

Literatura en el Perú: deslindes, relaciones y debates. Entrevista a Luis Carlos Nieto Degregori

Ana Cecilia Olmos

María Teresa Celada

Pablo Gasparini

Ana Cecilia Olmos es Doctora en Letras, Profesora de Literatura Hispanoamericana de la Universidade de São Paulo e investigadora del CNPq. Autora de diversos textos de crítica literaria, entre otros títulos, publicó el libro *Por que ler Borges* [2008].

Contacto:
anaolmos@usp.br

María Teresa Celada es Doctora en Linguística (Unicamp), Profesora da Área de Língua Espanhola de la Universidad de São Paulo. Autora de varios artículos, organizó, en colaboración, el libro *Lenguas en un espacio de integración. Acontecimientos, acciones, representaciones* [2010].

Contacto:
maitecelada@usp.br

Pablo Gasparini Doctor en Letras, Profesor de Literatura Hispanoamericana de la Universidade de São Paulo. Autor de diversos artículos y ensayos, publicó el libro *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina* [2006].

Contacto:
pablogasparini@usp.br

Mañana muy fría de fines de marzo, con sol estridente en el Cusco. Desde la Plaza de Armas, entre los preparativos lugareños para los festejos de sábado, avanzábamos hacia el café donde tendríamos la oportunidad y el placer de conocer a Luis Carlos Nieto Degregori. De él, escritor y conocedor de la literatura, llevábamos muchas referencias: autor de varios libros de cuentos (*Harta cerveza y harta bala*, de 1987; *La joven que subió al cielo*, de 1988; *Como cuando estábamos vivos*, de 1989; *Señores destes reynos*, 1994), y de algunas novelas, una de ellas ya emblemática, *Cuzco después del amor*, fue publicada en 2003.

De hecho, el encuentro se hizo fácil porque Nieto, en una charla mansa e intensa, iba respondiendo con generosidad al gran número de preguntas que enunciábamos cebados por la ambiciosa voluntad de conocer y comprender todo lo que fuera posible sobre historia, política, cultura y literatura en el Perú. La afable interlocución nos sumergió, justamente, en un universo de relaciones e interpretaciones, y nos abrió la posibilidad de ingresar en la intrincada selva de hilos de una memoria. Abordamos muchos aspectos, quedan registrados aquí aquellos que posibilitan una entrada a lo que se puede designar como “literatura peruana”: sus vertientes y sus relaciones, en un claro vínculo con lo histórico y lo político.

Otros temas fueron allí abordados: el de las lenguas, por ejemplo, y el del significativo trabajo que viene haciéndose en el Centro Guamán Poman —dirigido por Nieto en el momento de esta entrevista— y en el registro que se realiza en su publicación periódica: *Crónicas Urbanas*. Quedan para otra oportunidad.

A Luis Nieto le agradecemos la posibilidad de que aquel encuentro se haya materializado en el rico texto que aquí presentamos.

CARACOL: Teniendo en cuenta la heterogeneidad y fragmentación de la cultura de Perú, ¿cuál es el alcance de expresiones como “literatura peruana”, “literatura indigenista y/o neoindigenista” y “literatura andina”?

LUIS CARLOS NIETO DEGREGORI: Lamentablemente por literatura peruana las más de las veces se entiende solo una de las vertientes de la literatura del país, la literatura criolla producida por autores que pertenecen a esta cultura que podría definirse como la heredera de los españoles que echaron raíces en suelo peruano y la más cercana por lo mismo a la cultura occidental, aunque tampoco haya dejado de asimilar elementos de las culturas indígenas en varios siglos de convivencia.

Al lado de la cultura criolla en el Perú conviven otros universos culturales como el indígena y el andino. El primero lo integran los sectores indígenas herederos de las numerosas etnias que habitaron en el territorio peruano antes de la llegada de los españoles y que todavía mantienen algunas lenguas propias como el quechua y el aimara y decenas de lenguas amazónicas aunque con pequeña cantidad de hablantes. Por cultura andina, en cambio, se suele entender la que suma a las raíces culturales indígenas muchos elementos de la cultura occidental. Sus portadores, el contingente mayoritario de la población peruana, han migrado en las últimas décadas del campo serrano

a las ciudades y de la sierra a la costa y son bilingües quechua-castellano o aimara-castellano o, entre las nuevas generaciones, incluso hablantes monolingües del castellano. “Cholos” es el vocablo con el que mayormente se les identifica, pero por la carga peyorativa del mismo circula más recientemente el término de andinos.

Aunque el que sigue es un planteamiento no del todo compartido por la crítica literaria peruana, sostenemos que cada uno de estos universos culturales halla expresión en vertientes literarias distintas, salvo el indígena, cuya literatura se mantiene mayormente todavía en los cauces de la oralidad. La narrativa criolla es así aquella que por su producción, sus textos, su referente y su sistema de distribución y consumo está inscrita en la sociedad y la cultura criollas. Como éstas, la narrativa criolla es la hegemónica en el Perú actual, al extremo de que, como decía al comienzo, cuando se habla de narrativa peruana la mayoría de las veces sólo se está hablando de la narrativa producida por escritores criollos, sobre el Perú criollo o en general el mundo occidental y para ser difundida principalmente en Lima y las principales ciudades de la costa.

La narrativa andina, por su parte, es la producida por intelectuales provenientes de las clases medias o medias altas provincianas y que están permeados por elementos culturales de raíz indígena. El universo representado puede ser el rural y el indígena pero ya no como componente básico pues la andina es una narrativa predominantemente urbana y mestiza en la que Lima, como foco de atracción de migrantes de los diversos estratos sociales provincianos, ocupa un lugar preferente, casi

igual o más importante que el de las pequeñas y grandes ciudades de la sierra.

Según esta manera de ver la producción literaria en el Perú, la literatura indigenista y la neoindigenista serían corrientes más bien de la literatura criolla pues habría que entenderlas como una literatura sobre los indígenas escrita por autores de cultura no indígena. La literatura indigenista tiene como marco cronológico el final del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX y en ese momento llega a ocupar un lugar importante en la literatura nacional. La neoindigenista, en cambio, asoma esporádicamente en la segunda mitad del siglo XX y solo alcanza cierto reconocimiento con un autor como Manuel Scorza, cuyo ciclo novelesco sobre las luchas de los campesinos de la sierra central por recuperar sus tierras es claramente neoindigenista.

C: En varios de tus artículos hacés referencia a la invisibilidad de la narrativa andina; ¿con relación a qué instancias se piensa esa invisibilidad?

L.C.N.D.: A diferencia de la indigenista, la narrativa andina no ha tenido la suerte de ocupar un lugar importante en el panorama literario nacional. Por el contrario, la narrativa andina aparece en escena desde un comienzo no sólo prácticamente obligada a negar su filiación indigenista dado el descrédito en que había caído esta corriente sino condenada a una situación de subalternidad por su persistente interés por lo rural y las pequeñas ciudades de la sierra; es decir, franjas ambas de la realidad peruana que a los ojos de la crítica tenían un inocultable tufillo telúrico o arcaico. Tan clara era esta situación de subalternidad que la autoafirmación de los escritores andinos

iba en el sentido de reclamar para sí el mismo status que sus contrapares criollos, los supuestos productores de una narrativa moderna en el Perú, a la vez que rechazaban airadamente que se los “encasille” o “etiquete” como indigenistas, neo-indigenistas o regionalistas.

Sólo en los años noventa del siglo XX, tanto los escritores de esta filiación como la crítica cercana a ellos empiezan a utilizar cada vez con mayor frecuencia el término de narrativa andina para referirse a su propia producción literaria y diferenciarla de la narrativa que llaman criolla o, en el calor del debate, incluso simplemente “mirafflorina”, en alusión a ese distrito de la ciudad de Lima que acoge a parte de las élites criollas. Esta tardía toma de consciencia, sin embargo, y los consiguientes intentos de sacar a la narrativa andina de su situación de subalternidad no han tenido mucho éxito hasta el momento.

No es la falta de calidad literaria o de oficio de sus productores la que explica el carácter subalterno de la narrativa andina, aunque entre los escritores de esta tendencia existe una proporción elevada de autores cuyas obras están lastradas todavía por un manejo deficiente de los recursos técnicos de la ficción moderna y por un tratamiento del lenguaje, dentro de esa variedad del castellano que los lingüistas llaman castellano peruano, muy descuidado.

La situación de subalternidad de la narrativa andina se debería más bien a que su desarrollo está estrechamente relacionado con el proceso de “andinización” de la sociedad peruana. Difícilmente esta literatura dejará de ser una corriente subalterna para convertirse en hegemónica si lo andino, en lugar de ser, como dirían nuestros científicos sociales, “un poderoso movimiento

culturalmente homogeneizador en el que se enraíce la nueva identidad nacional peruana”, retrocede ante el avasallador avance de las tendencias globalizadoras y homogeneizadoras, facilitado en el caso peruano por sucesos dramáticos como los trece años de guerra interna de los ochenta y primera mitad de los noventa y la crisis económica con los consiguientes programas de ajuste de corte neoliberal de prácticamente el mismo periodo.

Haciendo algunas precisiones más sobre el tema de la invisibilidad, debo señalar que tomo el término –“invisibilidad”– a partir de los planteamientos que hace Víctor Vich sobre políticas culturales, partiendo de la tesis de que es necesario asumir la cultura como fuente de ciudadanía, como espacio de conquista de derechos y como lugar donde se propone una real transformación política, para luego señalar que el primer paso para ello es “la conquista de la visibilidad” para los actores sociales excluidos, conquista que se torna necesaria en tanto “los medios de comunicación monopolizan la visibilidad de la mayoría de actores sociales y ocultan la gran cantidad de demandas existentes” (Vich, 2006, 57).

Sostengo que es en procura de esta “visibilidad” que los escritores de origen serrano empiezan a reclamarse como andinos y a oponerse a sus pares limeños y costeños a los que consideran representantes de una cultura criolla. De eso dan muestra, por ejemplo, las declaraciones de Oscar Colchado en una entrevista publicada en *La República* en 1997. Dice este escritor: “Vargas Llosa y otros escritores urbanos niegan lo telúrico en la literatura. En el fondo, pienso, ellos se sienten cortos para expresar el mundo andino porque habiendo nacido en este continente indio o mestizo, se sienten

occidentalizados y se irritan de que todavía se escriba sobre los Andes.” Y sobre el tema de la “invisibilidad” añade: “Yo he escrito varios libros, he obtenido varios premios y casi nunca he tenido la oportunidad de expresar lo que pienso como ahora... Las élites terminan resintiéndose sobre todo a los escritores de provincias”.

Resumiendo, la narrativa andina por un largo periodo fue invisibilizada tanto por la crítica literaria académica como por la periodística. Esto hizo que en muchos casos se le negara también el acceso a editoriales importantes con mejor distribución en las cadenas de librerías y supermercados.

C: ¿En qué sentido la narrativa andina se adscribe a la herencia de Arguedas?

L.C.N.D.: No cabe duda que la narrativa andina es heredera de la indigenista. Es más, buena parte de la narrativa considerada indigenista por la crítica académica es ya, si se es riguroso en el análisis, narrativa andina. Podemos sostener así que José María Arguedas no es el último escritor indigenista sino, por lo menos desde *Los ríos profundos* [1958], el primero de los escritores andinos. De hecho, me parece que la obra de Arguedas, siguiendo el paso a los cambios que experimenta el Perú, va evolucionando poco a poco de la preocupación por el conflicto entre señores e indios característico del indigenismo al desvelo por el conflicto, más abarcativo espacial y socialmente, entre lo andino y lo occidental. Y como manifiesta el sociólogo Gonzalo Portocarrero (1993), “sucede que los conflictos que enfrentó Arguedas distan de estar resueltos, son los nuestros todavía”. Y la razón de que así sea hay que buscarla, siempre según Portocarrero, de un lado en la crisis

económica y en los tropiezos de la modernización y, de otro, en la resistencia y en la vitalidad de lo andino.

Insisto en que es paradójico que la crítica literaria siga considerando indigenistas a escritores que, como José María Arguedas o Eleodoro Vargas Vicuña, manifestaron más de una vez que no se consideraban tales, que proclamaron en repetidas ocasiones que una de sus principales motivaciones para escribir era justamente superar las taras del indigenismo. La razón de este persistente error hay que buscarla en esa tendencia, que se remonta todavía a José Carlos Mariátegui, a enjuiciar el indigenismo desde el supuesto de una teleología realista que pondera a los artistas que se acercan más al “indio real”. Precisamente a esta lógica responde, por ejemplo, el intento de diferenciar el “indianismo” como una visión externa de lo autóctono del “indigenismo” como una visión cada vez más próxima a la interioridad y a la realidad del tema. Arguedas, siguiendo el mismo razonamiento, sería pues la cúspide del indigenismo precisamente porque conocía muy de cerca a los indios.

Ya Cornejo Polar, al introducir el concepto de heterogeneidad para realizar el abordaje del indigenismo, señalaba que el propio Mariátegui cancelaba la utopía indigenista como presunta “expresión interior” del mundo andino. Sin embargo, si bien Mariátegui era consciente de que el indigenismo era una literatura de mestizos, se equivocaba al pensar que una literatura con un “autoctonismo integral”, con una “versión rigurosamente verista del indio”, llegaría cuando los propios indios estuviesen en condición de producirla. Y se equivocaba no sólo, como bien señala

Cornejo Polar, porque la literatura indígena nunca ha dejado de tener vigencia en el campo de la oralidad, sino además porque el Perú indio tomó un derrotero para su integración a la sociedad nacional muy distinto del que Mariátegui pudo imaginar.

¿Qué fenómeno, en efecto, estamos presenciando y tratando de comprender en los últimos cincuenta años? Somos testigos, por un lado, de un dinámico proceso de integración de la mayoritaria población autóctona a la sociedad nacional, pero, por otro lado, estamos viendo que, para integrarse, esa mayoría debe muchas veces pagar un precio altísimo, el de renunciar a su identidad: debe dejar de ser india en su tránsito del campo a las ciudades y debe dejar de ser chola una vez instalada en éstas.

Por lo demás, si tenemos en cuenta que las mayorías indígenas no han privilegiado, en su proceso de integración a la sociedad nacional, la literatura como forma de expresión sino la música, es comprensible que no hayamos sido testigos del advenimiento de una literatura escrita indígena, como suponía Mariátegui. En lugar de eso, a lo que hemos asistido es al nacimiento de una vertiente andina en nuestra narrativa, que, si bien en algunos casos se ocupa todavía de los indios, se centra preferentemente en las nuevas identidades que éstos están construyendo o en otros aspectos del universo socio-cultural andino.

C: ¿Cómo se relaciona la narrativa andina con el conflicto político de los años 80?

L.C.N.D.: El mérito de ser los primeros en explorar el tema de la violen-

cia en la literatura peruana les pertenece a los escritores andinos. La explicación quizás radique en el hecho de que estos escritores se sentían culturalmente más cercanos de los actores y víctimas del conflicto y por lo mismo estaban más sensibilizados por la tragedia que año tras año iba ganando en proporciones. Herederos de la larga tradición indigenista, estos escritores no hicieron otra cosa que seguir la huella de quienes los habían precedido en el ejercicio de la literatura: dieron cuenta del drama que estaban viviendo las poblaciones serranas de indios y mestizos que quedaron atrapadas entre dos fuegos: el desatado por los grupos subversivos y el de respuesta de las fuerzas represivas del Estado.

Más aún, cuando hacia 1986 aparecieron los primeros textos que, desde la ficción, daban cuenta de la guerra interna, los escritores que los producían recién empezaron a reclamarse como “andinos” y a contraponer su narrativa a la criolla, la más abundante y con mayor reconocimiento de parte de la crítica nacional. Así, en una antología de cuentos sobre la violencia publicada en el 2000 y que recoge obras producidas entre 1986 y el 2000, el profesor norteamericano Mark Cox reúne a quince autores, de los cuales doce se reclaman escritores andinos, y señala que hay una relación directa entre la producción sobre el tema de la violencia y un “boom” de la narrativa andina.

Haciendo un somero repaso cronológico, podemos señalar que ya en 1985 el cusqueño Enrique Rosas Paravicino y el huancavelicano Zeín Zorrilla recibían sendas menciones honrosas en el principal concurso de cuentos de Perú, el Copé convocado por la empresa pública petrolera, con “Al filo del rayo” y “Castrando al buey”. En 1987, el ancashino Oscar Colchado Lucio,

con “Hacia el Janaq Pacha”, recibía el tercer lugar en el concurso El Cuento de las Mil Palabras de la revista *Caretas* y el escritor chalaco de vocación andina Dante Castro se hacía con el segundo lugar del Copé con el cuento “*Ñakay pacha*”. A partir de ese mismo año y hasta 1990 aparecerían libros de escritores como Feliciano Padilla y Jorge Flores, puneños, Julián Pérez y Sócrates Zuzunaga, ayacuchanos, y Enrique Rosas y Luis Nieto Degregori, cusqueños, centrados en el tema de la violencia, tal como se puede comprobar en la bibliografía que cierra la mencionada antología de Mark Cox.

Para la segunda mitad de los noventa, la lista de títulos sobre la violencia publicados por los escritores andinos había engrosado notoriamente, así como habían aumentado los premios recibidos por estos con novelas o cuentos que giraban en torno a la temática. Es el caso de *Rosa Cuchillo*, novela con la cual Colchado recibió en 1996 el Premio Nacional de Novela Federico Villarreal; del “Canto del tuco”, cuento con el que el cusqueño Jaime Pantigozo obtuvo el segundo lugar en el Concurso Copé de 1994; de los libros de cuentos *Parte de combate* [1991] de Dante Castro, *El hijo mayor* [1995] de Juan Alberto Osorio, *Ciudad apocalíptica* [1998] de Enrique Rosas, que en buena parte se enfocan en el tema de la violencia, así como de la novela *Fuego y ocaso* [1998] de Julián Pérez.

Esta copiosa y seguramente desigual producción sobre la violencia política de parte de los escritores andinos pasó desapercibida para la crítica en la segunda mitad de los ochenta y a lo largo de los noventa. Así se puede constatar, por poner solo un ejemplo, por lo manifestado en una conferencia por un crítico de la talla de Antonio Cornejo Polar en 1994: “La

narrativa peruana enmudece frente a la violencia sin límites que desangra al país”. Podríamos decir que cuando Cornejo habla de “narrativa peruana” se estaba refiriendo seguramente a la vertiente criolla de nuestra narrativa, que efectivamente por entonces pasaba por alto el fenómeno, con quizás la única excepción de Mario Vargas Llosa, quien en 1993 había publicado *Lituma en los Andes*.

C: ¿Cuál fue la posición de los escritores peruanos con relación a la lucha armada? Hacemos la pregunta pensando en un caso como el de Rodolfo Walsh, quien en la Argentina de los años 70 optó por la lucha armada.

L.C.N.D.: El caso más notorio de un escritor con reconocimiento en el establishment literario ligado a Sendero Luminoso es el de Hildebrando Pérez Huarancca, autor de un libro de cuentos, *Los ilegítimos*, publicado en 1980, año de inicio de la lucha armada de Sendero Luminoso, pero premiado cinco años antes en un certamen de cuentos de nivel nacional. En enero de 1982, Pérez Huarancca fue arrestado por sus vinculaciones con el mencionado grupo armado. En ese entonces, muchos escritores peruanos se solidarizaron con el escritor señalando que su detención era injusta. Sin embargo, cuando el 2 de marzo del mismo año, un contingente de Sendero Luminoso atacó la cárcel de Ayacucho, donde Pérez Huarancca estaba preso a la espera de juicio, este fugó de la cárcel y se sumó abiertamente a las filas de Sendero Luminoso.

Más allá de la anécdota, lo que queda de este y otros hechos es que intelectuales y escritores de izquierda en el Perú tuvieron mucha dificultad para

marcar distancia con Sendero Luminoso y con su recurso a la lucha armada y a las acciones terroristas para hacerse del poder en el país. La razón principal es que en esos años la lucha armada estaba presente en los programas de muchos partidos de izquierda, que la consideraban una de las principales vías de conquista del poder en tanto el sistema democrático era considerado imperfecto y al servicio de los intereses de los más poderosos. Un análisis riguroso de muchos de los textos producidos por autores mencionados antes puede dar cuenta tanto de coqueteos con los grupos insurgentes desde la literatura como de la ambigüedad que se adopta ante la violencia. Algo de esto se puede ver, por ejemplo, en el debate que sostuve con el escritor Dante Castro en un semanario de inspiración izquierdista todavía en 1990, con textos que titularon “Los Andes en llamas”, el de Castro, e “Incendio en un vaso de agua”, el mío. Ambos textos fueron reproducidos por Mark Cox en el libro *Sasachakuy tiempo. Tiempo y pervivencia. Ensayos sobre la literatura de la violencia política en el Perú* (Ed. Pasacalle. Lima, 2010)

Tampoco se puede callar, por otra parte, que muchas veces la crítica literaria periodística y académica confundía y sigue confundiendo a escritores que tratan el tema de la violencia, sobre todo de la vertiente andina de la literatura peruana, con partidarios de Sendero Luminoso.

Desde que se sumó abiertamente a Sendero Luminoso, Pérez Huaranca desapareció de la escena pública. Todo parece indicar que falleció en un enfrentamiento entre un grupo de Sendero y fuerzas del orden. Su actuación en la lucha armada de Sendero Luminoso, en todo caso, no está nada clara, como lo muestra el libro que Mark Cox, crítico ya mencionado antes,

dedica al tema: *La verdad y la memoria: Controversias en la imagen de Hildebrando Pérez Huarancca* (Ed. Pasacalle. Lima, 2012).

Cabe añadir que Sendero Luminoso consideraba el arte principalmente como una herramienta de proselitismo y de concientización de sus adeptos y empleaba para ello toda una parafernalia importada de la época de la revolución cultural de la China maoísta. Los carteles, las canciones y el teatro, fueron en todo caso privilegiados, quedando la narrativa y la poesía muy en segundo plano.

C: Considerando las experiencias políticas recientes de países vecinos (Argentina, Chile, Uruguay, Brasil), ¿se puede pensar en un gradual proceso de elaboración político-social de la memoria del trauma que comportó el conflicto político de Perú de los 80?

L.C.N.D.: Sobre la época de la violencia se han generado diversos discursos, de los más importantes quizás retomaríamos el producido desde las ciencias sociales por los así llamados senderólogos y el manejado desde el Estado en tiempos de Fujimori, que básicamente vendía la imagen de un jefe de gobierno y unas fuerzas armadas victoriosas sobre el terrorismo y que llegó a ser casi hegemónico. Es entre estos dos discursos entre los que se está produciendo lo que podríamos llamar “la batalla por la memoria” y un rol protagónico en este procesamiento del trauma dejado por la violencia política le corresponde al Informe elaborado por la Comisión de la Verdad y la Reconciliación.

La literatura genera también un discurso sobre la violencia, pero este tema

no llegó a ser central en la narrativa peruana ni siquiera en los momentos más álgidos del conflicto interno. La explicación más frecuente que se aventuraba entonces y a la que se sigue apelando en la actualidad era que se necesitaba cierta distancia, una necesaria perspectiva, para abordar con rigor la violencia en la literatura. Tal argumento, sin embargo, resulta poco convincente y tal vez debiéramos indagar más en otra explicación, la del fenómeno de “ceguera colectiva” que en su momento aquejó a la sociedad peruana.

Como lo ha mostrado el trabajo de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, en efecto, la guerra interna fue, diciéndolo crudamente, un asunto de indios y de cholos. Es cierto que el *establishment* en algún momento se vio amenazado, pero esa minoría que tiene en sus manos las riendas del país y a la que pertenece el grueso de escritores no sufrió en carne propia la violencia, salvo casos muy aislados. Mientras el Perú estuvo desgarrado por el conflicto interno fueron más pues los escritores que por indiferencia o incomprensión prefirieron cerrar los ojos ante un fenómeno que estaba socavando los fundamentos mismos de nuestra sociedad.

Con todo, insisto en que fueron los escritores andinos quienes primero abordaron el tema de la violencia en la literatura peruana. La explicación de esto quizás radique, como ya se dijo, en el hecho de que estos escritores se sentían culturalmente más cercanos de los actores y víctimas del conflicto y por lo mismo estaban más sensibilizados por la tragedia que año tras año iba ganando en proporciones.

La narrativa sobre la violencia es sumamente diversa y empieza recién a ser estudiada. Será tarea de la crítica literaria determinar las diferencias

entre la narrativa andina sobre la violencia de escritores como Oscar Colchado, Enrique Rosas Paravicino, Zeín Zorrilla, Feliciano Padilla, Jorge Flores Aybar, Julián Pérez, Sócrates Zuzunaga, Jaime Pantigozo y Mario Guevara de la narrativa criolla del mismo signo de autores como Mario Vargas Llosa, Alonso Cueto, Pilar Dughi, Santiago Roncagliolo, entre otros. Aquí nos limitaremos a señalar que las distancias entre los universos representados pueden ser grandes, como lo podemos constatar si hacemos una somera comparación entre, por ejemplo, dos novelas del año 2004, una escrita por Julián Pérez Huaranca, *Retablo*, y otra del reconocido escritor Alonso Cueto, titulada *La hora azul*, que es del año siguiente y fue merecedora incluso de un premio internacional en España, el premio Herralde.

Julián Pérez es hermano del ya mencionado antes Hildebrando Pérez Huaranca, lo cual muestra un raro caso en nuestra literatura: que dos hermanos sean escritores. En *Retablo*, Julián Pérez trata de reflejar no solo la historia de la violencia, sino la historia ayacuchana en general a través de una familia y de un pueblo de Ayacucho, que él llama Pumaránra. Es un pueblo que está envuelto en una serie de conflictos, conflictos con los hacendados y conflictos con los empresarios mineros, pero también conflictos con la comunidad vecina, que en este caso lleva al parecer su nombre real: Lucanamarca. Lo que hace Julián Pérez es buscar una explicación al fenómeno de la violencia en nuestro país en esta serie de conflictos que enfrentan a los sectores campesinos de origen indígena en la sociedad peruana. Incluso presenta a su hermano como personaje de la novela; lo llama Grimaldo en la ficción. Pero no hace una apología de la actuación de su hermano en Sen-

dero Luminoso, trata por el contrario de entender las motivaciones que lo habrían llevado a unirse a este movimiento y, finalmente, a sacrificar su vida.

La hora azul, la novela de Alonso Cueto, tiene algunas similitudes con *Re-tablo*. El personaje narrador, Adrián Ormache, también trata de encontrar una explicación a la violencia porque se ve implicado personalmente cuando se entera de que su padre, un marino, había participado en acciones represivas muy violentas en Ayacucho. Adrián intenta entonces entender al padre y justificar la culpa de la familia. Pero lo que encontramos en esta novela –y para lo que sigue voy a utilizar el análisis que hace una joven crítica literaria de la universidad Católica, Mercedes Victoria Mayna Medrano (2008)– es un grupo de familias de poder de este sector criollo que en realidad no tiene capacidad para entender al otro andino, a esa gran mayoría de población del país que tiene este origen cultural. Como también señala Mayna Medrano, otro aspecto muy marcado en esta novela es el paternalismo: la fantasía oligarca del buen amo al entablar una doble relación con el otro andino, al que trata con paternalismo y con violencia al mismo tiempo. Por ejemplo, en la novela hay una mujer que primero es violada por el padre marino y que luego empieza una relación sentimental con el hijo, con Adrián Ormache.

En cada una de estas dos novelas, se trata, según yo creo, de maneras distintas de entender el país: desde la narrativa andina y desde la narrativa criolla.

C: ¿Qué relación establecen los escritores con el paradigma liberal y nacional ligado a la figura de Vargas Llosa?

L.C.N.D.: Para responder a esta última pregunta, quiero apelar al curioso

destino de dos de las novelas más importantes de la literatura peruana de la segunda mitad del siglo XX, *Todas las sangres* de José María Arguedas y *Conversación en la Catedral*, de Mario Vargas Llosa. Aparecidas con pocos años de diferencia, en 1964 la primera y en 1969 *Conversación*, tuvieron “bautizos” muy diferentes pero una suerte en cierto modo similar. Mientras *Todas las sangres* fue motivo de una mentada mesa redonda en el Instituto de Estudios Peruanos en la que un grupo de especialistas puso en duda que la novela fuera un buen reflejo de los procesos sociales que estaba viviendo el Perú, *Conversación en la Catedral* consolidó el prestigio internacional de Mario Vargas Llosa convirtiéndolo en uno de los autores más celebrados del boom de la novela latinoamericana. Con el correr de los años, sin embargo, ambas obras literarias se convirtieron en expresión de dos proyectos nacionales en pugna, ese que desde la óptica de los sectores menos favorecidos en la sociedad peruana propugna un Perú en el que puedan convivir en igualdad de condiciones grupos culturalmente diversos y ese otro que, identificado con los intereses de los sectores criollos todavía dominantes, se arroga el derecho de orientar el rumbo de la nación peruana.

Desde el momento mismo en que Santiago Zavala, Zavalita, saliendo del diario *La Crónica*, se pregunta “¿en qué momento se jodió el Perú?”, estaba poniendo, quizás sin proponérselo, el dedo en la llaga: la hegemonía de la sociedad criolla limeña estaba siendo resquebrajada de múltiples formas tanto en las urbes donde se asentaba como en los latifundios costeros que formaban parte del poder económico que la sostenía y eso se traducía de infinitas maneras en las circunstancias vitales de personas que no terminaban

de entender, y menos de digerir, lo que estaba ocurriendo a su alrededor. La fuerza de *Conversación en la Catedral* radica precisamente en eso: en que más allá de las anécdotas que envuelven a sus numerosos personajes expresa la aguda crisis del Perú oligárquico adelantándose a los profundos cambios que estaba por vivir la sociedad peruana: el fin del latifundismo y de la hacienda junto a su oprobioso sistema de servidumbre, por un lado, y, por otro, la configuración del nuevo rostro andino de Lima de la mano de las migraciones y la consolidación de la economía informal.

No fue hasta después de leer *El pez en el agua* que descubrí que el Zavalita de *Conversación en la Catedral* era profundamente autobiográfico y eso no hizo más que aumentar la admiración que ya sentía ante la novela, a mi modo de ver la cumbre de la producción vargasllosiana. ¡Ese malestar que acompaña a Zavalita a lo largo de cada página, esa ruptura con la familia llena de privilegios y cercana al poder, se alimentaba de lo que Vargas Llosa había vivido en carne propia a causa de una figura paterna que era la perfecta encarnación de la autoridad despótica, avasalladora y humillante! Sin embargo, sabe dios si siguiendo su intuición o de una manera consciente, Vargas Llosa supo convertir la anécdota personal en el exacto reflejo de un clima social y supo poner en boca de su *alter ego*, Zavalita, la frase que resumiría cómo se sentía en ese momento la sociedad criolla y cómo se estuvo sintiendo a lo largo de las cuatro últimas décadas del siglo XX: “¿en qué momento se jodió el Perú?”.

Los sectores criollos dominantes en la sociedad peruana, en efecto, asumiendo una posición etnocéntrica y dando muestra de una cómoda ceguera,

han buscado en otros sectores de la sociedad peruana la culpa del rotundo fracaso que han experimentado en la conducción del país a lo largo de siglo y medio de vida independiente. A fines de los setenta, este fracaso condujo al golpe militar reformista del general Velasco Alvarado que socavó las bases económicas de la hegemonía de dichos sectores. No es casual que, desde que se popularizara la novela que tiene a Zavalita como protagonista, hayan corrido ríos de tinta en ensayos y artículos periodísticos y se hayan realizado infinidad de coloquios y debates tomando como tema de reflexión el leitmotiv de la novela: “¿en qué momento se jodió el Perú?”. Esto cuando en realidad para los sectores excluidos de la sociedad peruana, tanto indígenas como mestizos, el Perú de la segunda mitad del siglo XX no solo no se ha jodido sino que por el contrario tiene por fin una atmósfera que les permite llenar siquiera en parte sus pulmones. Solo el hecho de que haya desaparecido el sistema de servidumbre asociado a las haciendas ha significado un cambio fundamental para la población indígena, que, desde su óptica, más bien se plantearía seguramente la pregunta opuesta: “¿en qué momento empezó a arreglarse el Perú?”.

Este no es el lugar ni la ocasión para discutir el tema del proyecto nacional criollo, sus avatares en la segunda mitad del siglo XX y su vigencia o no en la hora actual. Podemos señalar, sin embargo, que no tiene detrás en realidad un discurso claro que lo sustente ni se construye día a día y año tras año como una suma definida de voluntades. Haciendo en cierto modo escarnio del Zavalita que reniega de las ventajas que le ofrecen su padre y su familia, es un proyecto que se sustenta sobre todo en una situación de privilegio

tanto social como económico y en la capacidad de influir, unas veces con más suerte que otras, en el poder político. Es un proyecto, en ese sentido, carente de un horizonte utópico, y por la pregunta de la que parte es asimismo negativo, pesimista, aunque en los últimos tiempos, apoyado en la hegemonía del discurso neoliberal, esté tratando de pintarle a los sectores populares urbanos (esa plebe de rostro andino de la que hablan los sociólogos) las ventajas del emprendimiento empresarial como panacea para todos los males de la sociedad peruana.

En esto último, el proyecto nacional criollo empata muy bien con la postura del Mario Vargas Llosa intelectual liberal que preconiza las bondades del sistema democrático y del libre mercado. Sin embargo, en relación al lugar que cada grupo cultural debe ocupar en la sociedad peruana, Vargas Llosa parece haberse acercado un tanto al José María Arguedas de *Todas las sangres* y alejado de la visión criollocéntrica de la nación peruana que durante mucho tiempo marcó en general sus opiniones y en particular la lectura que hizo de la obra de Arguedas en *La utopía arcaica*.

La relación entre Arguedas y Vargas Llosa siempre fue compleja y quizás por eso ha enriquecido finalmente la cultura peruana. He mencionado ya *La utopía arcaica*, el voluminoso estudio que Vargas Llosa dedica a la obra arguediana y sus antecedentes, pero quiero detenerme ahora en ese discurso de tan solo trece páginas que este escritor pronunció al recibir el premio Nobel de literatura y en el que, como no podía ser de otro modo, retoma temas centrales de su vida y de la misión que se ha planteado como escritor e intelectual. Así, en lo vital, hace referencia al

padre y a cómo marcó con fuego el destino de un adolescente sensible y creativo y, en el plano intelectual, se declara nuevamente defensor de la democracia liberal con su respeto por el pluralismo político, la tolerancia y los derechos humanos.

Aquí, sin embargo nos interesa resaltar algunos pasajes que dedica a José María Arguedas o que tienen una clara resonancia arguediana. Dice el Nobel: “Un compatriota mío, José María Arguedas, llamó al Perú el país de ‘todas las sangres’. No creo que haya fórmula que lo defina mejor. Eso somos y eso llevamos dentro todos los peruanos, nos guste o no: una suma de tradiciones, razas, creencias y culturas procedentes de los cuatro puntos cardinales.” Y añade poco más adelante estas palabras que quizás sean el mejor homenaje que se ha rendido a Arguedas: “Si escarbamos un poco descubrimos que el Perú, como el Aleph de Borges, es en pequeño formato el mundo entero. ¡Qué extraordinario privilegio el de un país que no tiene una identidad porque las tiene todas!”.

Finalmente, Vargas Llosa, resumiendo la que fue también la preocupación central de la vida y obra del autor de *Todas las sangres*, remata esta parte de su discurso con las siguientes palabras que me permito citar en extenso para terminar esta entrevista:

Al independizarnos de España, hace doscientos años, quienes asumieron el poder en las antiguas colonias, en vez de redimir al indio y hacerle justicia por los antiguos agravios, siguieron explotándolo con tanta codicia y ferocidad como

los conquistadores, y, en algunos países, diezmándolo y exterminándolo. Digámoslo con toda claridad: desde hace dos siglos la emancipación de los indígenas es una responsabilidad exclusivamente nuestra y la hemos incumplido. Ella sigue siendo una asignatura pendiente en toda América Latina. No hay una sola excepción a este oprobio y vergüenza. (Vargas Llosa, 2010, 6-7)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Mayna Medrano, Mercedes. “La figura de la danza de tijeras en la Agonía de Rasu Ñiti y La hora azul”, *Casa de citas*, 5, Lima, 2008, 4-8.
- Portocarrero, Gonzalo. *Racismo y mestizaje*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo, 1993
- Vargas Llosa, Mario. 1910. *Elogio de la lectura y la dicción*. Discurso Nobel. 7 de diciembre de 2010. Fundación Nobel.
- Vich, Víctor. “Gestionar riesgos: Agencia y maniobra en la política cultural”. In: Cortés, Guillermo; Vich, Víctor (eds.). *Políticas culturales. Ensayos críticos*. Lima: OEI, INC e IEP, 2006.