

**“EL BREVÍSIMO CAMINO ENTRE EL ABISMO Y LAS ROCAS”:
INDIGENISMO, GÓTICO Y *LA VENGANZA DEL CÓNDOR* DE VENTURA
GARCÍA CALDERÓN¹**

***“THE NARROW PATH BETWEEN THE ABYSS AND THE ROCKS”:
INDIGENISMO, GOTHIC AND THE REVENGE OF THE CONDOR BY
VENTURA GARCÍA CALDERÓN***

MARIANGELA UGARELLI

Johns Hopkins University

Resumen:

Este trabajo busca demostrar la importancia del concepto del gótico en la lectura de la antología *La venganza del cóndor* de Ventura García Calderón y, en particular, de su relato homónimo. Esta propuesta, ya adelantada por Alberto Portugal, es controversial dentro del canon literario peruano, donde el indigenismo está emparentado al realismo. En el texto se contextualiza la obra de García Calderón, se la asocia a lecturas contemporáneas del gótico y, finalmente, se realiza un *close reading* del relato homónimo en clave gótica que desnuda su trasfondo estético/ideológico.

Palabras clave: gótico, Perú, indigenismo, fantástico, Siglo XX, Ventura García Calderón

Abstract:

This work seeks to demonstrate the importance of taking the Gothic into account when reading Ventura García Calderón's *La venganza del cóndor*, particularly, the homonymous story of the collection. This proposed reading, inspired by Alberto Portugal's ideas on Peruvian Gothic, is controversial within Peruvian literature, since *indigenismo* is firmly tied to realism. The text contextualizes García Calderón's work, associates it with contemporary readings on the Gothic and, finally, proposes a section of close reading where these ideas come together.

Key words: gothic, Peru, indigenism, fantastic, literary genre, 20th Century, Ventura García Calderón

1 Correo-e: mugarel1@jh.edu. Recibido: 01-06-2023. Aceptado: 08-11-2023.

Belleza avasalladora y trampa mortal, atracción y repulsión, empatía y miedo, dos visiones contrastantes del paisaje andino que se encuentran y se funden en los cuentos de *La venganza del cóndor* escritos por el peruano-francés Ventura García Calderón. Alabados en Francia y denostados en el Perú, los relatos contenidos en este volumen siguen siendo parte de la prosa más consumida y traducida del canon peruano (Filhol, 2013: 43). Atrapados entre el preciosismo modernista y el indigenismo, los cuentos de García Calderón construyen escenas aterradoras con la belleza de catedrales, belleza violenta y brutal que solo puede ser comprendida a cabalidad desde el punto de vista del gótico. A contrapelo de la crítica tradicional, este ensayo busca demostrar dicha hipótesis a través de la lectura del relato homónimo, “La venganza del cóndor”, no sin antes repasar las tradiciones literarias en las cuales se inscriben el autor y su texto. Desmontando este relato y estudiando sus componentes, trataremos de seguirle el rastro al secreto sangriento que García Calderón dejó en los intersticios de sus palabras, oculto tras numerosas capas de modelado literario.

1. VENTURA GARCÍA CALDERÓN Y LA VENGANZA DEL CÓNDOR: ENTRE EL MODERNISMO Y EL INDIGENISMO

Ventura García Calderón, hijo de Francisco García-Calderón Landa, “un expresidente y antiguo dirigente del Partido Civil” (Kristal, 1988: 66), nació y murió en París, algo que habría de marcar su carrera literaria. Por motivos políticos relacionados a la corta presidencia de su padre y a la desastrosa derrota del país andino en la Guerra del Pacífico, García Calderón volvió a Europa, donde se desempeñó como canciller del Perú en Francia hasta un crucial viaje de retorno. Fue en 1911 cuando, en búsqueda de minas de plata, viajó a los Andes peruanos, específicamente, a la región andina del departamento de Áncash². La mentada experiencia fue crucial para el autor, ya que es de este viaje de donde extrajo la materia prima para la más afamada sección de su obra: los llamados “cuentos peruanos” (Filhol, 2013: 148). Tras ello, García Calderón continuó su vaivén entre Perú y Francia desempeñando el papel de canciller y diplomático, como su hermano Francisco García Calderón. Su rol como diplomático no es un dato menor, ya que, para los intelectuales parisinos y emigrados, los hermanos García Calderón (Ventura en particular) eran portavoces autorizados del país andino, abanderados de la peruanidad³.

A pesar de las críticas que caerían sobre él tras su giro al indigenismo con *La venganza del cóndor* y las que se elaborarían en décadas posteriores, Ventura García Calderón fue una figura intelectual respetada en su tiempo (Valenzuela Garcés, 2011: 22). Tanto sus admiradores como sus más feroces detractores reconocieron en su

2 Como muchos departamentos costeros del Perú, Áncash engloba múltiples estratos geográficos, puntualmente, el costero y el andino. Críticos como el propio Mario Vargas Llosa adujeron que García Calderón nunca había viajado a los lugares que describe en sus cuentos, acusación fácil de desmentir.

3 Sloane Goldberg enfatiza el rol diplomático del autor en su artículo “Rereading Ventura García Calderón”. Para intentar defenderlo, Goldberg hace hincapié en que García Calderón rechazó la nacionalidad francesa, ya que para recibirla tendría que haber abandonado la peruana.

obra la belleza artística otorgada por el ojo modernista del autor. Los primeros textos escritos por un joven Ventura delatan su predilección por esta corriente, en particular, su variante decadentista. Títulos como *Dolorosa y desnuda realidad* y sus dos libros de poesía ponen en escena a personajes y situaciones convencionales del modernismo decadentista, con la intención de criticar el "libertinaje" y la "vida superficial y llena de excesos" de su época (Carrillo Silva, 2019: 336). Estas historias no son, empero, la mayor contribución de García Calderón al canon literario peruano, sino la antología *La venganza del cóndor*.

Aunque el cambio de tema es evidente, críticos como Jorge Valenzuela Garcés plantean que, en el fondo, García Calderón nunca abandonó el modernismo. Para Valenzuela Garcés, el modernismo en Ventura García Calderón es más "una actitud o sensibilidad frente al mundo [...] que un conjunto de principios establecidos por una escuela o movimiento estético" (Valenzuela Garcés, 2011: 21). Así, el paradigma estético del modernismo decadentista, obsesionado con lo raro y lo diferente, se traslada a los Andes, donde García Calderón retratará al indígena bajo rúbricas muy similares a las que plantea el modo gótico.

Al versar sobre personajes y situaciones en torno al indígena, los "cuentos peruanos" de García Calderón han sido constantemente asociados al indigenismo, a pesar del modernismo patente en su estilo. Por ello, los cuentos de García Calderón se encuentran suspendidos en una posición ambigua e incómoda entre distintos paradigmas estéticos. Dentro del canon peruano, el indigenismo ocupa un lugar cercano al regionalismo y al realismo y, por ello, diametralmente opuesto al fantástico y el gótico. Así lo plantea Alberto Portugal en su ensayo pionero "¿Un Gótico Peruano?", en el cual vislumbra la importancia de desasociar a *La venganza del cóndor* del paradigma del realismo social y leer esta literatura como gótica. Este proceso "nos permite ver el grado en el que ésta se construye en oposición a una estética realista." (Portugal, 2008: 74). Es en el choque entre el preciosismo modernista y el ojo brutal del indigenismo civilista donde se gestan las contradicciones de las cuales surge el gótico. Gerald E. Hogle propone, al hablar del gótico, que:

In general, these deep fears and longings in western readers that the Gothic both symbolizes and disguises in "romantic" and exaggerated forms have been ones that so *contradict* each other, and in such intermingled ways, that only extreme fictions of this kind can seem to resolve them or even confront them. (Hogle, 2002: 4)

Las contradicciones extremas que este modo oculta tras sus múltiples pliegues serían entonces consustanciales al gótico, el único modo literario que podría representarlas y confrontarlas. El gótico en Ventura García Calderón es, también, una forma de representación exagerada y extrema que, pese a ello, es difícil de detectar como tal, dado el lugar específico que el indigenismo ocupa en la tradición literaria peruana.

Comprender el posicionamiento de los cuentos peruanos de García Calderón, particularmente de *La venganza del cóndor*, dentro del paradigma del indigenismo es

crucial para comprender tanto su controvertida recepción inicial como el andamiaje ideológico que mueve el miedo, elemento central a sus historias. La crítica inicial a *La venganza del cóndor* buscó en esta un retrato verista del indígena peruano. Esto explica parcialmente la recepción negativa del texto en el Perú, donde, para los indigenistas contemporáneos a su publicación, García Calderón falseaba la verdad, mientras que la crítica europea (francesa en su mayoría) lo evaluó con similares parámetros de verismo, pero se vio satisfecha: era un vistazo fidedigno al exótico país de los Incas. La doble recepción de *La venganza del cóndor* no solo nos recuerda la cualidad bifronte de los textos de García Calderón (escritos para la ciudad de las luces pero con la Lima letrada aún en mente) sino que recuerda la multiplicidad de discursos existentes en torno al indígena, tanto en Francia como en Perú. En este último país, el discurso sobre el indígena y sus derechos frente al Estado, el indigenismo, tuvo varios momentos contrastantes, cambio que jugó un rol fundamental en el rechazo a *La venganza del cóndor*.

2. EL INDIGENISMO EN EL PERÚ

Si bien se puede hablar de indigenismo tanto en múltiples países de la región andina como en México, este tuvo una historia particular en el Perú. Como propone Manuel Andrés García en *Indigenismo, izquierda, indio: Perú, 1900-1930*, “A diferencia de lo acontecido en México la imagen del indígena que se forjó en el país andino seguía siendo [...] la de un ser bárbaro e infantil al que había que mantener vigilado para controlar sus desatinos” (García, 2010: 28).

El punto de origen y definición precisa del indigenismo peruano son materia de controversia. La acepción más laxa es aquella que lo caracteriza, de acuerdo con Natalia Majluf en *La Invención del Indio*, como “la vindicación social y política de las poblaciones indígenas” (Majluf, 2022: 27). Sin embargo, como explica la propia Majluf, esta definición no distingue los cambios telúricos que se dieron entre distintas generaciones de indigenistas, cambios que produjeron un choque absoluto entre el indigenismo civilista de *La venganza del cóndor* y las ideas sociales de indigenistas posteriores.

Pese a que se puede hablar de textos que abordan la defensa del indígena americano tan antiguos como la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Fray Bartolomé de las Casas, el indigenismo del que hemos de hablar en este trabajo es esencialmente moderno y se remonta a un momento específico en la República, como respuesta a la impronta de la “modernidad”. En *The Idea of Latin America*, Walter Mignolo plantea el vínculo inextricable entre la idea de modernidad y la reproducción del modelo colonial, paradigma reiterado en el estado poscolonial peruano. Tras la independencia, la oligarquía criolla se erige con el poder, y el indígena, referido en aquel entonces como “indio”, se configura como uno de los problemas constitutivos a este proyecto de nación. El “problema del indio” es, a decir de Jorge Coronado, un problema consustancial a la pregunta por la modernidad de la nación:

As a result, the indio, represented by others' projections, became the critical component of the new configurations of Andean society and culture that these practices imagined. That is to say, the discourses of indigenismo were always also ways of figuring how the region might, in its own way, become modern. (Coronado, 2009: 1)

Esto explica que, más allá de las distinciones entre sus diferentes momentos, el indigenismo fue una forma de expresión "... mediada por la visión del indio elaborada en la ciudad. El indigenismo fue fundamentalmente un fenómeno urbano y obedeció a la curiosidad de la población urbana que desconocía la vida y la cultura del indígena" (Kristal, 1988: 60-61). Majluf afirma que estos orígenes develan la naturaleza del objeto de estudio y comentario del indigenismo, el "indio", como tal, un "objeto" fantasmático desconectado de las comunidades indígenas reales. Así, el indigenismo trabaja con "... un indio ideal, un concepto casi sin conexión con la población indígena, concebido y entendido como representación" (Majluf, 2022: 29).

Como señala Majluf, el indigenismo se inscribe en un paradigma cultural donde están implicadas dos nociones enfrentadas de cultura: por un lado, la cultura entendida como el proyecto de modernidad occidental impulsada por los criollos pertenecientes a lo que Rama denominó la ciudad letrada, y, por otro, la exaltación de la variedad en el acervo cultural como valor intrínsecamente positivo (Majluf, 2022: 35). Estas dos acepciones de lo que la cultura representa son abiertamente contradictorias entre sí: la modernidad en un estado poscolonial, como comenta Mignolo, implica directamente el desarrollo del proyecto colonial puesto en suspenso: "to complete the incomplete project of modernity means to keep on reproducing coloniality" (Mignolo, 2005: xv). Por ello, el proyecto de estado "moderno" solo considera sus propios aparejos como medios válidos de progreso. Así, el indigenismo, como producto cultural esencialmente criollo, oscila entre la atracción hacia su objeto de estudio, dada la veneración irrestricta a la idea misma de la diferencia, y la abyección. Como comenta Efraín Kristal, el indígena es para el indigenismo a la vez "seductor y peligroso" (Kristal, 1988: 66). En esta contradicción podemos hallar tierra fértil para los afectos góticos que Ventura García Calderón ha de evocar en *La venganza del cóndor*.

Temeroso pero atraído a la vez por la figura del "indio", el primer indigenismo es el más ajeno a reclamos sociales por parte de las comunidades indígenas que inspiran sus historias y poemas. Tal es la desconexión que algunos autores (entre ellos, José Carlos Mariátegui y, posteriormente, Tomás G. Escajadillo y Jorge Coronado) se resisten a denominarlo como tal, prefiriendo el término "indianismo". Este se enfoca, asimismo, en las glorias del incario en feroz combate con los conquistadores españoles. Maud Yvinec apunta hacia los orígenes de este discurso en intentos posindependentistas de apuntalar la idea de nación:

En los años 1830-1840, los caudillos de turno utilizaron la referencia al «suelo de los incas» en los conflictos internacionales para exaltar el nacionalismo — mientras que sus mismos enemigos se situaban a veces en el territorio del antiguo Tawantinsuyu— así como también utilizaron la referencia a «las sabias leyes de los incas» en los conflictos nacionales para justificar sus proyectos. (Yvinec 288)

Es en la raíz donde se gesta el paradigma que Cecilia Méndez resume en el título de su afamado texto “Incas sí, indios no”, que continuará en los siglos siguientes. Coronado resume esta actitud al mencionar que el indianismo “...portrayed the indio in a sentimental light and was noticeably silent regarding the indigenous population’s social, economic, and political marginalization in modern Latin America” (Coronado, 2009: 5).

El “Blasón” de José Santos Chocano, laureado “poeta nacional” del Perú, es un ejemplo perfecto del discurso indianista transformado en verso: “La sangre es española / y peruano el latido / y de no haber sido poeta tal vez hubiera sido / o blanco aventurero o indio emperador” (Chocano, 35: 1908). Como plantea Chocano en estos versos, la gesta agónica entre el “blanco aventurero” y el “indio emperador” es discursivamente fundamental para la ideación identitaria del “criollo”, pese a sus amplias contradicciones y bordes difusos. Esta “caracterización de lo criollo con la herencia española y de lo autóctono con lo genuinamente peruano” generaría entonces “una tendencia que apelaría a lo indígena como receptor de los más sustanciales componentes del Inkario-reconocido como germen de la peruanidad-pese a los siglos de dominación foránea y a una República que poco había hecho por reivindicarlos” (Andrés García, 2010: 32).

El indianismo evolucionará paulatinamente desde este primer momento “romántico, decorativo y superficial” (Chang Rodríguez, 2012: 147) hacia un “indigenismo civilista” (Kristal, 1988: 60) crítico del latifundio y su abuso del indígena mediante el despiadado régimen del “enganche”⁴. Sin embargo, este momento discursivo de raigambre colonial fundamenta sus afirmaciones con teorías pseudocientíficas con respecto a la raza y el devenir del país. La imagen del indígena peruano sigue siendo idealizada y fantasmática a un grado tal que, para Tomás G. Escajadillo, crítico acérrimo de Ventura García Calderón, muchos de estos textos estarían más emparentados con el indianismo anterior (Escajadillo, 1989: 119). El indigenismo civilista/indianismo civilista tuvo una vertiente literaria, en la pluma de Ventura García Calderón, y una político-social que, a decir de Ricardo González Vigil, fue encarnada por los tres “grandes ensayistas” de esta época: José de la Riva Agüero, Víctor Andrés Belaúnde y Francisco García Calderón.

Si bien el argumento de que la memoria de Ventura García Calderón no debería verse manchada por las palabras de Francisco, uno de los más importantes ideólogos del racismo (seudo) científico del Novecientos, es innegable que los textos literarios del primero son manifestaciones artísticas de las propuestas ideológicas del segundo. En palabras de González Vigil, “Le cupo a Ventura ser el creador que confirió vida literaria a esa meditación peruanista” (González Vigil, 1990: 51). Las nociones raciales de Francisco García Calderón se ven manifiestas en su libro *Le Pérou Contemporain*, que

4 El régimen del “enganche” consistía en el pago de un anticipo por parte del gamonal a un número indeterminado de personas indígenas como mano de obra a través de un intermediario denominado “enganchador”. Así, los indígenas quedaban atados a la voluntad del gamonal quien los exponía a trabajos duros y peligrosos (particularmente en las minas). La llegada agresiva de ciertos elementos “modernos” a los andes, entre ellos la moneda, fue una de las razones principales que empujó a las comunidades indígenas a someterse a este régimen, el cual, en la práctica, era de semi-esclavitud. (Trazegnies Granda 15)

no solo fue escrito en francés, sino que emplea el racismo científico que manaba de Europa, particularmente de Francia, e inspiraba a los intelectuales de su generación. El determinismo racial era la teoría pseudo-científica preponderante en la cual se cifraba el futuro de un Estado nación. De acuerdo con la apreciación de Filhol, "Para [Francisco] García Calderón, la inferioridad de la raza indígena era un hecho indiscutible. Ni la veía capacitada para progresar por sí sola ni pensaba que pudiese afrontar la libertad sin caer en la explotación y la servidumbre" (Filhol, 2013: 47). Francisco García Calderón fue uno de los ensayistas que vieron "la tristeza y la melancolía como el rasgo principal de una civilización indígena, cuyo momento de auge fue la época pre-colonial y que, tras esa etapa, se sumergió en una profunda decadencia" (Fihol, 2013: 195).

El deterioro racial no era propiedad exclusiva del indígena: también el criollo representaba una instancia degradada con respecto a su original europeo. En el Perú, el "blanco aventurero", por su contacto con lo que era percibido como "inferior" se habría degradado, desdibujándose hasta llegar al "criollo". José de la Riva Agüero escribe en su tesis sobre la literatura peruana, *Carácter de la literatura del Perú independiente*, que:

La raza española trasplantada al Perú degeneró de sus caracteres en criollismo. [...] La influencia debilitante del tibio y húmedo clima de la costa, núcleo de la cultura criolla; el prolongado cruzamiento y hasta la simple convivencia con las otras razas india y negra; y el régimen colonial que, apartando la vida activa, del pensamiento, de la guerra y del trabajo y favoreciendo el servilismo y la molicie, produjo hombres indolentes y blancos; tales fueron los factores principales que determinaron esta transformación. (Riva Agüero, 1962: 69)

Aunque la identidad del criollo se plantease como una degradación, el indígena seguía siendo la alteridad absoluta, el gran "Otro" que daría forma a la identidad criolla por oposición (Majluf, 2022: 47). Enrique López Albújar⁵, autor de los sangrientos *Cuentos Andinos*, desarrolla esta perspectiva planteando un abismo insalvable entre el criollo y el "indio", entendido como un monstruo inherentemente tendencioso. En "Sobre la psicología del Indio", publicado en la revista *Amauta*, el autor dibuja la naturaleza teratológica del "indio", figurado del indigenismo, en su potente y aterrador párrafo inicial:

El indio es una esfinge de dos caras: con la una mira al pasado y con la otra, al presente, sin cuidarse del porvenir. La primera le sirve para vivir entre los suyos; la segunda para tratar con los extraños. Ante los primeros se manifiesta como es; ante los segundos, como no querría ser. Bajo el primer aspecto es franco en el trato, solemne en el rito, intransigente en sus prerrogativas, orgulloso en la función de sus cargos, déspota en el mando, celoso en sus fueros, recto e incorruptible en la justicia, transigente en el honor, despiadado en la venganza, breve y altisonante en la oratoria terriblemente lógico en la controversia, amo y señor en el hogar... Bajo el segundo, hipócrita, taimado, receloso, falso, interesado, venal, negligente, sórdido. Esta dualidad es la que norma su vida, la que lo exhibe

5 Enrique López Albújar (1872-1966) marcó otro hito en la historia del indigenismo literario con sus *Cuentos Andinos*. Si bien él también criticó la imagen estereotipada y distante del "indio" que planteó García Calderón, la presentación que realiza del mismo en sus cuentos es altamente controversial. Las historias de los *Cuentos Andinos*, inspiradas por la labor de López Albújar en la zona andina del Perú como juez de paz, presentan a un "indio" excesivamente brutal y violento. Tiempo después José María Arguedas rechazaría tanto la representación del "indio" de García Calderón como la de López Albújar.

bajo esta doble personalidad, que unas veces desorienta e induce al error y otras, hace renunciar a la observación por creerle impenetrable. (López Albújar, 1925: 1)

López Albújar pinta una imagen poderosa e ilustrativa de lo que era el “indio” en aquel momento histórico para el discurso de la ciudad letrada. Un ser bicéfalo por naturaleza, el “indio victimizado, inescrutable y melancólico” (Majluf, 2022: 59) oculta a “los extraños”, tras la máscara hipócrita del llanto, la rabia, su ser “despiadado en la venganza”. La sed de venganza del oprimido no es únicamente un tropo clásico del cuento (Filhol, 2013: 193), sino que es un temor que constituye al modo gótico desde sus orígenes en *El castillo de Otranto*. En este nuevo contexto, el discurso que despierta el miedo a la venganza se reactualiza; situado en los Andes contemporáneos a su autor mientras el acto a ser vengado se ubica en el pasado: en la conquista.

2.1. *Indigenismo gótico, Indigenismo fantástico*

El indígena teratológico, convertido en una monstruosa esfinge de insaciable sed de venganza por el crimen de la conquista, es uno de los puntos donde el indigenismo y el gótico convergen. Como descubre Portugal en su artículo, inspirado por las ideas sobre el gótico de Fred Botting, los puntos de contacto entre el indigenismo y el gótico no son meras coincidencias, sino que el gótico es

... una forma de la imaginación socialmente localizada, que se elabora frente a lo que se percibe como una amenaza o un reto al proyecto civilizador—al proyecto modernizante, de construcción de una nación. Tal vez esto es lo que se procesa en la obsesión de Ventura García Calderón con los actos de violencia retributiva. (Portugal, 2008: 66)

La venganza del cóndor, “el libro literario más importante del exilio civilista” en palabras de Kristal (Kristal, 1988: 66), representa, como su nombre sugiere, la cristalización de esta visión del “indio” desde la perspectiva del indigenismo civilista: el punto de convergencia entre la construcción de un miedo específico, el modo gótico y la conveniencia narrativa⁶. El indígena es, entonces, desde esta perspectiva, una amenaza para el Estado nación criollo dadas sus características monstruosas, poderes atávicos y obsesión vengativa. Así, el miedo al contagio, propio del gótico imperial, es llevado al extremo: el miedo a la contaminación se convierte en el miedo a la destrucción total del régimen colonial que el criollo continúa apuntalando aún tras las independencias en el continente.

En *Rule of Darkness*, Patrick Brantlinger delinea las principales características de lo que llamará gótico imperial (Imperial Gothic): el miedo a la regresión individual (*going native*), la contaminación y la reducción de espacios de conquista posibles para el hombre blanco (Bratlinger, 2013: 230). Los dos primeros miedos se presentan en el

6 Como comenta Filhol, al tener el cuento un espacio inherentemente limitado para narrar una historia, la venganza es una trama simple y conveniente para un texto de esta longitud.

aparato intelectual criollo de manera similar a lo que apunta Bratlinger en relación a lo escrito por Joseph Conrad en *Heart of Darkness*. Kelly Hurley, en *The Gothic Body*, asevera que "the partial humanness, or abhumanness, of the African, American Indian, Polynesian, and other 'savage' peoples is simply a given; they represented a point somewhere between the ape and the white man on the evolutionary scale" (Hurley, 2004: 107). La regresión individual del blanco acriollado por el contacto contaminador de la "raza inferior" que señalaba Riva Agüero dibuja un patrón muy similar al del racismo científico del norte global que le sirve como inspiración. Sin embargo, en cuanto al fin de la exploración y de territorios vírgenes que expoliar, en el gótico imperial criollo la voz narrativa se encuentra frente a una aterradora paradoja: el territorio conquistado no es un "allá" alejado e invisible, sino que está mucho más cerca, incluso bajo sus propios pies. ¿Es el Perú, en la totalidad de su territorio, "su" tierra, la tierra conquistada por ellos, o un espacio aún por conquistar? El criollo, al no ser ni el blanco aventurero ni el indio emperador, es particularmente vulnerable a la "barbarie" que pueda provenir de ambos polos degradados y, por ello, tanto a la regresión individual como a la contaminación total. El criollo que ostenta el poder, la versión "degradada" del español, existe en la posición descentrada del heredero del colonizador que, sin embargo, nace, crece y existe en el territorio expoliado. Las nociones de conquistador y conquistado, de territorio desarrollado y por desarrollar, colonizado y por colonizar no ostentan bases sólidas, sino que, por el contrario, son particularmente vulnerables a colapsar una sobre otra.

Las líneas divisoras entre civilización y barbarie, cultura y naturaleza, son aterradoramente permeables desde el punto de vista del colonizador, quien aún habita el territorio expoliado. En "Nature, Post Nature," Timothy Clarke argumenta que el debate sobre la noción de la "Naturaleza" también gira en torno a lo que es considerado "lo externo", noción que a su vez se compone de elementos como "the sea, the atmosphere, people outside the 'developed countries' and, above all, the future". El colapso de ese binario representaría "... that the consequences of human action do not go away anymore" (Clark, 2013: 82). Para el criollo, las consecuencias fácticas del acto de la conquista nunca se fueron, están presentes de manera constante, ya que no hubo jamás un "allá" transatlántico, sino que este es un lugar mucho más cercano, un territorio que constantemente recuerda la violencia inherente al acto de conquista.

Al estar geográficamente próximo y por ello ser fuente de ansiedad, el espacio andino es constituido como el locus del terror, parte del cuerpo viscoso de la barbarie/naturaleza. Gerald Hogle propone que:

a Gothic tale usually takes place (at least some of the time) in an antiquated or seemingly antiquated space. [...] Within this space, or a combination of such spaces, are hidden some secrets from the past (sometimes the recent past) that haunt the characters, psychologically, physically, or otherwise at the main time of the story. (Hogle, 2002: 29)

Para reforzar estas barreras y afianzar el miedo que los separa, desde el discurso criollo, los Andes fueron construidos como un mundo de peligro latente, un lugar “antiguo” y “anticuado” en su historia y prácticas que oculta numerosos secretos “oscuros”. Portugal afirma esto al plantear que el espacio andino:

ese mundo es percibido como problema y amenaza: como el lugar del mal, real o potencial; un espacio anclado en el pasado, lo primitivo, lo irracional; una dinámica desde la cual esas fuerzas regresan y amenazan con destruir todo lo que la “civilización” ha construido entre “nosotros”. (Portugal, 2008: 65)

Para la década del veinte, en la que se publica *La venganza del cóndor*, la cuestión territorial es fuente de aun mayor ansiedad para la oligarquía criolla, ya que su control sobre la tierra estaba siendo cuestionado desde la propia tradición indigenista. Los indigenistas contemporáneos a la publicación del texto ya no ostentaban el discurso civilista, sino uno abiertamente antagónico contra la oligarquía de la cual García Calderón formaba parte⁷. Tras la publicación de textos determinantes como los de González Prada (“Discurso en el Politeama”), Luis E. Valcárcel (*Tempestad en los Andes*) y José Carlos Mariátegui, el indigenismo ya no era solo una corriente literaria, sino que era un movimiento político, intelectual y social directamente involucrado no con la mera defensa del “indio”, sino con su reivindicación social. La literatura asociada al movimiento era, por lo tanto, comprometida y regionalista (Filhol, 2013: 115), cosa que no comparte con la prosa de García Calderón.

En cada una de sus instancias, la crítica social y política proveniente del indigenismo peruano se hace más incisiva, hasta llegar a los *Siete ensayos de Interpretación de la realidad peruana* de José Carlos Mariátegui en 1928. En ellos, Mariátegui plasma los debates del indigenismo de la década y cuestiona intentos de intelectuales empeñados en resolver el “problema del indio” eludiendo empero la cuestión económico-material. Llama a éstos “ejercicios teóricos –y a veces solo verbales– condenados a un absoluto descrédito” al servicio de “ocultar o desfigurar” la realidad del problema (Mariátegui, 2007: 26). Para Mariátegui, “La cuestión indígena arranca de nuestra economía. Tiene sus raíces en el régimen de la propiedad de la tierra” (Mariátegui, 2007: 26). Siguiendo lo planteado por Mariátegui, este sería el gran miedo escamoteado y oculto por la clase oligárquica, el miedo a la última consecuencia de la justicia retributiva: la devolución de las tierras a las comunidades indígenas y, por consiguiente, el que la clase que ostenta el poder sea despojada de las mismas por los vengativos “indios”.

Lo manifiesto en los cuentos de *La venganza del cóndor* no es un síntoma propio al cuerpo social de la nación peruana, sino, como comenta de forma análoga Robert Mighall en *A Geography of Victorian Gothic Fiction: Mapping History's Nightmares*, el ejercicio de poder de la clase social que lo ostenta, pese a su inherente debilidad. La

7 El indigenismo como movimiento social y político surge en el contexto del Oncenio de Leguía y sus políticas reivindicadoras del indígena, uno de múltiples intentos por dejar atrás los marcos ideológicos de lo que Jorge Basadre denominó la “República Aristocrática”.

construcción del miedo al "indio" por parte del criollo es una forma útil de afianzar su débil posición, una "hegemonía parcial" ostentada desde las urbes, enfrentada al reto de "sobrevivir en un país esencialmente rural" (Majluf, 2022: 52). El temor a un cambio telúrico de la realidad, a la inversión de roles, se ve cristalizado en incidentes como la aparición y posterior leyenda de Rumi Maqui (Teodomiro Gutiérrez Cuevas), a quien, como relata Alberto Flores Galindo en *Buscando un Inca*, "se atribuye haber organizado a fines de 1915 el ataque a una hacienda puneña, como inicio de una larga lucha que debería llevar a la restauración del imperio incaico" (Flores Galindo, 1994: 249). Más allá de los hechos históricos alrededor de Gutiérrez Cuevas, el hecho representó para algunos terratenientes "la confirmación de esa temida 'guerra de castas' y del temple vengativo de los indígenas" (Flores Galindo, 1994: 253). Flores Galindo agrega que "la guerra de castas y la revolución social" adquieren aún mayor fuerza pocos años antes de la publicación de *La venganza del cóndor*: "Entre 1919 y 1923, en los Andes del sur del Perú llegan a producirse cerca de cincuenta rebeliones" (Flores Galindo, 1994: 254).

Dado que los textos de García Calderón instancian la visión de una débil oligarquía, era claro que *La venganza del cóndor* sería repudiada por los intelectuales de vanguardia que rechazaban estos discursos. Entre el texto de Conrad y el de García Calderón habían pasado veinticinco años; las ideas esbozadas por el segundo ya no eran tolerables para los intelectuales peruanos. Ellos llamaron la atención sobre la representación peyorativa y racista que García Calderón realiza del indígena andino, representación que responde a un momento anterior tanto en términos estéticos como ideológicos⁸. Por otro lado, los elogios recibidos por la antología de García Calderón, provenientes en su mayoría de Francia, aclamaron lo que ellos consideraron un retrato fidedigno, sin reconocer las estructuras del cuento fantástico que sus compatriotas cultivaron y los patrones de racismo pseudocientífico enhebrados en este.

Como explica Portugal, la cuestión de la recepción de textos como *La venganza del cóndor* está íntimamente ligada al género en el cual se les ha categorizado y viceversa. Pese a no ser siempre reconocidos como tales, los cuentos más importantes de *La venganza del cóndor* están contruidos sobre un andamiaje fantástico que calza perfectamente con los estrictos paradigmas de Todorov con respecto al género. Sin embargo, al estar inscritos dentro de la tradición indigenista ocupada ya con cuestiones de la realidad nacional y su dimensión material, el texto de García Calderón aparece al menos una década demasiado tarde. La antología que no despertó sospecha en Europa queda en un limbo en la historia de la literatura peruana: se convierte en un artefacto gótico en sí, una máquina del tiempo ajena tanto temporal como genéricamente.

Sin embargo, el reconocer que el texto de García Calderón es de corte decididamente fantástico no puede reducirse a una simple afirmación formal, algo

8 El debate en torno a *La venganza del cóndor* se da tan pronto como el texto es publicado en Lima y en París y se reactiva décadas después. Este debate en dos tiempos incluye a figuras cruciales de la crítica literaria peruana y latinoamericana como Jorge Basadre, Antonio Cornejo Polar, Vargas Llosa y Arguedas, entre los detractores, y André Malraux, Gabriela Mistral y Luis Loayza entre los defensores. El debate en torno a la obra incluye también voces que cambiaron de postura, como Luis Alberto Sánchez. Para un recuento detallado de este complejo debate ver Filho y Valenzuela Garcés.

que Portugal también apunta al decir que “en una literatura que surge como respuesta a la experiencia de un exceso de realidad, la ‘distorsión’ es en ella condición de la ‘representación’” (Portugal, 2008: 76). Esta apreciación disloca por completo el modo en el cual se recibe la antología y lo asocia al modo irreal de la representación fantástica. Así, se le puede alejar de las demandas de verismo sin dejar de lado el horror de su contenido íntimamente ligado al “macabro social” del que habla Portugal (Portugal, 2008: 68).

3. “LA VENGANZA DEL CÓNDOR”: ENTRE EL BLANCO AVENTURERO Y EL INDIO EMPERADOR

Entre las páginas de *La venganza del cóndor*, donde se encuentran venganzas momificadas al estilo de la maldición de Tutankhamon (“La momia”) y casos de bestialismo y enfermedad (“La llama blanca”), el cuento homónimo sigue destacándose tanto por su belleza formal como por el ominoso secreto que oculta tras múltiples capas de modelado literario directamente influenciado por el cuento modernista y la tradición literaria europea.

El secreto común a todos los cuentos que versan sobre indígenas andinos contenidos en *La venganza del cóndor* es, en un primer nivel, el “pacto oscuro”, como lo llama Ventura García Calderón (García Calderón, 1925: 14), entre el indígena y la naturaleza, ejecutora fáctica de su venganza. El cuento homónimo se destaca, sin embargo, por la resonancia semántica de su presentación, en la cual el esquema civilista (el latifundista abusivo contra el “indio”) se remonta a un momento histórico anterior, reactualizando el combate atávico entre Incas y Españoles, entre los remanentes degradados del “blanco aventurero” y del “indio emperador”.

Si bien García Calderón no explicita el origen del capitán González (quien abusa del “indio” en la historia titular de la antología y es objeto de la venganza), lo poco que se sabe de él es que es, como el protagonista, foráneo al territorio, de raza blanca y militar. Este último detalle, la distancia establecida entre él mismo y el protagonista del fuero civil (el capitán lo llama “mi doctorcito” por ser estudiante de derecho, señal definitiva de su pertenencia al ámbito de la ciudad letrada) ensancha el cisma entre los dos personajes occidentales y blancos de la historia: el capitán González, “un bárbaro” que golpea y maltrata a los indígenas, y el propio protagonista, un criollo de la sociedad civil que se rehúsa a participar de aquellas prácticas. Así, la figura del capitán González representa al criollo degradado por su espacio y recuerda los peores rasgos del “blanco aventurero”, en otras palabras, la “barbarie” de la conquista.

García Calderón dista mucho de ser el primer escritor que caracterizaría al linaje de los conquistadores como villanos góticos. La oposición protestantismo/catolicismo –siendo el primero de estirpe inglesa y el segundo, proveniente del sur europeo; el primero, iluminado, y el segundo, bárbaro– es un elemento intrínseco al paradigma del gótico continental. Este binario nutre y a su vez es nutrido por usos políticos de la “leyenda negra” en torno a la conquista. Por ello, Matthew Lewis sitúa *El Monje*

en Sevilla y Anne Radcliffe realiza un proceso similar en *El Italiano*. Como revela la obra de Radcliffe, los calabozos y torturas de la inquisición aparecen como vestigios medievales, síntomas del oscurantismo y barbarie atribuidos al catolicismo (Mighall, 2007: 21). En el continente americano, Poe también empleó el espectro de la inquisición en "El pozo y el péndulo" para evocar terror. En "La venganza del cóndor", el "blanco aventurero" de la épica de Chocano aparece degradado a un esbozo unidimensional en el cual la tiranía es el rasgo preponderante. Mighall plantea que, en la tradición del gótico inglés, los únicos personajes realmente atávicos son los villanos, mientras el héroe o heroína representa, comparativamente, cierto ideal de modernidad (Mighall, 2007: 9). En el caso de "La venganza del cóndor", este paradigma vuelve a aparecer adaptado al contexto del imaginario criollo: este se convierte en un protagonista testigo, el abanderado de la ciudad y de la modernidad, simple espectador de un combate antiguo que se vuelve a instanciar ante sus ojos. Este personaje, con el cual el lector se ha de identificar, no comparte ni la crueldad bárbara de los métodos del español conquistador ni la barbarie salvaje del "indio", pero es, por la fragilidad de su identidad, vulnerable a ambos extremos.

El polo opuesto del binomio, el indígena, exhibe un tipo completamente distinto de barbarie. Su barbarie parte del determinismo racial que Francisco García Calderón planteaba en sus ensayos, alimentados directamente por el paradigma racista europeo. Por ello, como comenta Kristal, "se le puede disciplinar, pero no se le debe explotar para no despertar el atavismo de su raza" (Kristal, 1988: 66). Este atavismo coloca al "indio" firmemente del lado de la barbarie, en el binomio civilización/barbarie, y de la naturaleza, en el binomio naturaleza/cultura. En *La venganza del cóndor*, lo "natural" y el "indio" imaginario forman parte de un solo cuerpo: la naturaleza en su expresión más bella y cruel. Cuando alguna parte de este cuerpo viscoso (Hurley, 2004: 38) es atacado el cuerpo responderá con igual violencia mediante otro de sus apéndices. El patrón se repite con otros seres del reino animal ("La llama blanca", también parte de la antología *La venganza del cóndor*) y redundando en el paisaje (las afiladas montañas, presentes en todos los cuentos andinos de García Calderón). El indígena caracterizado como el "indio" mediante los usos del discurso gótico es parte constitutiva del cuerpo del gran Otro en el binomio civilización/barbarie o naturaleza/cultura.

Que el vengador del "indio" no sea otro humano sino un animal calza a la perfección dentro de este paradigma, particularmente al ser este el cóndor andino. La venganza de los animales es también un tópico común a los cuentos góticos y de terror como "El gato negro" de Poe o "El escuerzo" de Leopoldo Lugones.

El cóndor, una de las aves más grandes del mundo y de mayor envergadura, es el ejecutor perfecto de esta venganza desde un punto de vista semiótico occidental. No solo es el cóndor, como el gato del maestro americano, de color negro, sino que su volumen en sí mismo ya es una amenaza. Al ser el cóndor andino un ave carroñera, esta no debería representar peligro para el ser humano: su sed de venganza solo se despierta cuando sus "ojos iracundos" ven los actos de violencia cometidos contra el "indio" (García Calderón, 1925: 13).

Por otro lado, sí existe una relación fáctica e histórica entre las comunidades indígenas y el cóndor, siendo este un motivo crucial en la religión y arte andinos. El cóndor representa el Hanan Pacha (mundo de arriba), el orden de lo elevado en la división tripartita de la cosmovisión andina compuesta por el Hanan Pacha, Kay Pacha (aquí, puma) y Uku Pacha (subterráneo, amaru-serpiente). Por ello, el cóndor es una figura prominente en el arte andino tanto en textilería como metalurgia y cerámica. El valor religioso y simbólico del cóndor, pese a su constante oscilación, ha mantenido su vigencia en la región andina. Como explican Millones y Meyer en *La Fauna Sagrada de Huarochirí*:

En el orden sagrado se le reconoce como al ave más cercana a las montañas, que son, a los ojos de la población de origen indígena, las divinidades o su expresión, visibles a los seres humanos. No es extraño, entonces, que, en las sesiones de los maestros curanderos (especialmente en la sierra sureña del Perú), las invocaciones al cerro protector de la comunidad tengan como respuesta la presencia de un cóndor, que acudirá al reclamo del *paqo*, *pampamisa* o *laiqa* (la última de estas denominaciones es una voz quechua que los evangelizadores tradujeron como «brujo») para escuchar y resolver los problemas de quienes participaban en la reunión. (Millones y Meyer, 2015: Cap. 3)

Pese a que el vínculo entre el cóndor, la divinidad y el Hanan Pacha es de carácter solar y luminoso, la sacralización de este es leída en el relato como obra del “pacto oscuro” entre el ave y el “indio”. García Calderón evoca un vínculo real existente entre los indígenas andinos y el cóndor no como un hecho neutro o incluso positivo sino como un elemento degradante y bárbaro, propio de aquellos que no pueden discernir entre humano y animal.

Los elementos listados (los miedos del gótico imperial ante la potencial degradación, el miedo a la venganza del oprimido, y la filiación de este con la naturaleza) se estructuran como un *agón* degradado y diferido donde los otrora gloriosos titanes se ven transformados en el despiadado capitán y el plañidero “indio”. Además de estos elementos constitutivos al relato, el cuento redonda en su intención gótica en sus formas específicas heredadas del gótico europeo y del modernismo, que analizaremos con detenimiento a continuación.

“La venganza del cóndor”, cuento homónimo de la colección y el que le da inicio, es una historia relativamente breve compuesta de tres escenas claras: la presentación de la triada de personajes (víctima, victimario y testigo), el tránsito del escenario inicial hacia el escenario de la muerte, y, finalmente, la ejecución de la venganza en dicho escenario.

García Calderón hereda rasgos claros del cuento de efecto, siendo uno de ellos el impactante inicio del relato: “Nunca he sabido despertar a un indio a puntapiés. Quiso enseñarme este arte triste, en un puerto del Perú, el capitán González, que tenía tan lindo látigo con puño de oro y un jeme de plomo por contera” (García Calderón, 1925: 9). El efecto creado por la primera frase impacta al lector de inmediato, primero, por la violencia física que describe y, segundo, por la violencia racial-estructural que revela. El sintagma utilizado por García Calderón para abrir la frase y todo el cuento, “Nunca he sabido”, denota la normalización de la violencia racial descrita en la segunda mitad

de la frase. Esto es confirmado por la siguiente oración, donde esta práctica es descrita como un "arte triste", "triste" pero "arte" al fin. De esta forma, las dos oraciones iniciales dibujan la escena a desarrollar, insertando al lector directamente dentro de un statu-quo donde la violencia racial está normalizada al punto en que ponerla en práctica es un "arte" a ser aprendido por los miembros del grupo racial que ejerce el poder.

La filiación entre la violencia, la ostentación de poder y el valor estético se conjugan en el elogio del arma con que se ejerce la violencia, el "lindo látigo con puño de oro" del capitán, como propone Juan Carlos Ubilluz en *La venganza del indio* (Ubilluz, 2018: Cap. 1). El narrador menciona que dicho látigo debe ser "irresistible" "en los flancos de las bestias y de los indios" (García Calderón, 1925: 10), filiándose momentáneamente con la estética de la violencia que González representa. Sin embargo, el narrador no comparte estos modos de trato, observación reiterada a lo largo de toda la historia, ya que aún ostenta "prejuicios sentimentales de bachiller en leyes" (García Calderón, 1925: 9). Tal es el rechazo que le inspira la violencia del capitán que detiene el brazo de este tras el primer golpe que hace sangrar a su víctima, evitando así que el "indio" sangre por segunda vez. De este modo, García Calderón presenta a los tres personajes principales de la historia conectados por la estructura de violencia racial: la víctima (el indígena, un "indio" cuyo nombre nunca aparece en la historia), el victimario (el capitán González) y el narrador testigo (el "bachiller" ciudadano).

El cuento desarrolla la tensión establecida entre estos tres personajes, profundizando cada vez más la caracterización realizada en las primeras líneas. "No se vaya con el capitán. Es un bárbaro" le advierte el posadero al narrador, ratificando la impresión primaria (García Calderón, 1925: 10). Mientras este se retira anunciando "castigos y desastres" a su retorno (frase que lo conecta con el atávico modelo del conquistador), el "indio" "castigado y perdido" ofrece ser guía del narrador. Durante su periplo por las montañas, el narrador, identificado racialmente con el capitán, comienza a sentir empatía y filiación con el mundo indígena, el cual despierta curiosidad romántica en él. La "simpatía inesperada" que ve en los ojos de las mujeres, la belleza del paisaje y el miedo inspirado por "historias que espeluznan al caminante" surten efecto en el narrador, quien dice comenzar a estar "impresionado" pero "sin querer confesarlo". La simpatía o la empatía que siente por el lugar y sus habitantes se intercala con sus propias dudas, quien, por ejemplo, al encontrar simpatía en los ojos de las mujeres, inmediatamente se cuestiona su veracidad: "¡Pero quién puede adivinar lo que ocurre en el alma de estas siervas adoloridas!" (García Calderón, 1925: 12). Así, pese a que el borde entre ambos cuerpos es difuso, el narrador reafirma su posición diferenciada del "indio", a quien, pese a empatizar con él, coloca del otro lado de la gran división (García Calderón, 1925: 12).

Es en este momento de la historia donde la descripción del paisaje, el cual será el escenario de la venganza, se vuelve crucial. Los cuentos que "espeluznan al caminante" tratan sobre "viajeros que ruedan al abismo porque una piedra se desgaja súbitamente de la montaña andina" (García Calderón, 1925: 12). Esta "montaña que se desgaja súbitamente" y que se puede "deshacer en segundos" se presenta como una trampa mortal para quien la transita descuidadamente, sin guía, condición precaria en

la que se encuentra por voluntad propia el temerario capitán (García Calderón, 1925: 11). El peligro, constantemente mencionado por el narrador, es corroborado por el “indio”: “‘Ahí viendo, *taita*’, en la quebrada agudísima, las osamentas lavadas por la espuma del río” (García Calderón, 1925: 12). El movimiento oscilante de la empatía del criollo ora por el capitán, ora el “indio”, encuentra a su vez un correlato en la oscilación entre lo alto y lo bajo, las montañas y las quebradas ambas descritas por el narrador con la misma palabra (agudas). Las osamentas al fondo de la quebrada exacerban el contraste y anticipan el peligro.

La tensión que causa la mención de la muerte se distiende mediante la descripción sublime del paisaje, produciendo nuevamente el efecto de vaivén en el narrador y el lector: “Los Andes son en la tarde extraños montes grises y la bruma que asciende de las punas violetas a los picachos nevados me estremecía como una melancolía visible” (García Calderón, 1925: 12). Los “siniestros” montes, las punas “grises” y “violetas” y la insistencia sobre los elementos afilados de la montaña, (“los picachos nevados”) componen un paisaje sublime y digno de contemplación romántica. La reacción del narrador ante el mismo, la evocación de la melancolía, lo vuelve a filiar con el paradigma racial civilista del “indio”, cuyo carácter supuestamente condenado a la tristeza estaría, de acuerdo con el paradigma del determinismo geográfico, condicionado éste. Simpatía y duda, angustia y contemplación, son altos y bajos que atraviesan el viaje transandino descrito en la historia. El narrador, por momentos, conmisera con el “indio”, y, por otros, pertenece al mismo grupo que el capitán González. El vaivén, la fragilidad y permeabilidad de su propia posición identitaria vuelven al personaje adicionalmente vulnerable a la “barbarie” que se describe a su alrededor.

Este camino, sin embargo, rodeado de montañas que asemejan vértebras y “tan vecino a la hondonada mortal” parece conducir, de acuerdo con el narrador “como en las antiguas alegorías sagradas, a un paraje siniestro” (García Calderón, 1925: 12). El narrador no lo explicita, pero la referencia apunta hacia un periplo semejante al de Dante, conducido por Virgilio, o al del propio Eneas, siendo ambos viajes, empero, descensos, mientras que el narrador de García Calderón asciende. Pese a ello, la metáfora del descenso al infierno o al Hades no se pierde dado el desenlace de la historia. El lado peligroso del paisaje sublime, anunciado por la imagen del camino siniestro, aparece nuevamente para recordarle al narrador su diferencia, cosa que es ratificada por la mirada “iracunda” de los cóndores, autores fácticos de la venganza. Es en este escenario donde, finalmente, la venganza se concreta:

Un ruido profundo retembló en la montaña: algo rodaba de la altura. De pronto, a quince metros de mí, pasó un vuelo oblicuo de cóndores, y entonces, distintamente, porque había llegado a un recodo del camino, vi rebotar con estruendo y polvo en la altura inmediata una masa oscura, un hombre, un caballo tal vez, que fué sangrando en las aristas de las peñas hasta teñir el río espumante, allá abajo. Estremecido de horror, esperé mientras las montañas se enviaron cuatro o cinco veces el eco de aquella catarata mortal. Un cono invertido de alas pardas giraba como una tromba sobre los cadáveres. (García Calderón, 1925: 13).

La trampa que había sido dispuesta en párrafos anteriores es puesta en acción, combinando las piedras y sus filosas puntas, descritas reiteradas veces, con el río que lavaba los cráneos, ahora teñido de sangre. Antes de ver la escena de muerte o el cadáver, sobre el cual el narrador casi ni se detiene, este oye un "ruido profundo" que se repite "cuatro o cinco" veces. Como el eco, distante y gaseoso, la venganza del cóndor es un eco de un eco, alejado en múltiples instancias de su razón de ser. Si bien el narrador finalmente aclara la conexión entre el cóndor y el indígena, esta, como ya hemos presentado, es evidente. Este hecho es reforzado por el actuar del "indio", quien se retira momentos antes de que ocurra el accidente, reiterando la filiación entre él y el cóndor "iracundo". El indígena no se venga directamente, es el cóndor quien inicia la acción, y las afiladas piedras, las que finalmente desgarran al capitán. La caída en sí misma, acción descrita como "rebotar", es una muerte también diferida, un descenso escalonado. Este es uno de los momentos donde el efecto que produce el modo gótico en el relato se hace más claro: el núcleo del miedo es postergado, diferido y disfrazado de algo distinto. Como se comentó previamente, este es un elemento constitutivo del gótico, el acto de ocultamiento y desplazamiento del secreto indecible.

Los párrafos finales desanudan los eventos atestiguados. El "indio" explica al narrador lo sucedido y provee al lector de la primera solución al relato en el esquema de Todorov al relatar que "los insolentes cóndores rozan con el ala el hombro del viajero en un precipicio. Se pierde el equilibrio y se rueda al abismo" (García Calderón, 1925: 14). Tras explicar lo sucedido, lanza una exclamación de dolor en quechua (*ayayay*), se santigua y señala al cadáver con "ademanos de brujo". García Calderón regresa al tópico certeramente representado por López Albújar: la imagen teratológica de la esfinge que pretende sufrir pese a potencialmente ser el autor mediato del crimen.

El cuento finaliza con una reflexión silenciosa a modo de colofón:

Yo no inquirí más, porque éstos son secretos de mi tierra que los hombres de su raza no saben explicar al hombre blanco. Tal vez entre ellos y los cóndores existe un pacto obscuro para vengarse de los intrusos que somos nosotros. (García Calderón, 1925: 14)

A medida que diluye el rasgo genérico (el golpe de efecto final), García Calderón afianza los cimientos simbólicos de la imagen que nos acaba de mostrar: reitera la ambigüedad de su posición identitaria, cierra el binomio fantástico de Todorov y explicita la sinécdoque del título. La ambigüedad gramatical en el pasaje se mueve entre las tres posiciones (el espectador, el compatriota y el hombre blanco): "Yo" y "mi tierra" hacen al narrador compatriota del "indio", del cual se separa al identificarlo como "su" raza. Sin embargo, se separa también del "hombre blanco", al cual se vuelve a filiar al final de pasaje ("nosotros" los intrusos y "ellos y los cóndores"). Asimismo, el pasaje, yuxtapuesto con la explicación del "indio", desagrega las dos posibilidades que plantea Todorov como característica esencial del fantástico: ¿tuvo el capitán un accidente (incitado por los cóndores) o estaba el animal ejecutando una venganza? El sacrificio de un "hombre blanco" puede aplacar la sed de venganza del "cóndor",

sinécdoque que, como apunta Ubilluz, puede fácilmente traducirse a la venganza del “indio”. El diferir la ejecución de la venganza, tanto temporal como materialmente, excierba el miedo y la angustia, ya que esta podría darse en cualquier momento a través de cualquier avatar de la barbarie. Como el eco de la caída, la venganza llega postergada y sin anunciarse. ¿De qué parte del cuerpo de la Naturaleza vendrá la venganza? Y si no es inmediata, si puede tardar ¿cuándo ha de llegar?

El texto finaliza retornando a la imagen del látigo, la cifra del vínculo entre el arte y la violencia, la cultura y la barbarie: “... aprendí que es imprudente algunas veces afrentar con un lindo látigo la resignación de los vencidos” (García Calderón, 1925: 14). La “lección” aprendida por el criollo es del todo ambigua: ¿contra quién se está realizando la afrenta? ¿Quiénes son los vencidos? Aquí parece no estar hablando únicamente del “indio”, sino de todo el cuerpo de los Andes, sometidos a los embates de la modernidad. Sin embargo, la afrenta contra los resignados “vencidos” no está vedada, sino que es solo “algunas veces” que no se les debe provocar. El pecado no es la violencia en sí misma, sino el exceso de ella, el goce de aquel exceso capturado por el “lindo látigo” que degrada al criollo.

En “La venganza del cóndor” radica una aguda verdad. No es el secreto gótico que García Calderón pretende develar (la comunión del “indio” con la naturaleza), ni la representación distorsionada del mismo. La verdad que se oculta tras las afiladas grietas de la montaña y las densas alas negras del cóndor es el miedo latente al cobro de la deuda histórica. “La venganza del cóndor” provee una imagen prístina de la instrumentalización de un miedo específico: el miedo de algunos criollos a ser victimizados (injustamente, a su parecer) por aquel a quien han otorgado en su imaginación poderes sobrenaturales y fuerzas siniestras, a quien, pese a ello, han sometido. La clase letrada, sin embargo, desde el punto de vista del indigenismo civilista, no es quien lastima al “indio”, sino el criollo degradado, sea este el capitán o el gamonal. Así, a la vez que construye el miedo al *pachacuti*, “La venganza del cóndor” dibuja un esquema en el cual el bachiller se desmarca del debate, es un simple espectador ante una instancia única de barbarie, no un problema estructural.

La venganza del cóndor es construida en el relato no como una cuestión de posibilidad sino de tiempo: ¿en qué momento la historia dará vuelta y el esclavo, poseedor de una combinación explosiva de ira y magia, someterá al amo? García Calderón retrata a cabalidad este miedo surgido por el irresuelto agón de la conquista. La belleza del cuento es como la belleza del látigo, un artefacto construido milimétricamente para evocar el miedo a la justicia retributiva total. Observar y analizar detenidamente la construcción del miedo en el mismo es semejante a estudiar el mecanismo de una guillotina o, como hace el propio autor, detenerse sobre la belleza de un látigo de mango dorado. Aunque desde su recepción original en el Perú “La venganza del cóndor” fue entendido como una anacrónica y ofensiva reliquia del pasado, inaceptable en una sociedad moderna, el discurso que ostenta, expuesto con brutal desnudez, aún no ha muerto: el discurso que azuza el miedo al fin del ciclo, a la inminente llegada de un *pachacuti* que ponga el orden poscolonial de cabeza, el miedo

a sufrir lo que "ellos", los "vencidos" sufrieron, el temor a la "inversión del orden" (Flores Galindo, 1994: 51).

Este espectro que aún ronda el discurso público y que asoma su terrible sombra de manera intermitente. "La venganza del cóndor", leído como texto gótico, permite analizar el carácter manufacturado de este discurso en su versión más estructuralmente perfecta, discurso que, tras los picos agudos y negras plumas, oculta la herida sangrante sobre la cual se fundó un Estado en apariencia moderno.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrés García, M. (2010): *Indigenismo, izquierda, indio: Perú, 1900-1930*. Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía.
- Carrillo Silva, S. (2019): "El decadentismo modernista de Ventura García Calderón. Anomia, patologías y sátira en 'Invitación a la soledad'", *Desde el Sur*, 11, 333-341. <https://doi.org/10.21142/DES-1102-2019-333-341>
- Clark, T. (2013): "Nature, Post Nature". en L. Westling (Ed.), *The Cambridge Companion to Literature and the Environment*. Cambridge, Cambridge University Press. 75-89. <https://doi.org/10.1017/CCO9781139342728.008>
- Coronado, J. (2009): *The Andes imagined: Indigenismo, society, and modernity*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- Escajadillo, T. G. (1989): "El indigenismo narrativo peruano" 75-89. *Philologia Hispalensis*, 1, 117-136. <https://doi.org/10.12795/PH.1989.v04.i01.10>
- Filhol, B. (2013): "El Perú en la narrativa de Ventura García Calderón", Alicante, Universidad de Alicante. Tesis doctoral.
- Flores Galindo, A. (1994): *Buscando un inca*, Lima, Editorial Horizonte.
- García Calderón, V. (1925). *La venganza del cóndor*, Paris, Garnier Hermanos.
- Goldberg, N. S. (2014). Rereading Ventura García Calderón, *Hispania*, 97(2), 220-232. <https://doi.org/10.1353/hpn.2014.0035>
- Hurley, K. (2004): *The Gothic body: Sexuality, materialism, and degeneration at the fin de siècle*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Kristal, E. (1988): "Del indigenismo a la narrativa urbana en el Perú." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 14(27), 57. <https://doi.org/10.2307/4530365>
- Majluf, N. (2022): *La invención del indio: Francisco Laso y la imagen del Perú moderno*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- Malchow, H. L. (1993): "Frankenstein's Monster and Images of Race in Nineteenth Century Britain", *Past & Present*, 139, 90-130.
- Mariátegui, J. C. (2007). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Mighall, R. (1999): *A geography of Victorian Gothic fiction: Mapping history's nightmares*, Oxford, Oxford University Press.
- Mignolo, W. (2005): *The idea of Latin America*, Malden, Blackwell.
- Millones, L., & Mayer, R. (2015): "Capítulo 3. El puma, el cóndor y la serpiente." En *La fauna sagrada de Huarochirí* Institut français d'études andines: 81-111

- Pease G. Y., F. (2014): *El dios creador andino*. Ministerio de Cultura, Dirección Desconcentrada de Cultura del Cusco.
- Portugal, A. (2008): «¿Un Gótico Peruano»? Representaciones de la violencia, el otro y reconfiguraciones del pasado en la literatura peruana, 1885-1935, *Revista Amauta*, 67/68, 63-80.
- Riva Agüero, J. de la. (1962). *Obras completas de José de la Riva-Agüero*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ubilluz, J. C. (2018). *La venganza del indio: Ensayos de interpretación por lo real en la narrativa indigenista peruana*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- Valenzuela Garcés, J. (2011). “La experiencia narrativa de Ventura García Calderón: del decadentismo modernista a la cuentística del exotismo regionalista.”(prólogo) en R. Silva-Santisteban (ed.) (2011). *Ventura García Calderón. Narrativa completa I*, Lima, Fondo Editorla de la Pontificia Universidad Católica del Perú: 9-61.
- Yvinec, M. (2013): “Reinventar el indio después de la Independencia: Las representaciones del indígena en el Perú decimonónico (1821-1879)”. *Bulletin de l’Institut français d’études andines*, 42, 287-293. <https://doi.org/10.4000/bifea.4087>