanzada al éxodo en su propia tierra. Según José Carlos Ruiz Silva, Ciro Alegría extiende esa imagen –que podríamos catalogar como *wakcha* (huérfano)– a la humanidad entera: «El éxodo del indio, arrojado de su tierra, lo extiende Alegría, gracias a su calidad literaria y a su aliento humano, a todos los seres oprimidos y sufrientes» (620). Sigue de cerca las afirmaciones de Fernando Alegría, quien en *Literatura y Revolución* (1970) afir-

ma lo siguiente: «La historia del éxodo de Rumi es la historia del éxodo eterno del hombre: siéndole ajeno el mundo y no siendo dueño de sí mismo, el hombre sigue moviéndose en un perpetuo exilio para permanecer tan sólo en la continuidad de su desgracia» (Ruiz Silva 51-52). César Dávila Andrade rescata la frase «Chaupi –Punchapi– Tutyayarka» («Anocheció en mitad del día») que una mujer gritó transida de dolor cuando la decapitación de Atahualpa vencido en Cajamarca por las huestes de Francisco Pizarro y la desbandada de los «indios» a las montañas (1967, 45); *Huasipungo* (1934), del ecuatoriano Jorge Icaza: «Balbuciente y mal escrita, consigue, sin embargo, realizar bien su misión de denuncia y de protesta, característica de las creaciones de este nuevo movimiento, y consigue, asimismo, una vasta adhesión emocional en numerosos países europeos» (1967, 46). Según Dávila Andrade, Alegría logra insuflar en su novela una vibración épica y una fuerza mística arrancadas a lo más profundo de la condición humana ante la soledad y el misterio del cosmos, característica que la eleva al nivel de las mejores novelas europeas (1967, 47). Serge P. Darmon, por su parte, destaca en *El mundo es ancho y ajeno* el gran amor al ser humano, lo que cataloga como «Humanismo» (45).

*El mundo es ancho y ajeno* comienza con la premonición de la desgracia, de la fatalidad, al observar Rosendo Maqui la culebra ágil y oscura que cruzó ante su camino. Con algo de superstición, pero, también, de verdad, el alcalde del pueblo se lanza infructuosamente al intento de eliminar la alimaña. La imagen que el narrador privilegia es la animalización: «Si alguno de los comuneros lo hubiera visto en esa hora, en mangas de camisa y husmeando con un aire de can inquieto, quizá habría dicho: ¿Qué hace ahí el anciano alcalde?» (7). Los primeros párrafos de la novela sumergen al personaje en el mundo animal y vegetal que lo rodea:

Sus ojos de animal en acecho, brillantes de fiereza y deseo, recorrían todos los vericuetos alumbrando las secretas zonas en donde la hormiga cercena y transporta su brizna, el moscardón ronronea su amor, germina la semilla que cayó en el fruto rendido de madurez o del vientre de un pájaro, y el gorgojo labra inacabablemente su perfecto túnel. (8)

La culebra inicial representa para Maqui el acecho de la fatalidad, la pérdida de la permanencia de la comunidad y, en ese preciso momento en que lo piensa, anhela ser un cóndor para cazarla; pero está consciente de la imposibilidad de tal sueño:

Un día más va a pasar, mañana llegará otro que pasará a su vez y la comunidad de Rumi permanecerá siempre, decíase Rosendo. ¡Si no fuera por esa maldita culebra! Recordó que los cóndores se precipitan desde lo alto con rapidez y precisión de flecha para atrapar la culebra que han visto y que luego levantan el vuelo con ella, que se retuerce desesperadamente, a fin de ir a comérsela en los picachos donde anidan. Tenían buenos ojos los cóndores. Él, desgraciadamente, no era un cóndor. (15)

Esa imposibilidad se opone a una de las creencias de los indios de Rumi, quienes se pensaban descendientes de los cóndores. Esas creencias antiguas, iban no obstante, desapareciendo ya de la comunidad como la comunidad misma.

La descripción que se ofrece de Benito Maqui en la remembranza de Rosendo, todavía atormentado por la presencia de la culebra, resalta la semejanza del joven con el animal libre: «Eran grandes sus mandíbulas, un bigotillo indómito se le erizaba sobre el labio ancho y los ojos negros le brillaban con esa fiereza alegre del animal criado a todo campo» (38). Del mismo modo, las mujeres en el ojo de agua con sus cántaros «se aglomeraban como bandada de aves carniceras en torno a la presa» (51). El rezo de Doroteo Quispe en el velorio de Pascuala, la mujer de Rosendo, y la respuesta de los congregados se asemeja a un runruneo de insectos (52), así como Anselmo, el tullido, intenta infructuosamente incorporarse cuando se llevan el cuerpo de Pascuala: «Su corazón saltaba como un fiel animal encadenado» (53). El pequeñuelo hijo de Juanacha (cuya voz ágil y clara el narrador afirma que salía de «escondidas vetas de oro»<sup>18</sup>) se movía por la casa «en sus trajines de gusanillo» (57).

---

<sup>18</sup> Ciro Alegría es un poeta en algunos momentos de su narración. Así, cuando afirma el narrador: «Tras las duras colinas de los pómulos brillaban los ojos, oscuros lagos quietos» (11); «Los fogones de llama roja palpitan blanda y cordialmente en la noche» (33); «Marguicha fue creciendo como una planta lozana. Llegó a Marga ya. En el tiempo debido floreció en labios

Entre los abogados que intervienen en la pugna por las tierras de Rumi ante el terrateniente Amenábar, se cuenta al que apodan Araña. El tinterillo Bismarck Ruiz lo describe ante los indios de la comunidad del siguiente modo: «Su defensor [de Amenábar] es ese inútil del Araña, que de araña no tiene más que el apodo, porque no enreda nada, ni moscas, y hasta ahora no se han atrevido a contestar» (71). Ejemplo de la justicia enmarañada que lo domina todo en la nación, la araña es sinónimo de enredos y embaucamiento, aun cuando el abogado, en ánimos de convencer a los indios de su solvencia, disminuye las posibilidades de tal embaucamiento. Del mismo modo, El Mágico se describe con ojos negros y vivaces de pájaro (86), característica que le otorga vida a su escuálido cuerpo y un espíritu ágil y peligroso. También se describe al Fiero Vázquez como un «zorro en acecho», «O quizás el de uno de esos osos serranos, debido al color oscuro y su fuerte cuerpo de torpes movimientos» (111). En la descripción de Álvaro Amenábar, de su despacho se afirma que parecía «la guarida de un puma» (182), del mismo modo que Rosendo defiende su tierra «como una fiera su refugio» (196). El narrador insiste en presentar la situación tensa en la demanda en constantes analogías que apuntan al reino animal: «Los comuneros perdieron la fe, y Rosendo sentía que se estaba moviendo en un ambiente malsano, extraño a su sentido de la vida, tétrico como una cueva donde podía herir a mansalva la garra más artera»

---

y mejillas y echó frutos de senos» (44); «Lucía grandes ojos profundos y una boca aprendida de los claveles» (52); «los repollos incrustaban esmeraldas gigantes en la aporcada negrura de la tierra» (56); «Los arbustos y árboles de raíces hondas mantenían su lozano verdor y ostentaban el júbilo de las moras» (60); «Las jugosas paletas verdes se ornaban de frutos que parecían rubíes y topacios» (60); «cactus erguidos a modo de verdes candelabros ante los inmensos altares de granito» (65); «Una colina de blanda curva, en la que se derrite el crepúsculo» (149); «Pasaba una luciérnaga hilando luz» (296); «Ni siquiera escuchó el canto de las torcaces, cuyo plumaje azul moteaba el rojo crepúsculo que envolvía los árboles» (301); «Daba un fresco brochazo de verdura el cebadal» (347); «Al poco rato llegó Zenobio García, en mangas de camisa, sudoroso, rojizo, con acentuada prestancia de cántaro» (370); «Esa mujer marchita, de hermosura en ruinas» (370); «Los gigantescos árboles llegaban al cielo para florecer estrellas» (382); «Estas eran las aves más visibles. La otras vivían en el alto follaje soleado de la selva, y de tarde en tarde, pasaban ante los caucheros como un copo de fuego o de oro o de esmeralda o de nieve» (390); «La laguna de Yanañahui espejearía a un lado de la llanura, ojo hermoso, ojo mágico de la tierra, mirando los pastos [...]. El erguido Rumi enzarzaría las ágiles nubes viajeras» (419) y en el delirio final de Rosendo Maqui: «El maizal luce barba de hombre y el trigo echa espigas de sol. [...] En el arpa de Anselmo canta una bandada de pájaros amanecidos» (420), etc.

(208). El nieto de Rosendo, Augusto, observa a su cansado abuelo en su situación límite y «le parecía un buey que ha arado mucho» (214).

Esta tendencia a describir a los seres humanos como si fueran animales, con el propósito de resaltar cualidades positivas o negativas, también se extiende a la naturaleza de Yanañahui. La laguna produce una niebla densa que el viento hace recorrer toda la comarca. Ese detalle se transforma en la poética dicción que desarrolla Alegría a lo largo de la novela en una lucha que se asemeja a la embestida de una bestia feroz sobre un rebaño de ovejas:

Ese de Yanañahui y sus contornos era un país de niebla y viento. La niebla surgía de la laguna y del río Ocros, todas las mañanas, tan densa, tan húmeda, que se arrastraba pesadamente por toda la planicie y las faldas de los cerros, antes de decidirse a subir. Lo hacía del todo cuando llegaba el viento, un viento rezongón y activo, que tomaba cortos descansos y no se iba sino pasada la media noche o en las proximidades del alba. Parecía entenderse con la niebla o por lo menos darle una oportunidad, pero a veces se encontraba sin duda de mal humor y llegaba desde temprano a sus dominios. Entonces reventaba a la niebla contra las rocas, la deshilachaba con zarpazos furiosos y la barría de todos los recovecos hasta expulsarla cumbres arriba. La niebla huía por el cielo como un alocado rebaño, pero después criaba coraje y se afirmaba y reunía amenazando con una tormenta [...]. (254)

Del mismo modo, en otro momento, «el viento aulló azotando las rocas y desmelenando alocadamente los pajonales» (260). Por otro lado, el arpa andina es reflejo del indio mismo, considerada como un animal encerrado: «El indio ha dado al instrumento extranjero su rural simplicidad, su matinal ternura y su hondo quebranto, toda la condición de un pájaro cautivo, y así se la ha apropiado» (268). Esta imagen de continuidad entre el indio y su música cobra suma importancia, pues representa, en la muerte de Anselmo, el desmoronamiento de la comunidad:

¿Dónde estaba la tierra que cantar? No había sino piedra, frío y silencio. Necesitaba llorar y no podía. Le faltaban fuerzas para resistir la tormenta del llanto. Acaso las notas no brotaban con la limpieza esperada, tal vez los dedos no acertaban con el lugar preciso. La cara de Anselmo, angulosa y morena, nada decía, pero algo se le rompió en el pecho con la violencia con que, a veces, estallaban las cuerdas del arpa. Cayó de bruces y al caer las piernas tullidas rozaron el cordaje arrancándole un agudo y amargo lamento. (270)

En la cárcel ya, Rosendo Maqui persiste en su vana esperanza, sacando fuerzas de la tierra. Es ya sabido que para la comunidad la fuente de riqueza es la agricultura. La pérdida de sus fértiles terrenos augura la muerte o la dispersión; pero el alcalde todavía conserva su fe «Como las grandes aves de altura, había amado siempre las cumbres. Ahora, hasta su misma voluntad de siembra y vida permanente se afirmaba allí con tesón» (304). Sin embargo, don Álvaro permanece incólume con sus caporales fieles y listos para eliminar toda amenaza» «Por ahí está un caporal a la expectativa, con aire de perro de presa en espera de que le señalen la víctima» (307).

Si a los animales de la comunidad se les ha caracterizado como si tuvieran sentimiento y hasta malas intenciones, cual un humano, como en los momentos en que eran separados de su dueño y regresaban gimiendo, o cuando eran separados de su querencia, de su tierra, volvían sin importar las distancias» así sucede con los regidores comuneros, como le dice Clemente Yacu a Paula: «Siguen como potros relinchando por la querencia...» (340). Del mismo modo, durante el asalto a la casa de Zenobio García, Doroteo Quispe se introduce en la habitación de Rosa Estela como «una fiera a punto de clavar las zarpas» (372).

Ya en la selva, lejos de las calamidades de la comunidad, pero no fuera de ellas por las inclemencias de la cauchería y la guerrilla, Augusto tiene un momento de paz al lado de Maibí. Al silenciarse la algarabía de las armas, la selva continúa tranquila y silenciosa, aspecto que el narrador presenta como actitud engañosa: «Con silencio y tranquilidad de selva están envueltos, desde los más viejos tiempos, los grandes dramas amazónicos» (403). Sin embargo, es ahí donde

Augusto recibe un trago de felicidad y tranquilidad idílica en la cabaña levantada a orillas del bosque:

En las noches calmas, mientras la inmensa luna del trópico pasa lentamente por los cielos, los bosques y los ríos, Maibí cuenta a su marido ingenuas historias o le entona dulces canciones. Oyéndola, Augusto recuerda al pájaro hechizado que canta en la noche. Maibí es también como un ave invisible que canta en la noche. En su noche. (404)

En el capítulo XX, «Sumallacta y unos futres raros», Alegría incorpora ideas literarias a través del personaje escritor, en las cuales resalta la estética naturalista de Zola: «Zola confesaba que no podía ir adelante con un personaje mientras no le encontrara un nombre que le pareciera adecuado» (466). Del mismo modo, esos tres personajes de la costa andan buscando «paisajes», es decir, imágenes realistas, como el pintor que desea retratar a Demetrio. El escritor, a su vez, anota el cuento que ha narrado Amadeo Illas, tal como lo haría un escritor realista y el mismo Alegría, quien incorpora a su narración cuentos oídos de labios de los indios. La crítica realizada al ecuatoriano Juan Montalvo (1832-1839), cuya continuación de la famosa novela de Miguel de Cervantes se publicó en 1895, resulta genial en boca del pintor:

El otro día me impresionó una frase de Montalvo: «¡Si escribiera un libro que tratara sobre el indio, haría llorar a América!». No es que yo quiera negar el valor de su obra en conjunto, pero habría sido mejor que escribiera ese libro en vez de los bizantinos *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes...* (466)

Aprovecha Alegría para incorporar a través del escritor personaje la imagen de una narración como la que quiso plantear Montalvo y que parecería corresponder a *El mundo es ancho y ajeno*:

Aquí en el Perú, por ejemplo, a todo el que no escribe cuentos o novelitas más o menos pintorescas, sino que plantea el drama

del hombre en toda su fuerza y haciendo gravitar sobre él todos los conflictos que se le plantean se le llama antiperuano y disociador. ¡Oh, está desprestigiando y agitando el país! Como si todo el mundo no supiera que en este nuestro Perú hay cinco millones de indios que viven bajo la miseria y la explotación más espantosas. (466)

No podía quedar fuera el tercero de los «futres», el folklorista, quien ante las palabras del escritor expone la situación en Estados Unidos, donde parecería existir una novela sin amenazas:

–Bueno– gritó el folklorista– , no comiences con tus gritos. De repente te da por chacotear y malogra todo. Yo, por mi parte, lo único que puedo hacer es reflejar una zona de la vida de los pueblos. Pero ustedes, pintores y escritores... ¿Antiperuanos? ¿Por qué? En Estados Unidos, por ejemplo, no pueden ser considerados antiamericanos Teodoro Dreiser, Sinclair Lewis, John Dos Passos, Upton Sinclair y tantos más, y eso que han escrito libros de recia crítica social. Al contrario, yo creo que sus libros han tonificado la vida yanqui con su severa y valerosa verdad... (467)

Estas disquisiciones podrían tomarse como rastros del autor implícito; animan la ideología de una novela comprometida con la conmiseración y la reivindicación de los oprimidos, cercana a la imagen que de la novela tenían Émile Zola y Víctor Hugo.

Ya hacia el final de la novela, en la última lucha por conservar la tierra ante el gamonal Álvaro Amenábar, en su pesquisa para saber cuántos hombre vienen para atacarlos, Valencio se describe del siguiente modo: «[...] ese hombre oye, ve y huele como un puma» (505). En la pugna final, antes de narrarse la desoladora muerte de Benito Castro frente a Marguicha y su hijo en brazos, desorientados ante la amenaza de los carabineros enemigos, se describe la caída de los indios en la lucha: «Otros dicen a sus familiares que se vayan, que los dejen solos, y cuentan que los indios caen abatidos, como cóndores, sobre los picachos» (509).

Si algo caracteriza la narrativa de Víctor Hugo, desde *Nuestra Señora de París* a *Los trabajadores del mar*, pasando por *Los miserables*, es la esperanza en la justicia, la reivindicación de los héroes a través del amor y del perdón; es eso mismo lo que va perdiéndose a lo largo de la extraordinaria novela de Ciro Alegría. *El mundo es ancho y ajeno* narra la pérdida de las esperanzas en el despojo de las tierras de la Comunidad de Rumi. Desde la inicial culebra que avista Rosendo Maqui en los primeros párrafos hasta la desoladora orfandad de Marguicha y su hijo frente a la esperanza muerta que representa Benito Castro, la novela de Alegría retrata la incertidumbre del indio frente a la amenaza del sistema capitalista que los disgrega y los devora como un animal de mayores fauces y que el cóndor –ancestro de los comuneros– como un *auki* vencido, ya no puede remediar.

## OBRAS CITADAS

- Alegría, Ciro. *El mundo es ancho y ajeno*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1941.
- . «Balzac y el enjuiciamiento del mundo contemporáneo». *Asomante*, volumen VI, número 4, 1950; pp.43-52.
- Alegría, Fernando. *Breve historia de la novela hispanoamericana*, México: Ediciones de Andrés, 1959.
- . *Literatura y Revolución*. México: Fondo de Cultura Económica, 1970.
- Ángeles Santa, M. «La narrativa hugoliana: De la acción al mito», *Ínsula*, año XL, número 461, abril de 1985; pp. 3-4.
- Arguedas, José María. *El Sexto*. Buenos Aires: Losada, 1974.
- Astol Eugenio, «Zola y Víctor Hugo», *La Democracia*, año VIII, número 2139, 11 de febrero de 1899; p. 3.
- Auerbach, Erich. *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. Traducción de I. Villanueva y E. Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Baeza Flores, Alberto. «Con Ciro Alegría: De París a Lima». *Servicio de Prensa: El Mundo en Español*, 5 al 12 de diciembre de 1964; pp. 1-2.

- Balzac, Honoré de. *Papá Goriot*. Traducción de M. López. Barcelona: Bruguera, 1983.
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Traducción de Mario Monteforte Toledo. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Bendezú, Francisco. «Entrevista a Ciro Alegría». *Cultura y Pueblo*, año II, número 6, 1965; pp. 18-19.
- Bunte, Hans. *Ciro Alegría y su obra dentro de la evolución literaria hispanoamericana*. Lima: Librería Editorial Juan Mejía Baca, 1961.
- Caballero, César Ángeles. «Ciro Alegría: novelista vital». *Comunidad*, volumen VI, número 34, 1971; pp. 216-225.
- Cardona, Segundo. *La visión de España en la obra de Víctor Hugo*. Disertación de maestría, Universidad de Puerto Rico, 1949.
- Cometta Manzoni, Aida. *El indio en la novela de América*. Buenos Aires: Editorial Futuro, 1960.
- Dávila Andrade, César. «Ciro Alegría y su alto y ancho mundo». RNC, volumen XXIX, número 180, 1967; pp. 45-48.
- . «Ciro Alegría y su alto y ancho mundo». *Revista Nacional de Cultura*, volumen XXIX, número 180, 1967; pp. 45-48.
- Darío, Rubén. *Poesías completas*. Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Madrid: Aguilar, 1961
- Darmon, Serge P. «El humanismo de Ciro Alegría en *El mundo es ancho y ajeno*», *Arte y Letras*, volumen II, número 3, 1959; pp. 45-50.
- Escajadillo, Tomás G. *Alegría y El mundo es ancho y ajeno* (1983).
- Escholier, Raymond. *Víctor Hugo, rey de su siglo*. Traducción de Fernando Saccone Ramos. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.
- Ganose, María del Pilar. «Víctor Hugo». Víctor Hugo. *Los trabajadores del mar*. Madrid, EDAF, 1965; pp. 13-16.
- Gutiérrez de Quintanilla, Emilio. *Aves sin nido, novela peruana por Clorinda Matto de Turner: Juicio Crítico*. Lima: Imprenta Bacigalupi, 1890.
- Hingley, Ronald. *Historia social de la literatura rusa, 1825-1904*. Traducción de Sofía Martín-Gamero. Madrid: Guadarrama, 1967.

- Hobbes, Thomas. *Leviatán o la materia, forma y poder de una república, eclesiástica y civil*. Traducción de Manuel Sánchez Sarto. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1985.
- Hugo, Víctor. *Los trabajadores del mar*, traducción de M. del Pilar Ganose, Madrid, Ediciones EDAF, 1965.
- . *Los miserables*. Barcelona: Sopena, 1982.
- . *Nuestra Señora de París*. Traducción de María Amor Hoyos Ruiz y Eloy González Miguel. Madrid: Cátedra, 2016.
- Leante, César. «Víctor Hugo, profeta». *El Nuevo Día* (Puerto Rico). 26 de mayo de 1985; pp. 22-23.
- Leroy, Maxime. «Víctor Hugo, pensador social». *Cuadernos Americanos*. Volumen XI. Número 64, 1952; pp. 186-198.
- Lo Gatto, Ettore. *Historia de la literatura rusa*. Traducción, notas y bibliografía española por E. P. de las Heras. Barcelona: Luis de Caralt, editor, 1952.
- . *La literatura rusa moderna*. Traducción de Miguel Mascialino. Buenos Aires: Losada, 1972.
- Magdaleno, Mauricio. «*Los miserables* en su centenario». *Cuadernos Americanos*. Volumen XXI. Número 125, 1962; pp. 247-259.
- Martínez Capó, Juan. «Libros de Puerto Rico: *Las novelas de Ciro Alegría*». *El Mundo*, 14 de marzo de 1982; p. 8-B.
- Martínez Manzano, Teresa. «Introducción». Pseudo Aristóteles. *Fisiognomía*. Introducción, traducción y notas. Madrid: Gredos, 1999. 9-38.
- Meléndez, Concha. «Ciro Alegría, *Los perros hambrientos*, Santiago de Chile, Empresa Editora Zig-Zag, 1938». *Revista Iberoamericana*, volumen III, número 5, 1941; pp. 226-228.
- . «*El mundo es ancho y ajeno*». *Revista Iberoamericana*, volumen V, número 9, 1942; pp. 33-37.
- . «Libros de Puerto Rico: Matilde Vilariño, *Las novelas de Ciro Alegría* (1956)», *El Mundo*, 27 de abril de 1957; p. 28.
- Náter, Miguel Ángel. «José María Arguedas y Dostoievski: dos exponentes del realismo psicológico». *América*, año 9, número 1, 1997: 163-169.
- Ocampo, Victoria. «Ida y vuelta a Víctor Hugo», *Sur*, número 230, 1954; 22-39.

- Riis Owre, J. «Ciro Alegría, *Broad and Alien is the World*. Translated from the Spanish by Harriet de Onís.— New York, Farrar and Rinehart, 1941». *Revista Iberoamericana*, volumen VI, número 2, 1943; pp. 140-146.
- Rodríguez, Ramón, «Presidente UPR deplora muerte novelista Ciro Alegría en Lima», *El Mundo*, 18 de febrero de 1967; p. 1.
- Rousselot, Jean. *Le Roman de Victor Hugo*. Paris : Editions du Sud, 1961.
- Ruiz Silva, José Carlos, «¿Sigue teniendo vigencia el problema del indio? (En torno a Ciro Alegría)». *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 314-315, 1976; pp. 616-624.
- Schiro, Roberto. «Los perros hambrientos de Ciro Alegría». *Universidad Nacional del Litoral* (Santa Fe, Argentina), número 75, 1968; pp. 95-124.
- Segovia, Tomás. «La epopeya filosófica en Hugo: dos poemas póstumos». *Cuadernos Americanos*, volumen XI, número 65, 1952; pp. 226-240.
- Torres Rioseco, Arturo. *Nueva Historia de la gran literatura iberoamericana*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1969.
- Vargas Llosa, Mario. *La tentación de lo imposible: Víctor Hugo y Los Miserables*. Madrid: Alfaguara, 2004.
- Verjat Massmann, Alain. «Soledad del tribuno, soledad del poeta: Víctor Hugo y la Segunda República (1848-1852)», *Ínsula*, año XL, número 461, abril de 1985; pp. 1 y 10.
- Vilariño, Matilde. *Las novelas de Ciro Alegría*, disertación de maestría, Universidad de Puerto Rico, 1953.
- . *La novelística de Ciro Alegría*. Río Piedras: Editorial Universitaria, 1980.
- Zola, Emilio. *La bestia humana*. Traducción de M. García Sanz. Barcelona: Editorial Lorenzana, 1966.
- . «La novela experimental». *El Naturalismo*. Traducción de Jaime Fuster. Barcelona: Ediciones Península, 1972. 29-69.
- . *Germinal*. Traducción de Mauro Armiño. Madrid: Alianza Editorial, 2008.