



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Estudios Latinoamericanos

**Los Andes que se bifurcan:
realismo, vida y otredad
en *Lituma en los Andes*
de Mario Vargas Llosa**

tesis
que para obtener el título de:

Licenciado en
Estudios Latinoamericanos

Presenta:
Rafael Esteban Gutiérrez Quezada

Asesor:
Dr. Sergio Ugalde Quintana

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2019





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



PRESENTA
RAFAEL ESTEBAN GUTIÉRREZ QUEZADA

DR. SERGIO UGALDE QUINTANA
DIRECTOR DE TESIS

LOS ANDES QUE SE BIFURCAN

REALISMO, VIDA Y OTREDAD EN *LITUMA EN LOS ANDES*
DE MARIO VARGAS LLOSA

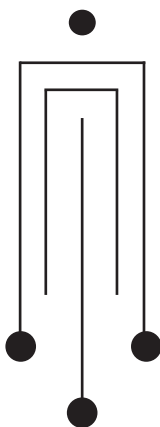


TESIS PARA OBTENER EL
TÍTULO DE LICENCIADO EN
**ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS**
CIUDAD UNIVERSITARIA, 2019

RAFAEL ESTEBAN GUTIÉRREZ QUEZADA

LOS ANDES QUE SE BIFURCAN

REALISMO, VIDA Y OTREDAD EN *LITUMA EN LOS ANDES*
DE MARIO VARGAS LLOSA



ÍNDICE

Agradecimientos	7
Introducción	9
Capítulo I. <i>Caperucita en hispanoamérica: textos de la otredad</i>	17
Capítulo II. <i>L'histoire privée: la poética de Mario Vargas Llosa</i>	41
Capítulo III. Historias de pishtacos: <i>Lituma en los Andes</i> y la otredad	65
Conclusiones o Los Andes que se bifurcan	98
Bibliografía	105

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, mi agradecimiento eterno a Rosa y a Rafael, las personas más generosas que conozco, torrentes inagotables de amor, acreedores eternos de todas las cosas que he escrito y escribiré. Andrea, la más inteligente y combativa de nosotros, me leyó en la infancia los cuentos de Perrault y de los Grimm (como el intitulado «Hermanito y hermanita»), orillándome después a lecturas más soberbias. Sin duda, la beata y bienaventurada Pilar, así como el resto de su prolífica estirpe, trazaron y alumbraron el sendero que me trajo aquí. Y desde luego Wolf, el más elocuente, sabio, tierno y lenguaraz de nuestra casta.

Estos años en la Facultad de Filosofía y Letras no habrían sido tan dichosos sin la presencia de incontables personas, comenzando con Montse, cuyo afecto y compañerismo, así como el cuidado mutuo que nos sostiene, son inenarrables. Agradezco también y con especial cariño a las siguientes personas: Arlette Ramírez, la mitológica; Lalo Álvarez, el papelero; Valeria Alvarado, la beligerante; Ivonne Acosta, la prudente; Armando Chavarría, el justo; Ana Rojas Mellado, la minuciosa; Carlos Santiago, el antediluviano; Yasmín B. Durán, la republicana; Apáni Morales, la incendiaria; Nere Ortíz y Edher Guadarrama, los armoniosos; fray Rodrigo Rivera, el campesino; Mabel Quiroga, la ceremoniosa; y Camila Villeda, la confidente. Por todo el apoyo y los momentos felices, gracias.

Naturalmente, agradezco a mis profesores, los amigos más serviciales: Sergio Ugalde, por el apoyo inconmensurable, el tiempo invertido en esta tesis y la orientación lúcida, pero sobre todo por la amistad sincera; Ariel Contreras, el maestro que más me contaminó del entusiasmo por nuestras letras y quien me reveló los caminos de la literatura comprometida; Gustavo Ogarrio, el impuntual, de quien aprendí que todo narrador tiene impulsos, espacios, motivaciones, y

que tampoco existe Dios en la literatura; Berenice Ortega, quien me ilustró sobre la historia del Perú cuando a nadie en la licenciatura parecía entusiasmarle mucho y quien me abrió las puertas de la historia oral; Jezreel Salazar, en cuyas clases comprendí la relación entre la literatura, la memoria y la sociedad latinoamericanas; y Gonzalo Celorio, quien me ayudó a justipreciar la belleza de la lengua castellana.

Quiero agradecer en especial a América Malbrán Porto, quien me brindó siempre su confianza y amistad, me abrió las puertas de su casa, del delirante mundo de la historia antigua, de nuestras etnias presentes y en resistencia, de la investigación social comprometida, y en cuya apasionante experiencia de vida aprendí también la historia de la América Latina contemporánea.

Norma de los Ríos Méndez fue otra maestra de ilimitada generosidad: además de elogiarme hasta la exageración, me compartió sus esperanzas, alegrías, incertidumbres y deseos de un cambio benéfico para nuestro mundo frente al terror ocasionado por la crisis actual de nuestra civilización. Gracias a ella y a Isaac García Venegas, amigo de lucidez apabullante, pude explorar a profundidad la obra del filósofo Bolívar Echeverría, que ha funcionado para mí como un ancla que me impide desvanecerme en el aire. Agradezco también a los miembros del Seminario Universitario de la Modernidad y del Seminario «Bolívar Echeverría y la filosofía de la historia».

Finalmente, doy las gracias a Jorge Volpi, quien confió en mí para ser su asistente durante la escritura de su libro *Una novela criminal* y de quien he aprendido tanto sobre literatura, neurociencias, narrativa contemporánea y un sinfín de temas que brotan de su mente voraz.

INTRODUCCIÓN

Esta es una tesis de Estudios Latinoamericanos, lo que ya plantea, de por sí, el problema de la especificidad en el enfoque. No es una cuestión que abrume a filósofos, historiadores o filólogos, puesto que sus miradores gozan de cierta claridad en cuanto al objeto de estudio o reflexión y los recursos metodológicos. En este caso, escribo una tesis de Estudios Latinoamericanos *sobre* una novela, es decir, en el terreno de la literatura, pero eso no significa que me ciña a los cánones de la lingüística o la crítica literaria. Pues al igual que ocurre con los textos de creación, existen una serie de tendencias en cuanto a la organización interna de los trabajos de Lengua y Literatura Hispánicas o Lingüística en los cuales, por lo general, la historia y la dimensión social aparecen como herramientas auxiliares que ayudan a enmarcar el texto. Más aún, en esos trabajos los planteamientos teórico-estructurados pueden llegar a ocupar un lugar central y los textos analizados suelen descender a la categoría de ilustraciones más o menos precisas. No es el caso de este trabajo. Aquí la historia, el relato filológico, el entramado de ideas sociales, pasadas y actuales, así como una serie de fenómenos sociales y antropológicos son tan importantes en el relato explicativo como la novela que se aborda, la cual no se reduce a una mera ejemplificación artística de los fenómenos. Marc Bloch escribió sobre la disciplina histórica: «El presente y el pasado se penetran entre sí. A tal punto que en lo que se refiere a la práctica del oficio de historiador, sus lazos tienen doble sentido».¹ Yo diría que una lectura cabal de la realidad y la ficción (particularmente en América Latina, donde ambas dimensiones se confunden a menudo), debe guiarse por un principio similar: comprender la realidad por el texto y el texto por la

¹ Marc Bloch, *Apología para la historia o El oficio de historiador*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 70.

realidad, puesto que, si se excluyeran, la reflexión mermaría sus alcances de forma lamentable. Estas páginas tienen esa doble ambición explicativa.

Esta es una tesis sobre Mario Vargas Llosa y, por lo tanto, está estrechamente relacionada con su trayectoria y pensamiento. Por ello es inevitable reflexionar en torno a otra dificultad: mientras redactaba estas páginas, el autor peruano continuaba vivo, escribiendo y opinando polémicamente sobre los horizontes políticos de América Latina. Esto significa que me aproximo a una obra inacabada (aunque sus mayores aportes estén ya sobre la mesa), a la que la distancia, el paso del tiempo, no ha dado un lugar específico. Por otro lado, estudio a un autor cuyas ideas políticas no son compatibles con las mías y que ciertamente causa escozor en varios aspectos de la vida pública. Aunque esto no debe ser problema para la teorización académica, es imperativo declarar que dicho conflicto atraviesa mi análisis y se expresa, naturalmente, en mi enfoque aproximativo y mi metodología sin menoscabar, me parece, su seriedad.

Lo cierto es que el llamado «problema Vargas Llosa», la contradicción evidente entre el sujeto novelista y su obra, ejerce sobre mí un interés particular. Puede ser que, como planteó Javier Cercas en un conversatorio público en Alicante, en 2015,² el «intelectual» Mario Vargas Llosa —el hombre que toma partido en favor de una posición política y la defiende con certeza— se dedique más que nada a sabotear al novelista Mario Vargas Llosa —el hombre que en sus textos ofrece la visión de un mundo hecho de verdades contradictorias— y viceversa. A mí me parece un planteamiento erróneo; no creo que haya separación posible entre quien escribe y lo que escribe, mucho menos que se trate de personas diferentes, por poético que resulte. De lo que sí estoy convencido es que el autor de *La ciudad y los perros* no tiene ya injerencia alguna en las lecturas e interpretaciones que se hagan de sus novelas. No es solamente que el texto exija

² Video disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=jmMdMsktLw4&t=2065s>

la cooperación del lector (como planteó Umberto Eco)³, sino que el lector mismo define al texto, pues la lectura acontece en el mismo plano espacio-temporal que los sujetos y solo adquiere sentido cuando tiende puentes con su circunstancia efectiva. Así pues, esta tesis es una propuesta de lectura de una novela de Vargas Llosa y, al mismo tiempo, un intento por poner en perspectiva una dimensión contextual latinoamericana que se expresa en cierta tradición letrada.

Lituma en los Andes (1993), por su parte, es una novela poco estudiada entre las muchas que ha publicado el autor peruano. Recibió el Premio Planeta en el año de su publicación y es la única novela que no ha sido publicada bajo el sello Alfaguara, lo cual ha hecho difícil y rara su distribución. Además, se trata de una obra atípica para los años en que fue escrita, y que pertenece a un ciclo específico, bien delimitado (como se plantea en los capítulos II y III) en el que el escritor parece poner especial atención al problema indígena de su natal Perú, un tema que había estado ausente o desdibujado en su producción y que, por el contrario, parecía confinado en la antediluviana tradición indigenista de la que ha renegado en tantas ocasiones.

El estudio de la composición étnica en nuestra región es, sin duda, una de las piedras angulares de los Estudios Latinoamericanos y su pretendida perspectiva específica. En el debate de los estudios poscoloniales y decoloniales, los estudios culturales, las distintas reflexiones en torno a la particularidad de la «Modernidad Americana», son los pueblos originarios quienes, por sus procesos de resistencia, conscientes o inconscientes, ocupan el lugar central en la miríada de postulados que pretenden dar sentido a la complejidad de nuestra realidad histórica. Sin embargo, el tema parecía tomar otros caminos en el área de la literatura y particularmente en lo respectivo a la novela. Por un lado, es innegable que el desenvolvimiento social de los pueblos originarios se ha transformado; en México, por lo menos, han tenido lugar una serie de fenómenos de reconocimiento de

³ Cfr. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Barcelona, Editorial Lumen, 1993.

la identidad cultural en los que las literaturas en lenguas indígenas han tomado forma, nombre y apellido, en un proceso de codigofagia⁴⁴ de las formas literarias occidentales, mientras estas, hechizadas por el discurso de la modernidad liberal —o neoliberal— excluían la cuestión indígena de su producción y la relegaban al pasado pre-moderno, en la realidad y en la representación letrada. En cambio, en mi caso estuvo siempre presente (tal vez por mi interés en las variantes culturales de Nuestra América) una cierta inquietud e inconformidad con respecto a este tema: ¿cómo podía ser que, en una región con cerca de trescientas lenguas autóctonas y en sociedades donde existían bastos conglomerados con patrimonio vivo, la narrativa latinoamericana hubiera decidido, cerca de medio siglo, suprimir un tópico tan presente en su realidad?

En este contexto, leí *Lituma en los Andes* con una doble fascinación: por un lado, era una novela escrita en la última década del siglo XX donde lo indígena reaparecía como fundamento de los fenómenos sociales y que ponía el acento en la importancia y pervivencia de dicha densidad histórica frente a los procesos de la Modernidad; por el otro, había nacido de la pluma del más férreo defensor de las ideas liberales, los programas económicos de la modernidad capitalista y defensor de una artificial idea de mestizaje que consiste, más bien, en la integración cabal de los pueblos subalternos al proyecto hegemónico. Refleja, qué duda cabe, el anti-indigenismo militante de Vargas Llosa y su pensamiento dicotómico y decimonónico en torno a la oposición civilización-barbarie, pero también pone de manifiesto la pertinente actualidad de lecturas literarias y de la realidad a partir de temas como la otredad, la diferencia cultural o la resistencia.

Así, la novela impuso una serie de preguntas que son los motores fundamentales de este trabajo: ¿cómo se gesta y se desarrolla en América Latina la tradición literaria que se ocupa de los pueblos indígenas?; los textos que pertenecen

⁴⁴ Sobre el término “codigofagia”, véase: Bolívar Echeverría, *Definición de la cultura: Curso de filosofía y economía 1981-1982*. México: UNAM-Itaca, 2001

a ella, ¿deforman la realidad étnica, contribuyen a soterrarla en el marco del proyecto de la Modernidad, o plantean posibilidades en torno a nuevas formas de relación político-cultural?; ¿es todavía acertado que se cultive esta tradición literaria?; y sobre todo, ¿cuáles son los motivos de Mario Vargas Llosa para escribir una novela como *Lituma en los Andes*?; ¿está la tradición literaria del Perú particularmente marcada por este tópico?; y ¿cómo se compagina la presunta universalidad de «la nueva novela latinoamericana» con aquello a lo que Vargas Llosa califica como arcaico?

Con semejante huracán de dudas en la cabeza, inicié este trabajo de investigación a mediados de 2016. El planteamiento se fue reformulando hasta cuajar en la forma que aquí presento, no sin antes enfrentarme a inciertas dificultades. La primera, en relación a los puentes disciplinares por los que circulan la literatura y la antropología, las consideraciones teóricas que permitían un acercamiento semejante y la pertinencia (o impertinencia) de su presencia en el contexto latinoamericano. La segunda, sobre el papel de la historia cultural de nuestro turbulento siglo XX, las controversias intelectuales y el debate de las ideas políticas que parecían haber contribuido al cambio de rumbo en el horizonte literario. Y la tercera, ligada propiamente al estudio filológico, lingüístico, teórico y temático del texto literario, para el cual —es evidente— no me encontraba preparado, pues carecía de formación en dichos menesteres (y disculpe, lector especializado, si el resultado en este rubro le parece insuficiente). Pero a medida que dichos obstáculos fueron superados, quedó también develada la estructura del planteamiento y la ruta argumentativa que presento a continuación.

El primer capítulo, «Caperucita en Hispanoamérica», explora en un principio la relación teórica entre literatura y antropología en el marco de recientes discusiones académicas, fundamentadas en planteamientos tan diversos como el carácter antropológico de la ficción, la narrativa en los textos antropológicos, el quehacer etnográfico de la novela o la importancia de la tradición oral para la literatura escrita.

A continuación, exploro una serie de tópicos letrados que agrupo bajo el nombre de «textos de la otredad» —aquellos que se ocupan de la descripción y comprensión del «otro» cultural desde 1492— y analizo su posible génesis a partir de una «necesidad» de nombrar. Luego, abordo las distintas formas concretas en que la tradición evolucionó y me detengo en la particularidad del siglo XIX (cuando nace la antropología y cuando también se configuran los géneros literarios como los conocemos hoy) y en la importancia de la densidad histórica para un país como el Perú; a partir de entonces, el trabajo se decanta en el estudio del país andino, pues también planteó que es ahí donde dichos textos cobran mayor relevancia para la llamada «literatura nacional». Partiendo de lo anterior, se exploran las corrientes literarias (en su mayoría narrativas) del indianismo, el indigenismo y la importancia colosal del escritor José María Arguedas como máxima expresión de dicha tradición, así como su papel en la futura producción letrada del Perú, particularmente la de Mario Vargas Llosa.

El segundo capítulo, «*L'histoire privée*» aborda propiamente la poética del autor de *La tía Julia y el escribidor*. En él, abrevio de la discusión tan polémica en torno a la existencia o no del llamado «Boom» y los supuestos criterios bajo los cuales se unifican sus novelas y autores. Sin embargo, sí planteo la singularidad histórica de lo que denominé «la nueva literatura», poniéndola en perspectiva social —a través, por ejemplo, de la discusión entre Óscar Collazos, Julio Cortázar y el propio Vargas Llosa— y desmenuzando aquellos postulados que, por principio, resultan contrarios a los de los textos de la otredad. A continuación, estudio la importancia efectiva (y no discursiva) que José María Arguedas tuvo para Vargas Llosa, poniéndola en términos tanto de ruptura como de continuidad, a partir precisamente de las contradicciones entre los textos literarios y lo que Vargas Llosa interpreta de su propia obra. Además, atiendo un hecho ilustrativo en la línea intelectual que nos ocupa: la llamada polémica entre Arguedas y Cortázar, en la cual Vargas Llosa tomó partido.

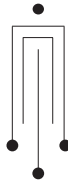
En lo que podría considerarse la segunda parte de ese segundo capítulo, exploro propiamente los temas generalizados que la crítica literaria ha reconocido en la obra de Mario Vargas Llosa, y profundizo tan solo en tres: primero, el carácter realista de su literatura, describiendo las características teóricas de esta tradición; segundo, la experiencia de vida como materia prima de la creación narrativa, un tema continuamente mencionado por Vargas Llosa pero que adquiere nuevas significaciones puesto en perspectiva teórica; y tercero, el tema de la otredad, que se presenta particularmente (antes de *Lituma en los Andes*) en la novela *El hablador* (1987) y en varios pasajes de otras obras.

El tercer capítulo es «Historias de pishtacos» y, como el anterior, está parcialmente dividido en dos partes: en la primera (unas cuantas páginas, apenas), me permito proponer los elementos de la experiencia de vida de Mario Vargas Llosa que contribuyeron a la escritura de *Lituma en los Andes*, así como la línea de producción literaria que la precede; en la segunda, desmenuzo propiamente la novela en busca de los tópicos, los recursos literarios, la intertextualidad, las relaciones arquetípicas y el uso del lenguaje que permitan proponer una lectura bajo la óptica de la otredad.

Finalmente, las conclusiones recapitulan mis preguntas iniciales, sus posibles respuestas a partir de lo planteado en los tres capítulos, y ensayan sobre una posible continuidad con respecto a la tradición de textos de la otredad. También, como es invariable en el proceso de construcción del conocimiento, plantea las preguntas que podrían devenir en nuevas investigaciones, nuevos horizontes de la tradición lectora de América Latina y, particularmente, de los Estudios Latinoamericanos.

CAPERUCITA EN HISPANOAMÉRICA:

textos de la otredad



Decir «literatura», como decir «arte» o decir «política», puede traer complicaciones a la hora de ofrecer una definición. Nadie pone en duda la existencia de la literatura, por supuesto, y se reconocen a primera vista algunas de sus expresiones contemporáneas: la novela, el poema, el cuento, el ensayo, a veces el texto dramático. Los problemas empiezan si ponemos la crónica periodística en la discusión, y ya no hablemos de algunos tratados teóricos o textos históricos que resaltan por la belleza de su configuración lingüística. Pero incluso existe un nivel superior en el debate, uno que pone en duda la visión canónica de la literatura como palabra escrita: ¿puede la tradición oral ser tomada como literatura? No es ambición de este trabajo responder a semejante pregunta, pero me parece imprescindible reconocer en ella las relaciones que guarda

con otros debates que trascienden a la propia literatura y que se hermanan con la antropología y la historia misma. Plantear estos asuntos resulta indispensable antes de abordar a Vargas Llosa y a Lituma en los Andes, puesto que los conceptos contemporáneos de literatura, al contar con una historicidad apreciable, engloban pautas rastreables que nos permiten leer los textos y su circunstancia con una óptica más amplia. En este capítulo ahondaremos en esa configuración histórica de los géneros literarios en América Latina bajo una perspectiva concreta: que los recursos de los que se ha servido nuestra tradición letrada desde sus orígenes parten de la necesidad de nombrar y significar elementos de la realidad —social y natural—, y que por lo tanto guardan un parentesco reconocible con los textos de la disciplina antropológica. Más adelante, ubicaremos esto en momentos precisos de la historia latinoamericana y nos decantaremos por las figuras concretas que adoptó en el Perú.

Literatura y antropología

Para comenzar, tomemos como ejemplo un caso concreto de la literatura universal: Caperucita Roja. Sin duda el lector conoce la estructura básica de la historia, aquella que rara vez cambia en las distintas versiones: una niña que en el camino que conduce a casa de su abuela y contra las advertencias de su madre, se desvía del sendero y atraviesa el bosque, donde se encuentra con el lobo; este, tras averiguar el destino de la niña, se adelanta y devora a la abuela para después vestirse con sus ropas y aguardar a Caperucita en la cama. La historia prosigue con el diálogo famoso en el que la niña hace una serie de comentarios (« ¡qué ojos tan grandes tienes!») a esa extraña abuela que le ha pedido arrojarse junto a ella entre las cobijas. La historia termina con Caperucita siendo engullida por el feroz animal.

Contado de esa forma, el cuento puede tener interpretaciones morales, psicológicas, psicoanalíticas, simbólicas

e incluso religiosas. El historiador norteamericano Robert Darnton, en su célebre libro *La gran matanza de gatos y otros episodios de la historia cultural francesa*, desglosa y critica interpretaciones de esta índole (como las de Erich Fromm⁵ y Bruno Bettelheim⁶) recordando que los textos tienen historia y que a ella debemos atenernos para comprenderlos de forma cabal. El relato filológico que hace Darnton de la Caperucita como la conocemos⁷ es muy ilustrativo: la versión más extendida es la de Jacob y Wilhelm Grimm, dos hermanos que, en el marco del sentimiento anti-napoleónico que buscaba resaltar la cultura germana, se abocaron a recopilar una serie de cuentos de la tradición oral que agruparon bajo el título *Kinder und Hausmärchen* (*Cuentos de la infancia y el hogar*⁸). Su versión de Caperucita fue recuperada de Jeannette Hassenpflug, una vecina y amiga suya en Kassel, quien, a su vez, conservaba la historia en la memoria porque la había escuchado de su madre, una mujer de ascendencia hugonota. Los hugonotes o protestantes calvinistas habían sido perseguidos en Francia por el gobierno de Luis XVI⁹ y muchos se habían exiliado en Prusia, llevando consigo un repertorio considerable de cuentos que, sin embargo, tampoco habían tomado directamente de la tradición oral, sino de los textos de Charles Perrault, Marie Cathérine d'Aulnoy y otros escritores. Esto es lo interesante de la historia filológica de Caperucita, pues al menos sabemos que Perrault sí había recurrido a la tradición oral,

⁵ *The forgotten language: an introduction to the understanding of dreams, fairy tales and myths*, New York, Rinehart, 1951.

⁶ *The use of enchantment: the meaning and importance of fairy tales*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1977.

⁷ Robert Darnton, «Los campesinos cuentan cuentos: el significado de Mamá Oca», en *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 15-80.

⁸ Tal fue el título de las primeras ediciones en aquellos años.

Actualmente se puede consultar *Cuentos de los hermanos Grimm*, Costa Rica, Imprenta Nacional, 2013.

⁹ Véase a Joseph Walker, *Los hugonotes: una larga y amarga senda*, Barcelona, Edicomunicación, 1997.

principalmente a través de la niñera de su hijo.¹⁰ Él había escrito la Caperucita de modo «afrancesado», es decir, pensando en lectores cortesanos, en campesinos toscos, y no en los infantes de su país. Pero Jeannette Hassenpflug y por supuesto los Grimm modificaron el final para que emulara al de «El lobo y los niños», un cuento con características de la tradición alemana: introdujeron la figura de un leñador que rescata a Caperucita y a la abuela de las entrañas del lobo, volviendo la historia aceptable para los niños del pueblo germano. Puesto de manera esquemática, el cuento de Caperucita Roja pasa de la tradición oral al texto escrito y de nuevo a la tradición oral para inmortalizarse luego con los Grimm y con sus múltiples variantes a lo largo de la historia, ahora también cinematográficas.

Conviene ahora plantearse las preguntas adecuadas: ¿Caperucita roja es un cuento, como entendemos hoy en día el género «cuento»? ¿Es un relato de la tradición oral? ¿O un producto derivado del trabajo etnográfico de Perrault y los hermanos Grimm? Sin parecer relativista, yo diría que es todo esto y ninguna de estas cosas en concreto. De nuevo la enseñanza de Darnton: si los textos tienen una historia, también la tienen los géneros literarios y, sin lugar a dudas, la literatura como concepto y los puentes que se tienden entre aquello que llamamos «disciplinas». Caperucita es interesante porque su historia filológica sucede en el siglo XIX, el siglo donde la modernidad capitalista se impone y donde se configura buena parte del mundo como lo conocemos hoy, incluyendo la literatura y la antropología. La primera, dictando las reglas aparentemente inamovibles de la novela, el cuento y la poesía que perduran hasta nuestros días; la segunda, luchando por consolidarse como otro sendero del conocimiento científico (bajo las reglas del positivismo), ajeno al proceso ficcional y elementalmente lúdico de la tradición oral.

Caperucita es apenas un ejemplo de que los puentes entre literatura y antropología han existido siempre, aunque el

¹⁰ Véase a Susana González Marín, *¿Existía Caperucita Roja antes de Perrault?*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005.

reconocimiento entre ambas en la dimensión académica es un fenómeno reciente.¹¹ Durante mucho tiempo, la especialización epistemológica impidió que se comportaran como interlocutoras en sus aproximaciones al mundo. El cambio de paradigma inicia, quizás, con Malinovsky¹², quien a través de la metodología de sus estudios etnográficos y antropológicos estableció parámetros muy claros para la escritura de los textos que buscaban reconstruir e interpretar mundos culturales alternos, y que según Susana Castillo, implantó un género dominante en la producción de esta rama de orden descriptivo, con una discreta interpelación a los lectores¹³.

Pero no fue sino hasta el último tercio del siglo XX que se abrieron posibilidades aún más amplias de coincidencia. Muchos autores que han participado en el debate (como López Baralt y Jorge Vilella) aseveran que este acercamiento profundo entre literatura y antropología se dio en el marco de los grandes cambios de paradigma en el conocimiento a partir de los años 70's, el surgimiento de la posmodernidad. Ya que el conocimiento construido bajo el instructivo de la modernidad tenía como característica nuclear la búsqueda del principio unitario de coherencia y estructuración de la vida social civilizada y del mundo correspondiente a esa vida,¹⁴ la fusión de la literatura y la antropología era imposible, en esa perspectiva de atomización y estricta unidad. Vilella dice al respecto: «los modernos individualizaron el mundo,

¹¹ En este trabajo no puedo más que presentar una somera revisión sobre dicho debate. Para profundizar más, sugiero al lector el artículo de Susana Castillo «La doble trans-posición: de la literatura a la antropología y viceversa» en *Revista de Antropología social* No. 17, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008, pp. 7-26.

¹² También es importante el trabajo de Malinovsky en torno al mito, puesto que establece los primeros puentes entre la descripción etnográfica y el análisis del registro simbólico en las narraciones. Al respecto puede verse «El mito en la psicología primitiva» en *Magia, ciencia y religión*, Madrid, Editorial Ariel, 1994.

¹³ Susana Castillo, *op. cit.*, p. 12.

¹⁴ Bolívar Echeverría, «Un concepto de modernidad» en *Contrahistorias* No. 11, México, 2008, pp. 7-18.

efectuaron clasificaciones, ubicaron aquí y allí los trozos así aislados [y] los pusieron en relaciones específicas».¹⁵

Las disciplinas académicas no fueron ajenas a este proceso. El giro lingüístico, el poscolonialismo, las teorías de los discursos de poder y los estudios culturales son algunas de las posturas más importantes que cuestionaron la parcelación del conocimiento y rompieron, en el ámbito de la literatura, la sacra separación entre lo culto y lo popular.¹⁶ Como bien dice López-Baralt, «uno de los rasgos más típicos de nuestra posmodernidad es la ambición de abolir fronteras. Pensada en términos literarios, esta ambición se traduce en el intento de difuminar los límites entre géneros y movimientos». Esta vocación abolicionista se extendió al ámbito disciplinar. Es así que surgen conceptos como Etnoliteratura (el estudio de la producción literaria de diferentes etnias), Antropología literaria (el análisis de los elementos culturales en la producción literaria) y Etnografía literaria (el estudio de la escritura descriptiva de las «otras culturas»). Y es que, como plantea Susana Castillo,

las discusiones sobre si las narraciones son un método etnográfico, si la ficción y la literatura pueden ser un objeto de estudio antropológico o si la etnografía se puede convertir en ficción –y a la inversa–, se abren hacia la irrupción de nuevas formas –antropológicas o no– agrupadas en autoetnografías o ficciones etnográficas.¹⁷

A partir de estas consideraciones, trabajos como *El hombre imaginario: una antropología literaria*¹⁸ de Antonio Blanch y la compilación *Teorías de la ficción literaria* hecha por

¹⁵ Jorge Villela, «Antropología y literatura como problema» en (comps.), *Escribir al otro: alteridad, literatura y antropología*. Bogotá, Universidad de Los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Humanidades y Literatura, 2013, p. 23

¹⁶ María Cándida Ferreira de Almeida y Diego Arévalo Viveros, «Introducción» en *Escribir al otro...*, p. 18

¹⁷ Susana Castillo, *op. cit.*, p. 11.

¹⁸ Antonio Blanch, *El hombre imaginario: una antropología literaria*, Madrid, PPC–Universidad Pontificia de Comillas, 1995.

Antonio Garrido Domínguez¹⁹ se dedicaron a reflexionar en torno a que, en el fondo, literatura y antropología trabajaban con la misma materia: la de la criatura humana que, en la búsqueda de sí misma, se aboca a contar historias y a representar mundos posibles. Por otro lado, investigadores sociales y teóricos de la literatura han encontrado pertinente preguntarse si «el verdadero cometido de la antropología no será la producción de ficciones narrativas y el trabajo del antropólogo la labor de un escritor».²⁰

El proceso histórico de la construcción de este puente en América Latina es mucho más plausible, puesto que la tradición de nuestra literatura entera nace con la crónica de Indias, con la descripción de la otredad. A todas luces, la literatura latinoamericana ha tenido siempre un elemento antropológico, a pesar de que la antropología, específicamente, fuera producto del colonialismo en el siglo XIX. Como acertadamente plantea Mercedes López-Baralt, la traducción de culturas es el gesto fundacional de nuestra literatura, y con el tiempo acabaría por convertirse en una tradición literaria que continúa viva en el siglo XX.²¹ ¿Pero cuáles son los motivos profundos que impulsaron esa tradición antropológica de nuestra literatura? ¿Y qué la caracteriza y la diferencia de otras tradiciones literarias? Para intentar responder estas preguntas me parece fundamental hacer una revisión general de la literatura latinoamericana y como por supuesto sería imposible abarcarlo todo, detenernos en aquellas manifestaciones literarias que guardan estrecha relación con la disciplina antropológica.

¹⁹ Antonio Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1997.

²⁰ Pilar Sánchez Ochoa, «Entre la realidad y la ficción: Literatura, Historia y Antropología» en Manuel de la Fuente Lombo y Angeles Hermosilla Álvarez (eds.), *Etnoliteratura: una antropología de ¿lo imaginario?*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1997, pp. 63-78.

²¹ Mercedes López-Baralt, *Para decir al Otro. Literatura y antropología en nuestra América*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2005.

Textos de la otredad en América Latina

Las «narraciones de la otredad» surgidas a partir del mítico encuentro entre América y Europa no solo estuvieron impulsadas por el deslumbramiento que produjo entre los exploradores el descubrimiento de tierras exóticas y paisajes fabulosos, sino también por el afán alucinante de estos hombres, laicos y clérigos, por materializar en estos nuevos dominios la tradición imaginaria alimentada por la mitología clásica y las narraciones medievales, como bien plantea Irving Leonard en su ensayo *Los libros del conquistador*.²² De ahí que no resulte disparatado decir que los cronistas de aquellos primeros años de contacto fundaron nuestra tradición literaria, porque había en esos esfuerzos algo más profundo que la aspiración descriptiva y el asombro: un dejo profundo de maquinación ficticia.

Como propuso Edmundo O’Gorman y como ha sido revisado sin tregua en la historiografía y el pensamiento latinoamericano, el Nuevo Mundo fue «inventado» en función de un agotamiento de la sociedad y el sujeto europeos.²³ Es decir, se establece en términos de lo uno (lo europeo) y lo otro (el nuevo continente descubierto, lleno de cosas y criaturas maravillosas, incluidos los seres humanos que lo habitaban). En palabras de Carlos Fuentes: «en el espacio, las cosas están *aquí* o *allá*. Resulta que la edad de oro y el buen salvaje están *allá*: en otra parte: en el Nuevo Mundo».²⁴ Quizá por eso exclama Fray Bartolomé de las Casas en su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*:

Todas las cosas que han acaecido en las yndias desde su maravilloso descubrimiento y del principio que a ellas fueron españoles para estar tiempo alguno: y después en el processo adelante hasta los días

²² Irving Leonard, *Los libros del conquistador*, México, Fondo de Cultura Económica, 2^a. Ed., 1979.

²³ Cfr. Edmundo O’Gorman, *La invención de América*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

²⁴ Carlos Fuentes, *La gran novela latinoamericana*, México, Alfagura, 2011, p. 22.

de agora: han sido tan admirables y tan no creybles en todo género a quien no las vido: que parece aver añublado y puesto silencio y bastantes a poner olvido a todas quantas por hazañas que fuesen en los siglos passados se vieron y oyeron en el mundo.²⁵

La tradición antropológica de la literatura latinoamericana, pues, con toda el aura de ficción que la caracteriza, inicia con Colón, en su diario del primer viaje. Como señala Pedro Henríquez Ureña, es el navegante quien hace el primer intento de interpretar con palabras el nuevo mundo por él descubierto.²⁶ Sus cartas inician una corriente que sobrevivirá muchos años y que dejará secuelas a lo largo de nuestra historia literaria: los textos que deslumbran la imaginación de Europa, avivando su curiosidad. En este texto, el almirante plasma su asombro ante aquellas gentes exóticas:

Ellos andaban desnudos, hombres y mujeres, como sus madres los parieron. Más crean Vuestras Altezas que entre sí tienen costumbres muy buenas, y el rey muy maravilloso estado [...] son gente de amor y sin codicia y convenientes para toda cosa, que certifico a Vuestras Altezas que en el mundo creo que no hay mejor gente ni mejor tierra: ellos aman a sus prójimos como a sí mismos, y tienen una habla la más dulce del mundo y mansa y siempre con risa.²⁷

Este afán idealizador de Colón, descriptivo y de profunda riqueza literaria al mismo tiempo, también se vio contagiado del espíritu ficcional que caracteriza la producción escrita de estos tiempos, pues dice también, en la relatoría de su paso por aquellas tierras, «que lejos de allí había hombres de un ojo y otros con hocicos de perros, que comían los hombres y que en tomando uno lo degollaban y le bebían

²⁵ Bartolomé de las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, México, Fontamar, 1989, p. 27.

²⁶ Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 26.

²⁷ Cristóbal Colón, *Los cuatro viajes del Almirante y su testamento*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1982, p. 109.

su sangre y le cortaban su natura».²⁸ Ejemplos de lo mismo abundan entre los cronistas de la primera generación, los que fueron testigos de la conquista y colonización y cuyas descripciones constituyen un antecedente directo de las primeras «relatorías de la otredad» palpables. Su trabajo es, hasta la fecha, básico en los estudios histórico-antropológicos, pero también reciben atención de los entendidos en letras por el rico valor que aportan a la comprensión de una vida cultural específica y de las subjetividades de un momento histórico.

También sobresale la inquietud de estos hombres por dilucidar el misterio que surge con el descubrimiento: ¿de dónde provienen los pobladores de ese continente enigmático? ¿Cómo insertarlos en el imaginario mitológico de la cristiandad? No es casual, por ello, que Guamán Poma, en su *Nueva crónica y buen gobierno*, texto de profunda riqueza para el estudio histórico de los incas, inicie su narración contando cómo los habitantes de las Indias descendían de un hijo de Noé enviado a estas tierras después del diluvio, aunque «otros [digan] que salió del mismo Adán»²⁹, pues

estas gentes no supieron de dónde salieron, ni cómo, ni de qué manera y así no idolatraban a las huacas ni al sol ni a la luna, estrellas ni a los demonios, y no se acordaron que vinieron de la descendencia de Noé del diluvio, aunque tienen noticia del diluvio porque ellos le llaman uno yaco pachacuti [sic], fue castigo de Dios.³⁰

Estas escrituras tuvieron también un carácter histórico, con cierta pretensión de verdad: son estos testimonios los que más relación guardan con el trabajo de lo que, siglos después, habríamos de llamar antropología. Por eso el Inca Garcilaso dice en el proemio a sus *Comentarios Reales*: «En el discurso de la historia protestamos la verdad de ella, y

²⁸ *Ibid*, p. 54.

²⁹ Felipe Guamán Poma de Ayala, *El primer nueva crónica y buen gobierno*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, p.24.

³⁰ *Ibid*, p. 40.

que no diremos cosa grande, que no se autorizándola con los mismos historiadores españoles que la tocaron en parte o en todo». ³¹ Las descripciones del Inca, aunque con la pretensión de verdad que, según él, solo puede ostentar quienes habían nacido en el Cuzco, «que fue otra Roma en aquel Imperio», a pesar de gozar de tintes históricos precisos y de ser una de las fuentes más recurridas para el análisis objetivo contemporáneo, están inevitablemente atravesadas por la idea literaria que del indio se estaba forjando en el imaginario «blanco», es decir, occidentalizado.

Hernán Cortés con sus *Cartas de relación*, Bernal Díaz del Castillo con *Verdadera historia de la conquista de la Nueva España*, Fray Bartolomé de las Casas con *Los indios de México y Nueva España*, Fray Bernardino de Sahagún con su *Historia general de las cosas de la Nueva España*, son otros ejemplos de la fructífera producción cronística engendrada durante este periodo. En ellas, la necesidad de relatar minuciosamente las deslumbrantes maravillas de aquellas tierras exóticas —la vena antropológica latente— se compaginaba con la incredulidad de esos hombres letrados, quienes, a pesar de las explicaciones teológicas o la exactitud testimonial, no fueron ajenos a una cierta ficcionalización de sus textos. ¿Podía ser de otra manera, tratándose de un proceso que abolía paradigmas sociales y transformaba la cosmovisión occidental? El proceso colonizador que a la larga consolidaría una disciplina particular que atendiera sus necesidades, la antropología, nunca estuvo separado de la idea de ficción, al menos en América Latina. Esos cronistas de Indias estaban fundando, sin saberlo, la tradición de los textos de otreidad en nuestras letras.

Sin embargo, me parece justo hacer aquí una distinción. La ficcionalización de América, evidente para el lector contemporáneo que se aproxima a las narraciones de los cronistas, no responde *sensu stricto* a una intención por parte de estos hombres de fantasear en torno a las nuevas tie-

³¹ Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1980, p. 17.

rras encontradas, sino a la necesidad de explicar ese nuevo mundo y enmarcarlo a través de sus propios referentes, y por tanto nunca fueron conscientes de la irrealización que aquello producía. La prueba más clara la encontramos en la evolución que estas escrituras experimentaron a lo largo del proceso, yendo de los diarios de Colón y las cartas de Cortés hasta la precisa *Historia general de las cosas de la Nueva España* de Sahagún, quien ya manifiesta su intención de contar las cosas tal y como son. ¿No es ese el motor fundacional de nuestra literatura, entonces? La necesidad de aprehender el mundo que se tiene en frente para significarlo y darle coherencia, pero no con la intención de reinventarlo, a pesar de que en esos intentos se haya conseguido exactamente lo contrario. La necesidad de representar la realidad es un elemento clave para comprender la tradición antropológica de la literatura latinoamericana

El siglo XIX

El siglo XIX trajo consigo una reformulación de la manera como eran descritas esas «otredades» indígenas en América Latina. Por un lado, las guerras independentistas y sus derivaciones culturales retomaron la cuestión indígena en las regiones donde era propicia para consolidar la identidad nacional. Es el caso de México y de muchas de sus plumas, pues si se pretendía eliminar la tradición hispana en favor de los proyectos nacionales, resultaba provechoso enarbolar la tradición indígena. Pero como menciona Carlos Fuentes, la consolidación de los proyectos nacionales modificó el debate en torno a la otredad, pues estableció una contradicción entre las naciones «legales» y las naciones «reales»³²; así, las primeras concentraban las ideas liberales y los proyectos de la modernidad, ponderando la igualdad en todos los niveles sociales, mientras que las segundas arrastraban el conjunto

³² Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 74.

de dinámicas propias de los tiempos coloniales. El debate de la otredad dejó de ser una cuestión transoceánica y se asentó de lleno en tierras americanas. Es en este contexto donde surge el tópico letrado de «civilización vs. barbarie» de la mano de Domingo Faustino Sarmiento, cuyo fondo no es solo las satrapías de los caudillos en los gobiernos, sino también la idea de que aún existe una otredad indeseable, no-moderna y vulgar que debe ser superada.

En Europa, por otra parte, ya surge la antropología como disciplina científica y su influencia llegará a América Latina de la mano del positivismo, aunque los trabajos que surgieron a partir de esa postura, como sugiere Sergio Ricco³³, no pueden considerarse estrictamente antropología, sino más bien conocimiento antropológico que estuvo en manos de las élites criollas nacionales, representada por personajes que ejercían otro tipo de profesiones ajenas al todavía prototípico antropólogo: médicos, abogados y, por supuesto, literatos. Estas tres circunstancias —el conocimiento antropológico en manos de literatos, la exaltación de «lo nacional» en contra del hispanismo y la contradicción latente entre país legal y país real— permitieron el surgimiento de una nueva corriente literaria: el indianismo.

El indianismo comprende una rama de la literatura romántica latinoamericana y, como lo define Concha Meléndez, se trata de «todas las novelas [aunque también haya poemas y obras dramáticas] en que los indios y sus tradiciones están presentados con simpatía».³⁴ Se trata de obras literarias que presentan un claro contraste con la literatura anti-indígena, como el *Martín Fierro* en Argentina. También destaca como una de las expresiones del famoso debate «civilización-barbarie», que durante el siglo que nos ocupa, había interiorizado la figura del indio como la del

³³ Sergio Ricco, «Anotaciones sobre el conocimiento antropológico en América Latina» en *Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos*, Vol. 1, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2006, p. 271.

³⁴ Concha Meléndez, *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)*, Palencia de Castilla, Universidad de Puerto Rico, 1961, p.13.

«salvaje», que se diferencia del bárbaro no por ser extranjero, sino por estar más cerca al *ethos* animal.³⁵

Estéticamente, estas obras están impulsadas por la pasión nacionalista que caracterizaba al romanticismo Europeo, pero adaptadas, por supuesto, al anti-españolismo independentista característico de aquellos años en estas orillas del Atlántico. Por otro lado, esta particular expresión dentro de lo que aquí entiendo como tradición de los textos de la otredad, tiene elementos heredados directamente de la idealización que profesaban los cronistas y, algunas veces, la protesta en favor de ellos que caracterizaba a de las Casas y al Inca Garcilaso. Pero también destaca la influencia que estos textos recibieron de la utopía de la vida indígena que circulaba en varios textos europeos, particularmente en Francia. Así, encontramos algunas expresiones que tratan al indio desde una visión benéfica e soñadora, como en *Des cannibales* (1580) de Montaigne, *Alzire* (1736) de Voltaire, y por supuesto la idea del buen salvaje roussoniano que se hace presente en buena parte de las manifestaciones de la intelectualidad.³⁶

Dentro de la literatura indianista destacan varias obras a lo largo de todo el siglo XIX: *Netzula* (1832) de José María Lafragua, *Los mártires del Anáhuac* (1870) de Eligio Ancona, *Amor y suplicio* (1873) y *Doña Marina* (1883) de Irineo Paz, para el caso de México y *Cumandá o un drama entre salvajes* (1871) de Juan León Mera para el caso de Ecuador.

La cuestión peruana y el indianismo

El caso del Perú presenta características particulares en su historia, fundamentales para comprender el desarrollo pos-

³⁵ Sonia Mattalia, «La representación del “otro”: Aves sin nido de Clorina Matto» en Friedhelm Schmidt-Welle (ed), *Ficciones y silencios fundacionales. Literaturas y culturas poscoloniales en América Latina (Siglo XIX)*, Madrid, Iberoamericana, 2003, p. 227.

³⁶ Concha Meléndez, *op. cit.*, p. 38-40

terior de su literatura. Ya se sabe que la conformación de las naciones latinoamericanas después de los procesos de independencia sufrió tropiezos históricos a lo largo de la región. Tal vez sea Perú el país en el cual este proceso fue más violento y accidentado, sobre todo por las repercusiones internas de la derrota frente a Chile en la Guerra del Pacífico (1879–1883). Como señala Brooke Larson,³⁷ el conflicto bélico dejó al descubierto la heterogeneidad social y cultural, es decir, la cuestión indígena (hasta entonces soterrada) y el riesgo que esta suponía para la conformación nacional. Puesto que los pueblos de la sierra habían sido necesarios en la contienda y conformaron en su gran mayoría las fuerzas armadas, a partir de la derrota se modificó su relación con las élites criollas, pues no encontraban diferencia entre los agravios de los blancos chilenos y los blancos peruanos. Por su parte, las ideas criollas en torno al indígena se reformularon, atribuyendo la derrota en la Guerra a la supuesta inferioridad y primitivismo de las masas indígenas andinas.

Larson señala tres elementos fundamentales para comprender la cuestión indígena en el Perú del siglo XIX: primero, la supremacía demográfica de los sectores indígenas hacia finales del siglo XVIII; segundo, la prevalencia de la economía campesina en la sierra, es decir, la poca presencia de despojos de tierra antes de 1870, en el periodo cercano a la guerra; y tercero, la memoria de la insurgencia campesina, de los levantamientos indígenas entre 1740 y 1780, en los últimos años del periodo colonial.³⁸

Literariamente eso se traduce de muchas formas. Raimundo Lazo ha señalado que aquello denominado «lo andino» refiere a un tipo de vida social específica en la que lo geográfico resulta una característica adjetiva (aunque esencial) que delimita condiciones históricas y socioeconómicas

³⁷ *Indígenas, élites y estado en la formación de las repúblicas andinas, 1850–1910*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú/ Instituto de Estudios Peruanos, 2002.

³⁸ *Idem*.

que se expresan en distintas formas artísticas o culturales.³⁹ La literatura peruana en particular parece germinar en un clima propicio para la producción de lo que aquí denomino textos de la otredad, porque es un debate inherente a la conformación de una literatura nacional peruana. Al respecto, como sucedió en todos los países hispanoamericanos, hubo dos posiciones claras: o se buscaba el sentido y la esencia de nuestra expresión, o bien, la literatura peruana no es más que aquella escrita en español bajo la norma culta de Europa. Pero como bien plantea el crítico peruano Antonio Cornejo Polar,

[e]s obvio que en estos planteamientos subyace una doble negación: las literaturas excluidas del sistema nacional no tendrían ni valor artístico ni representatividad social; y también lo es, en otro nivel de análisis, que ambos juicios reproducen y convalidan ideológicamente el orden real de una sociedad cuyo poder mixturaba rasgos propiamente clasistas con otros de índole étnica. [...] Después de todo la violenta restricción del ámbito de la literatura peruana no significa más que la transposición a un plano específico de la cultura de una estructura social basada en una rigurosa y muy sólida estratificación jerárquica.⁴⁰

Quizás los matices más particulares del indianismo peruano inicien con Manuel González Prada, ensayista, pensador y poeta cuya crítica constituye una de las más importantes para el periodo. En sus poemas «La cena de Atahualpa» y «Las flechas del Inca», González Prada presenta al indígena en su faceta de sujeto oprimido, siempre a merced de la barbarie del hombre blanco. Versa el poema «Las flechas del Inca»:

³⁹ Cfr. Raimundo Lazo, *La novela andina. Pasado y futuro*, México, Porrúa, 1982.

⁴⁰ Antonio Cornejo Polar, «La literatura peruana: totalidad contradictoria» en *Antología del pensamiento crítico peruano*.

Tuvo tres flechas en la mano el Inca,
 Y, alegre, a la tercera preguntó:
 —“Amiga fiel, envenenada flecha,
 Di, ¿qué me pides hoy?”
 —“Fuerte guerrero de infalible pulso,
 De bravo corazón,
 Te pido sólo atravesar el pecho
 e vil conquistador”.⁴¹

En muchos de sus textos políticos posteriores, desarrollará una crítica cercana a los postulados del positivismo y el socialismo, y el anarquismo en un primer momento. Son esos los rasgos que habrán de caracterizar a la propuesta indianista en contraste con el indigenismo del siglo XX, pues en ella existe todavía una idea integradora de la modernidad que no será criticada hasta muchos años después.

Hay un consenso general en que el indianismo literario culmina con la novela *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto, obra que, según los críticos, se encuentra a medio camino entre el indianismo y el indigenismo que se desarrollaría en el siglo XX. Esta novela merece un tratamiento especial en el análisis que aquí propongo, por sus características especiales. Sonia Mattalia⁴² sostiene que la novela se inscribe, por un lado, en la tradición del buen salvaje, adscrito a la comunión con la naturaleza y la armonía simpática, pero que la voz narrativa utilizada por Clorinda Matto manifiesta intenciones de denuncia, pues se trata de una posición testimonial que propone un nosotros político-reformador con respecto a la situación de dominación indígena. Esta característica de ambivalencia y transición queda mejor expresada en el «Proemio» que la autora escribe de la obra. Dice Clorinda Matto:

⁴¹ Manuel González Prada, *Baladas peruanas*, Sevilla, Sibilina/Fundación BBVA, 2009.

⁴² Sonia Mattalia, *op. cit.*

Amo con amor de ternura a la raza indígena, por lo mismo que he observado de cerca sus costumbres, encantadoras por su sencillez, y la abyección a que someten esa raza aquellos mandones de villorrio que si carían de nombre no degeneran siquiera del epíteto de tiranos. No son otra cosa, en lo general, los curas, gobernadores, caciques y alcaldes.⁴³

Atendiendo a esas palabras, la novela entraría dentro de la definición antes dada de literatura indianista, pues presenta una visión simpática del indio. Sin embargo, agrega la autora:

Repito que al someter mi obra al fallo del lector, hágolo con la esperanza de que ese fallo sea la idea de mejorar la condición de los pueblos chicos del Perú; y aun cuando no fuese otra cosa que la simple conmiseración, la autora de estas páginas habrá conseguido su propósito, recordando que en el país existen hermanos que sufren, explotados en la noche de la ignorancia, martirizados en estas tinieblas que le piden luz.⁴⁴

Esto esbozaría poco menos que las características de otra representación de los indígenas en América latina y la tradición antropológica de su literatura, más en relación con la disciplina científica y con movimientos políticos y sociales: el indigenismo.

El indigenismo

Cuando José Carlos Mariátegui afirmaba, en aquel ensayo titulado «El proceso de la literatura», que no escondía su propósito de participar en la elaboración de la historia de la literatura peruana,⁴⁵ no consideró que sus reflexiones podían enmarcarse también en una historia de la literatura

⁴³ Clorinda Matto, *Aves sin nido*, México, Iberoamericana, 2014, p. 8.

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Venezuela, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007, p. 191.

latinoamericana, particularmente en el desarrollo de lo que aquí he denominado «textos de la otredad». Él es uno de los primeros ensayistas en resaltar la «nota india» que acompaña al desarrollo de la literatura en el Perú, aunque aquella característica, como hemos visto, no se encasille solamente en los lindes del país andino.

Que el indigenismo se haya desarrollado con mayor fuerza en el Perú se debe a una circunstancia histórica y social específica. Antonio Cornejo Polar afirma que en las décadas de los 20 y los 30, el indigenismo peruano se insertó en el movimiento anti-oligárquico que tuvo varias manifestaciones en todos los ámbitos de la sociedad peruana, desde los proyectos revolucionarios de corte socialista, hasta las propias disputas al interior del oficialismo que buscaban restar poder a los terratenientes serranos.⁴⁶ Por otro lado, también nos habla de la presencia y los resabios en el movimiento indigenista de los antiguos influjos del nacionalismo que caracterizaba a los gobiernos republicanos en América Latina, los mismos que dieron origen, en un inicio, a la novela indianista.⁴⁷

Cabe destacar que en su análisis, Cornejo cataloga como indigenistas a obras y autores que anteriormente planteé como representantes del indianismo, e incluso desdeña el término por considerarlo solamente como el «indigenismo romántico»,⁴⁸ lo que automáticamente y en términos de la historia tradicional de la literatura, convertiría a las obras posteriores en el «indigenismo realista». Ambas corrientes, según el análisis de Cornejo, tendrían como motor tácito la descripción de la otredad, rasgo distintivo de la tradición antropológica de la literatura latinoamericana hasta este período. No es casual que afirme:

Histórica y estructuralmente la heterogeneidad socio-cultural que es la basa del indigenismo se encuentra prefi-

⁴⁶ Antonio Cornejo Polar, *La novela indigenista: Literatura y sociedad en el Perú*, Lima, Perú, Editorial Lasontay, 1980, p. 13.

⁴⁷ *Ibid*, p. 16.

⁴⁸ *Ibid*, p. 36.

gurada en las crónicas del Nuevo Mundo. Aquí se percibe por primera vez ese complejo proceso a través del cual un universo se dispone a dar razón de otro distinto y ajeno: el deslumbrado español que intenta descifrar el sentido de la nueva realidad con que se enfrenta.⁴⁹

Pero las características del indigenismo que antes había dado Mariátegui nos permiten conferirle una identidad propia frente a la tradición anterior, aquella que es, desde luego, romántica y que destaca por su afán de exotismo, pero que no corresponden en términos histórico, ni siquiera temáticos, a las del indigenismo, cuyos matices son suficientes para considerarla un punto y aparte. Cuando Mariátegui habla de la vena indigenista en la obra de César Vallejo, expresa:

Su autoctonismo no es deliberado. Vallejo no se hunde en la tradición, no se interna en la historia, para extraer de su oscuro substractum pérdidas emocionales. Su poesía y su lenguaje emanan de su carne y su ánimo. Su mensaje está en él. El sentimiento indígena obra en su arte quizá sin que él lo sepa ni lo quiera.⁵⁰

Esta sería la característica fundamental de la literatura indigenista para Mariátegui, la expresión inconsciente de aquella contradicción social que subyace en la historia del Perú desde los tiempos de la conquista, la cual era abrazada por los escritores indigenistas no porque quisieran aproximarse a la cuestión indígena desde la otredad y la distancia, motivados por apetitos exotistas o embargados por la indignación ante el sufrimiento de aquel sector ajeno a su esfera social (como ocurría con los indianistas), sino porque ellos mismos eran expresión palpable de esa circunstancia, porque formaba parte de su condición individual y colectiva. Según lo descrito por Mariátegui, nuestra tradición antropológica en la literatura expresada en el indigenismo no opera ya como una descripción de la otredad, sino como descripción de lo propio, de lo intrínseco. Reconoce el lazo que

⁴⁹ *Ibid*, p. 33.

⁵⁰ José Carlos Mariátegui, *op. cit.*, p. 261.

une al indigenismo con un proyecto de transformación política concreto, a diferencia del indianismo. Al respecto dice:

Los «indigenistas» auténticos—que no deben ser confundidos con los que explotan temas indígenas por mero «exotismo»— colaboran, conscientemente o no, en una obra política y económica de reivindicación— no de restauración ni resurrección.⁵¹

Tal parece, entonces, que la definición y características del indigenismo se confunden entre las de un movimiento literario que aborda la cuestión indígena desde lo propio y lo colectivo y las de un proyecto político social. Por eso, en el Perú, el indigenismo recibió la influencia directa de Mariátegui y del proyecto del nuevo Partido Comunista, así como de las ideas de José Manuel Haya de la Torre que dieron lugar a la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA).

Los propios *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) de Mariátegui, así como *Huazipungo* (1934) del ecuatoriano Jorge Icaza (quien, podemos pensar, se vio inmerso en el movimiento gracias a la cercanía geográfica y a la similitud casi reflejada de las situaciones ecuatoriana y peruana), *El mundo es ancho y ajeno* (1941) de Ciro Alegría y *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas, escritor en el cual el indigenismo alcanza su apogeo, son algunos de los títulos centrales de aquella expresión literaria. En México también se formó una corriente indigenista surgida de las hecatombes de la Revolución Mexicana, de la cual Rosario Castellanos es una de sus representantes más icónicas.⁵²

Es este contexto de relación entre historia, sociedad y literatura lo que me ha llevado a reflexionar en torno a la «necesidad de realismo», esa que poco a poco iba ganando terreno en los textos de la otredad desde el Descubrimiento. El concepto de realismo describe, *grosso modo*, una corriente literaria cuya característica principal es la representación

⁵¹ *Ibid*, p. 280.

⁵² Fausto Ambrosio Barrueto y Jorge de la Cruz Mendoza, *El realismo literario*, Lima, Perú, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2008, p. 49.

objetiva de la realidad.⁵³ En ese sentido, la «necesidad de realismo» puede aplicar como el motor de los procesos literarios que hasta aquí he mencionado, cuyo denominador común ha sido el intento por representar una realidad concreta, ajena en un primer momento, pero después también incorporada al destino individual de quienes producen esos textos. En esa última etapa, realismo e indigenismo se funden no solo porque esta corriente literaria coincide con la desarrollada y descrita en otras latitudes del mundo, sino porque su comportamiento antes descrito así lo apremia.

Realismo arguediano

Antes dije que en José María Arguedas el indigenismo alcanzaba su punto más álgido. En efecto, Arguedas es fundamental porque encaja desde el ámbito de la narrativa –lo mismo que Vallejo desde la poesía– en la descripción que Mariátegui había hecho del indigenismo: la del escritor cuyo mundo interno está imbuido de la cuestión indígena sin necesidad de aproximarse a ella desde la distancia.

Sobre su obra se ha escrito muchísimo, pero destacan dos elementos significativos que abonan a la construcción de un «realismo arguediano». Por un lado, la labor que como antropólogo y etnólogo desarrolló a la par de su creación literaria. López-Baralt comenta al respecto que «aunque asumió por separado y en distintos momentos de su vida las funciones de etnólogo, es indudable que en su escritura literaria éstas se encuentran íntimamente entreveradas».⁵⁴ Pero quizás el punto nodal en la producción de Arguedas y la piedra de toque para definir al realismo arguediano sea el elemento biográfico que recorre toda su obra. Esto se expresa en algunas de sus mejores obras, como en *Todas las sangres* (1964), pero sobre todo en su última obra, *El zorro de arriba y el zorro de*

⁵³ *Ibid*, p. 8.

⁵⁴ Mercedes López-Baralt, *op. cit.*, p. 324.

abajo (1971) que por un lado describe esa contradicción que existe entre el mundo de arriba, de los Andes, y el de la costa limeña que se adscribe al proyecto de la modernidad, y por otro lado narra las últimas reflexiones del propio Arguedas antes de quitarse la vida el 2 de diciembre de 1969.

Por eso no es casual que uno de los trabajos más completos sobre su obra se titule *Literatura y biografía en José María Arguedas* de Ignacio Díaz Ruiz. Como bien afirma el autor de este texto:

La obra narrativa de José María Arguedas revela, desde sus primeros relatos hasta su último bosquejo de novela, una insistente y reiterada necesidad de expresar aspectos de su propia vida y su condición individual. A través de los personajes conforma un carácter y unas vivencias. Los protagonistas arguedianos, en realidad desdoblamientos y ocultamientos del escritor, remiten a su biografía.⁵⁵

En efecto, los textos de Arguedas no se pueden entender sin revisar su vida. Habiendo nacido en una población andina, lejos de la vida citadina y de la Lima escuetamente moderna, quedó huérfano de madre a los tres años, mientras que su padre ejercía como abogado rural, por lo que Arguedas aprendió a hablar quechua durante las prematuras andanzas a las que se vio arrastrado, acompañando a su padre en sus diligencias. A los veinte años fue a vivir a Lima para continuar sus estudios y es gracias a eso que siempre se definió como producto de la mezcla entre lo indio y lo español. De ahí su importancia central en el movimiento indigenista, porque

su propio pasado «indio» y su involucración apasionada en la causa india le convirtieron en el principal representante de la corriente intelectual y política denominada indigenismo. [...] Al contrario de la mayoría de los intelectuales urbanos, Arguedas había vivido de verdad dentro de la sociedad andina. Sus conocimientos directos de

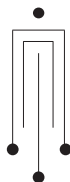
⁵⁵ Ignacio Díaz Ruiz, *Literatura y biografía en José María Arguedas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, p. 15.

la cultura y la sociedad indígena de la sierra peruana y sus conocimientos del *quechua* le conferirían una posición especial dentro de este movimiento que hablaba en defensa de la población indígena.⁵⁶

Y de ahí también la pertinencia de reconocer un «realismo arguediano» que considero básico para la comprensión de la narrativa de Mario Vargas Llosa y la escritura de *Lituma en los Andes*.

⁵⁶ Michiel Baud, *Intelectuales y sus utopías. Indigenismo y la imaginación de América Latina*, Ámsterdam, Centro de Estudios y Documentación Latinoamericanos, 2003, p. 88.

L'HISTOIRE PRIVÉE: la poética de Mario Vargas Llosa



Historia impersonal del boom

La onomatopeya «boom» se refiere, sin lugar a dudas, al sonido que produce algo al estallar con fuerza descomunal. Más aún, lo mismo que sucede con el concepto *Big Bang*, se le relaciona con el proceso de una onda expansiva derivada de dicha explosión. Convertido también en concepto, un «boom» es, según el diccionario de la Real Academia Española, el «éxito o auge repentino de algo, especialmente de un libro», ilustrado con el ejemplo paradigmático de «el boom de la novela hispanoamericana». ⁵⁷ Luego entonces, «boom» pasa de ser una onomatopeya a un concepto general y luego a un aspecto específico en

⁵⁷ Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española. En línea: <http://dle.rae.es/?id=5s2Tuh3>

la historia de la literatura latinoamericana. Y digo «aspecto» para abordar el debate con cautela, pues no queda claro si nos referimos a un movimiento literario, un periodo de tiempo, un conjunto de obras apenas emparentadas por la historia, un fenómeno editorial o político o tan solo un mito nostálgico sobre el pasado de nuestras letras.

Uno de los libros que plantea del debate desde una perspectiva fresca es *La emancipación engañosa. Una crónica trasatlántica del Boom (1963-1972)*, de Pablo Sánchez.⁵⁸ Haciendo el recuento de todo aquello que en algún momento fue relacionado con el Boom, desde la Revolución Cubana, pasando con la difusión masiva y el extraordinario movimiento de capital que generó, hasta aspectos de innovación temática y estilística en la narrativa latinoamericana, el autor coincide con que, para muchos lectores del continente y externos, de su generación y posteriores, el *boom* representa una de las exportaciones culturales más importantes que ha hecho América Latina,⁵⁹ pues generó un sentido de identidad que, de cierta forma, se ha entronizado hasta nuestros días. Una descripción general sobre la manera en la que el *boom* latinoamericano ha sido leído y estudiado y de por qué algunos optan por abandonar la categoría, sería la siguiente:

El espectro de interpretaciones del tema del boom es amplísimo y va desde los que lo consideran sólo la desdeñable consecuencia de una operación publicitaria que atacó de forma momentánea los más sagrados principios del arte latinoamericano y que no merece siquiera un capítulo de la historia literaria, hasta los que ven ahí el marbete de una plenitud cultural (con cuatro premios Nobel, en total), alcanzada tras casi dos siglos de independencia.⁶⁰

Sin embargo, queda claro que cualquier intento de definición, encasillamiento o incluso enumeración de sus

⁵⁸ Alicante, España, Universidad de Alicante, Cuadernos *América sin nombre*, 2009.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 18-19.

representantes resulta insuficiente. La misma concepción que parece tener Pablo Sánchez es polémica, al hablar de «cuatro premios Nobel, en total», pues se estaría refiriendo desde luego a García Márquez y Vargas Llosa, pero también a Miguel Ángel Asturias y a Octavio Paz. Al primero se le suele considerar como un mero precursor del *boom* de quien incluso llegaron a renegar, mientras que a Paz rara vez se le incluye como miembro, sobre todo porque (como también describió Ángel Rama), el *boom* pareció ceñirse a la narrativa, excluyendo por completo géneros como la poesía y el ensayo. Otras de las cosas que también describió el crítico uruguayo fueron la reproducción en masa de las obras literarias en función de la demanda editorial y el valor cualitativo de las obras en directa relación con su concepción estética, en lugar, por ejemplo, de su perspectiva social.⁶¹

Ahora bien, resulta innecesario tratar de establecer características generales o tomar partido por una concepción o definición del *boom*. Basta con decir que el *boom* existe, pese a sus controversias, como el punto neurálgico de la literatura del siglo XX latinoamericano, y que al amparo de todas las visiones que lo enaltecen y lo rechazan, el *boom* existe fundamentalmente como cambio, transformación, una suerte de afán modernizador. Si efectivamente se consiguió o si dicho cambio era una imperiosa necesidad en la tradición de nuestras letras, es una discusión aparte. Lo que es innegable es que sus miembros, tanto los más representativos (Vargas Llosa, Cortázar, Fuentes y García Márquez) como los itinerantes (donde podríamos mencionar a Cabrera Infante, Donoso, Roa Bastos y decenas más) plantean una nueva literatura revitalizada que rompe con muchas de las corrientes de los años anteriores, sobre todo en lo referente al costumbrismo y el indigenismo.

⁶¹ Ángel Rama, «El boom en perspectiva» en *Más allá del Boom*, México, Marcha Editores, 1981.

¿Qué es la nueva literatura?

Ahora bien, al haber una multiplicidad de apreciaciones y posturas sobre el Boom, tampoco resulta acertado hablar de unitarismo literario, es decir, una correspondencia en el estilo y el lenguaje entre los diversos novelistas que lo representan. Basta corroborar las abismales diferencias entre las novelas de los «cuatro grandes», tanto temáticas como lingüísticas y acaso de fundamento ideológico. Sin embargo, prevalece en las posturas de estos creadores la idea de que la literatura latinoamericana se está renovando, entrando en una suerte de modernidad que la emancipa definitivamente y que, libre de cualquier prejuicio o sentimiento de inferioridad, puede integrarse a esa categoría abstracta y tramposa que llamamos literatura universal.

En ese sentido, resulta interesante la polémica sostenida por Óscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa en torno a la novela latinoamericana, y sobre todo a la relación entre realidad y literatura. Collazos, crítico colombiano, publicó en 1969 un artículo titulado «La encrucijada del lenguaje», donde abordaba el fenómeno de la divergencia entre novela y realidad, particularmente a través de las obras de Cortázar y Vargas Llosa. Según Collazos, el momento literario que vive América Latina (el Boom) no es más que una especie de fiesta, ceremonia o rito de la literatura que ha conducido al distanciamiento de los escritores con la realidad, a la banalización de la misma y al olvido de las circunstancias históricas que enmarcan a los textos literarios.⁶² Si las novelas de su tiempo habían tenido gran difusión y circulaban de manera «popular» en comparación a las décadas anteriores se debía, más que a un fenómeno de las editoriales, a que los lectores encontraban en ellas una comunión entre el producto literario y la realidad latinoamericana.⁶³ Libros como *62, modelo para armar* (1968) de Cortázar serían

⁶² Óscar Collazos, «La encrucijada del lenguaje» en *Literatura en la Revolución y revolución en la literatura*, Siglo XXI Editores, México, 1976, p. 10.

⁶³ *Ibid.*, p. 11.

un síntoma inequívoco de que la realidad va quedando, poco a poco, en el olvido, y que se generaliza el desprecio a toda referencia concreta a partir de la cual inicia la gestación del producto literario.⁶⁴

A partir de estas consideraciones, Collazos se posiciona en contra de una dicotomía que, según él, Julio Cortázar da por válida: la del ser político y el ser literario en la figura del escritor. Para ello, también rebate una idea que Vargas Llosa esgrimió en un reportaje, según la cual «la literatura no puede ser valorada por comparación con la realidad. Debe ser una realidad autónoma, que existe por sí misma».⁶⁵ Según Collazos, esto es imposible porque es la realidad la que estructura el lenguaje y lo determina, forjando una relación indestructible entre la historia y la sintaxis que la expresa.⁶⁶ Y agrega que, aunque el propio Vargas Llosa siga otra idea, una novela como *La ciudad y los perros* (1963) funciona a partir de la comparación del instrumento verbal y los recursos estilísticos con la realidad histórica. Añade que Vargas Llosa insiste en ello cuando declara en torno a la novela al contar las anécdotas de su vida que motivaron la obra.⁶⁷

Profundizar en la polémica sería estéril. Bastan los argumentos de Collazos para darnos una idea de la enorme dicotomía entre la crítica y los escritores, entre los escritores mismos y sus propuestas literarias. Sin embargo, el tema del divorcio entre la obra y la realidad es central para comprender la tradición de los textos de la otredad. Si en páginas anteriores insistí en esta tradición como un proceso que inevitablemente se correspondía con la realidad, cuyo origen fue la *necesidad* de poner en palabras una realidad nueva, en este capítulo insisto en la tradición como una oposición a

⁶⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁵ «La cultura en México», *Siempre!*, 16 de abril de 1969.

⁶⁶ Óscar Collazos, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 18. Aquí Collazos también aboga discretamente por la idea que planteé al principio: que los autores, en este caso Vargas Llosa, no participan ya del proceso de lectura e interpretación de su obra, pues estas pueden oponerse a las ideas estéticas o políticas del creador literario.

la supuesta modernidad literaria representada por el Boom. Mario Vargas Llosa se reconoce a sí mismo como miembro de esa modernidad. En la respuesta al artículo de Collazos, titulado «Luzbel, Europa y otras conspiraciones»⁶⁸ afirma (como algo innegable, además), que la novela latinoamericana vive una especie de apogeo con respecto a su tradición. Es decir, cambio sustancial en su historia, un punto de quiebre que marca un antes y un después.

Se concluyen dos cosas aquí: por un lado, que el llamado Boom latinoamericano se presenta como una ruptura con respecto a la tradición, y por el otro, a partir de las observaciones de Collazos, que el Mario Vargas Llosa que se enuncia dentro de esa ruptura no está separado del todo de la tradición, sobre todo en lo referente a las «anécdotas», la experiencia de vida como punto de partida para la creación literaria (un rasgo del realismo arguediano) y la correspondencia parcial entre novela y realidad. Por lo demás, tampoco es algo que escape a la crítica de Collazos, pues afirma que «con *La ciudad y los perros* (antes Arguedas con *Los ríos profundos*) Vargas Llosa nos llama la atención sobre la adolescencia, sobre esas zona tenebrosa y alienante, represiva y deformada de nuestra vida».⁶⁹ Entre líneas podríamos leer que esa supuesta ruptura de la modernidad que representa Vargas Llosa es, al mismo tiempo, una continuidad de la tradición arguediana, de la tradición de lo que aquí se entiende como textos de la otredad.

Vargas Llosa y Arguedas: ruptura y continuidad

En el texto introductorio a su libro *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996), Vargas Llosa dice que, en general, la literatura peruana tuvo esca-

⁶⁸ En *Literatura en la Revolución y revolución en la literatura*, Siglo XXI Editores, México, 1976, pp. 78-93.

⁶⁹ Óscar Collazos, «Contrarrespuesta para armar» en *Literatura en la Revolución y revolución en la literatura*, Siglo XXI Editores, México, 1976, p. 110.

sa influencia en su formación como escritor, con la notable excepción de Arguedas. Afirma que no le interesan solo sus libros, la vasta obra y la belleza de *Los ríos profundos*, sino también su tormentosa vida y su circunstancia excepcional que hacían de él un desarraigado al mismo tiempo que un prototipo del Perú dividido. Dice Vargas Llosa:

En su caso y en su obra repercute de manera constante la problemática histórica y cultural de los Andes y la del escritor latinoamericano: su escasa articulación y su difícil acomodo con el medio; sus aciertos y yerros políticos; sus responsabilidades morales, sociales y culturales; las presiones a que debe hacer frente y cómo ellas inciden en su vocación, estimulándola o destruyéndola.⁷⁰

Si, como él mismo afirma, la tradición de los escritores peruanos tuvo escasa influencia en su trabajo, podemos decir que Arguedas es el único puente palpable que une a Vargas Llosa con la tradición de la literatura andina, circunstancia que no es extraña en quien reconoce su admiración ciega por Flaubert, Faulkner y Sartre. Lo que resulta interesante es que ese anclaje en la tradición y esa «relación entrañable», como él la llama, es al mismo tiempo una ruptura y una continuidad.

Es ruptura, primero, en las visiones que ambos escritores tuvieron del Perú y en la oposición de los proyectos políticos de los que fueron partidarios. Incluso la escritura misma de *La utopía arcaica* está impregnada del afán de Vargas Llosa por presentar el proyecto indigenista precisamente como utopía irrealizable, en contraste con la inevitable modernización de la sociedad peruana que permeará, según el escritor arequipeño, también en las comunidades indígenas. No es casual que dedique un subcapítulo entero a la famosa polémica que Arguedas sostuvo con Julio Cortázar, porque en ella se expresa claramente la oposición entre tradición y modernidad, debate fundamental a mediados del siglo pasa-

⁷⁰ Mario Vargas Llosa, *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 14.

do. Aunque afirme que «solo se repitieron los archisabidos argumentos de la vieja oposición entre el arraigo y el exilio que recorre la literatura latinoamericana desde principios del siglo por lo menos»⁷¹, es evidente que, a larga y expresándolo a través de su obra, se colocó de parte de Cortázar.

La polémica Arguedas–Cortázar.

En breve síntesis, esa polémica se originó debido a una carta pública que Cortázar dirigió al cubano Fernández Retamar el 10 de mayo de 1967, titulada *Situación del intelectual latinoamericano*, en la cual el escritor argentino, radicado en París durante buena parte de su vida, defiende un modelo de escritor que, estando alejado de su país, adquiere una perspectiva diferente y es así como se percata de su condición de latinoamericano. Dice Cortázar:

Pero es aquí donde un escritor alejado de su país se sitúa forzosamente en una perspectiva diferente. Al margen de la circunstancia local, sin la inevitable dialéctica del challenge and response cotidianos que representan los problemas políticos, económicos o sociales del país, y que exigen el compromiso inmediato de todo intelectual consciente, su sentimiento del proceso humano se vuelve por decirlo así más planetario, opera por conjuntos y por síntesis, y si pierde la fuerza concentrada en un contexto inmediato, alcanza en cambio una lucidez a veces insoportable pero siempre esclarecedora.⁷²

Hablando, como él mismo afirma, de su propia persona, dice que como escritor tuvo que situarse desde una perspectiva más universal (a partir de la distancia que proporciona el «auto-exilio») para tener una visión más amplia y panorámica de América Latina. En ese mismo sentido, Cortázar rechaza, al menos en dos ocasiones a lo largo de la carta, el otro modelo de escritor latinoamericano, el de «los intelectuales

⁷¹ *Ibid*, p. 35.

⁷² Julio Cortázar, «Situación del intelectual latinoamericano», p. 2.

que, sometidos a ese condicionamiento circunstancial, actúan por así decirlo desde afuera hacia adentro, partiendo de ideales y principios universales para circunscribirlos a un país, a un idioma, a una manera de ser». ⁷³ Expresándose así, Cortázar hace una crítica a los intelectuales que residen en su país, que reciben las ideas que él llama «universales» y las empobrecen al ponerlas en el horizonte llano de sus propias nacionalidades. Para él, estos escritores padecen sin opción el sesgo que implica estar inmerso en una circunstancia y no apreciarla con todos sus matices y variantes. Más adelante afirma que quienes siguen este modelo de intelectual son incapaces de alcanzar «una visión totalizadora de la cultura y de la historia, y concentran todo su talento en una labor “de zona”». ⁷⁴ Se trata pues, para él, de «escritores que, casi siempre por falencias culturales, se obstinan en exaltar los valores del terruño contra los valores a secas, el país contra el mundo, la raza (porque en eso se acaba) contra las demás razas».

Vargas Llosa afirma que Arguedas se sintió aludido y dedicó respuestas sesgadas en su diario de 1967, aquel que después de su suicidio sería incluido en la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971). En alguno de esos memorables fragmentos, Arguedas pasa lista a todos los escritores importantes de su época y manifiesta sus sentimientos hacia ellos. No oculta su desmedida admiración por Juan Rulfo, en quien reconoce a un amigo y a un maestro de la palabra en favor de la situación del pueblo latinoamericano, al grado de que, en cierto momento de la escritura del 11 de mayo, le habla directamente al autor de *Pedro Páramo*. A él le cuenta, por ejemplo, sus impresiones de Alejo Carpentier:

Solo había leído *El reino de este mundo* y un cuento; después he leído *Los pasos perdidos*. ¡Es bien distinto a nosotros! Su inteligencia penetra las cosas de afuera adentro [sic], como un rayo; es un cerebro que recibe,

⁷³ *Idem*.

⁷⁴ *Ibid*, p.3.

lúcido y regocijado, la materia de las cosas, y él las domina. Tú también, Juan, pero tú de adentro, muy de adentro, desde el germen mismo.⁷⁵

Esta interesante dicotomía entre el afuera y el adentro, junto a la simpatía desmedida por Juan Rulfo, revelan la apología que hace Arguedas en torno a una figura de escritor: la del arraigado en su tierra, ese que desde «adentro, muy de adentro» encuentra alicientes para el trabajo literario. Otros escritores, por el contrario, carecen de ese matiz especial, como afirma más adelante Arguedas: «Carlos Fuentes es mucho artificio, como sus ademanes. De Cortázar solo he leído cuentos. Me asustaron las instrucciones que pone para leer Rayuela. Quedé, pues, merecidamente eliminado, por el momento, de entrar en ese palacio».⁷⁶ Las alusiones a Cortázar continúan en la escritura del 15 de mayo:

Y había decidido hablar hoy algo sobre el juicio de Cortázar respecto del escritor profesional. Yo no soy escritor profesional, Juan no es escritor Profesional, ese García Márquez no es escritor profesional. ¡No es profesión escribir novelas y poesía! O yo, con experiencia nacional, que en ciertos resquicios sigue siendo provincial, entiendo provincialmente el sentido de esta palabra oficio como una técnica que se ha aprendido y se ejerce específicamente, orondamente para ganar plata. Soy en ese sentido un escritor provincial.⁷⁷

Y más adelante, el 17 de mayo:

Todos somos provincianos, don Julio (Cortázar). Provinciano de las naciones y provincianos de lo supranacional que es, también, una esfera, un estrato bien cerrado, el del «valor en sí», como usted también señala. Y cuando desde San Miguel de Obrajillo contemplamos los mundos celestes, entre los cuales giran y brillan, como yo lo vi, las

⁷⁵ José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, UNESCO, Colección Archivos, 1996.

⁷⁶ *Ibid*, p. 12.

⁷⁷ *Ibid*, p. 18.

estrellas fabricadas por el hombre, hasta podemos hablar, poéticamente, de ser provincianos de este mundo.⁷⁸

Queda claro que la polarización entre el escritor universal (que, según Cortázar, lo vuelve más latinoamericano) y el provinciano, es también una dicotomía en las formas y temas de la literatura latinoamericana. Arguedas identifica como a esos escritores «profesionales» a quienes experimentan con la forma (Fuentes y el propio Cortázar) y cuyas temáticas parecen alejadas de las realidades rurales de sus respectivos países, a veces hasta ambientadas radicalmente fuera de América Latina. Los escritores provincianos para Arguedas serían, si bien no solo los indigenistas, sí quienes atienden esas voces profundas de las sociedades latinoamericanas, como García Márquez, Rulfo o él mismo. La tradición de narrar a partir de una «necesidad» corresponde con lo que en páginas anteriores llamé «necesidad de realismo» en la tradición de los textos de la otredad. Para él, estos escritores son quienes verdaderamente se aproximan a la realidad latinoamericana por sentirla suya, como Rulfo, desde adentro.

Por su parte, la idea del intelectual a la que hace alusión Cortázar no resulta innovadora ni tampoco poco aceptada, pues era compartida por muchos escritores de la época. Tan solo el ensayo de Octavio Paz titulado «Literatura de fundación» (1961) da cuenta de la importancia que el viaje a Europa tiene para el escritor latinoamericano. Dice Octavio Paz:

El camino hacia Palenque o hacia Buenos Aires pasaba casi siempre por París. La experiencia de estos poetas y escritores confirma que para volver a nuestra casa es necesario primero arriesgarse a abandonarla. Sólo regresa el hijo pródigo. Reprocharle a la literatura hispanoamericana su desarraigo es ignorar que sólo el desarraigo nos permitió recobrar nuestra porción de realidad. La distancia fue la condición del descubrimiento.⁷⁹

⁷⁸ *Ibid*, p. 21.

⁷⁹ Octavio Paz, «Literatura de fundación» en *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México, p. 551.

Mario Vargas Llosa, quien toma partido por esta concepción de la literatura, también dedica un libro a la vida y obra de José María Arguedas y aunque se reconoce como una ruptura modernizadora en la producción de las literaturas peruana y latinoamericana, conserva elementos indiscutibles de continuidad en la tradición. Explorémoslos.

Vargas Llosa frente a la crítica literaria

Son incontables los textos que la crítica literaria ha dedicado a la obra de Vargas Llosa, por no hablar de los estudios de sociología, lingüística y demás ejército de disciplinas que se han ocupado de sus novelas. Sus textos fueron ampliamente estudiados por los maestros críticos del siglo XX en el contexto del Boom (como ya vimos con los casos de Rama y Collazos), y la crítica especializada, o más bien, los trabajos académicos, han puesto énfasis en diversos tópicos relacionados con el Perú y Latinoamérica.

Por ejemplo, uno de los principales el de la Historia. Es innegable que novelas como *Conversación en la Catedral* (1969) y la más reciente *Cinco esquinas* (2016) se refieren a periodos específicos de la historia contemporánea del Perú: el «ochenio» del gobierno militar de Manuel Odría (1948–1956) y la dictadura de Alberto Fujimori (1990–2000), respectivamente. Por su parte, las novelas *La guerra del fin del mundo* (1981) y *La fiesta del Chivo* (2000) aluden a momentos de la historia brasileña y dominicana, dando cuenta del interés del escritor peruano por la historia del subcontinente.

La historia aparece en Vargas Llosa, como bien señala Iván Hinojosa,⁸⁰ como una construcción a partir de la imaginación. Esto quiere decir que a pesar de representar contextos particulares y personajes históricos, Vargas Llosa los entremezcla con ficciones articuladas, por lo que sus nove-

⁸⁰ «Una aproximación histórica a *Conversación en la Catedral*», en *Las guerras de este mundo. Sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa*, Editorial Planeta, Lima, Perú, 2008, pp. 175–181

las no pueden ser consideradas meramente como documentales. En ellas no figuran meras descripciones de hechos y situaciones antes abordados por la disciplina histórica: la intromisión de la ficción permite la recreación de relaciones sociales y mentalidades que escaparían a la llana recreación de los hechos. Es decir, que los personajes de Vargas Llosa en estas novelas pueden ser ficticios sin dejar de ser profundamente históricos. Por eso, como señala Manuel Burga,⁸¹ las novelas de Vargas Llosa tienen un tinte sociológico, al permitirnos la observación, a través de ejemplos literarios, de cambios y transformaciones en la sociedad.

Es digno de mención el caso de *La guerra del fin del mundo*, que aborda el levantamiento de Canudos (Brasil) entre 1893 y 1897, porque plantea, siguiendo a Juan Luis Orrego⁸², una relación entre los conceptos de «novela total» e «historia total». El primero hace referencia a la ambición novelística de escribir un mundo donde todos sus elementos comparezcan en la narrativa, sin la limitación de una perspectiva sesgada y aboliendo, en buena medida, las leyes del espacio real, el espacio ajeno a la novela. El segundo hace referencia a la ambición de un discurso explicativo y totalizante de la historia humana, que abarque una amplísima temporalidad y que de coherencia a la acción humana, acaso como lo intentó Braudel en *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*. Según Orrego, Vargas Llosa logra el efecto de un discurso histórico total en su ambición de crear una novela total, es decir, representando las distintas vertientes, actores, causas, consecuencias, relaciones y mentalidades que comparecen en el tiempo.

Otro importante tópico destacado por la crítica en la obra de Mario Vargas Llosa es el del poder, o el análisis de las estructuras del poder. Este es un tema que también apa-

⁸¹ «El Perú como nación en dos novelas de Vargas Llosa» en *Las guerras de este mundo. Sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa*, Editorial Planeta, Lima, Perú, 2008, pp. 191-195.

⁸² «Vargas Llosa y *La guerra del fin del mundo*» en *Las guerras de este mundo. Sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa*, Editorial Planeta, Lima, Perú, 2008, pp. 183-190.

rece en *Conversación en la Catedral* y sobre todo en *La fiesta del Chivo*. Efraín Kristal⁸³ señala importantes diferencias y también puentes entre ambas novelas y la cuestión del poder. En *Conversación en la Catedral*, el poder se relaciona con el dictador Odría, pero sobre todo con el aparato burocrático y represivo que opera sobre buena parte de la sociedad peruana, corrompiéndola. Así los males que aquejan a esa sociedad no emanan directamente de la persona humana del dictador sino que forman parte de un conjunto de relaciones que se arraigan en la historia del Perú y que prevalecerán aún en los tiempos en que la dictadura haya desaparecido. En contraste, *La fiesta del Chivo* sí presenta a la figura de Rafael Leónidas Trujillo, dictador dominicano, como el origen de la podredumbre social en la isla. Literariamente la novela se centra en su figura y en los últimos días de su vida, antes de caer víctima de una emboscada.

Sin embargo, es significativo cómo algunos estudios y hasta el propio Vargas Llosa (como un intérprete más de su propia obra) ponen énfasis en la experiencia de vida del autor como punto de partida para la creación de sus propias obras. Uno de los libros más significativos al respecto es el de Raymond Williams, *Vargas Llosa: otra historia de un deicidio*,⁸⁴ que presenta un panorama general de la obra del escritor peruano con un amplio resumen de su biografía, cuyas fuentes incluyen entrevistas, artículos periodísticos, declaraciones públicas y lo escrito por Vargas Llosa en *El pez en el agua*, su temprana autobiografía. Se trata de un libro que bien podría llamarse «Vida y obra de Mario Vargas Llosa», pues al igual que varios estudios del siglo XIX, plantea una relación indisoluble entre lo que el autor vive y lo que el autor escribe. Esto puede no ser válido para las corrientes literarias contemporáneas, pero sí puede aplicarse a la obra de Vargas Llosa de una manera peculiar a partir de dos

⁸³ «Poder y moral en *La fiesta del chivo*», en *Las guerras de este mundo. Sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa*, Editorial Planeta, Lima, Perú, 2008, pp. 87-101.

⁸⁴ Taurus, México, 2000.

características singulares: por un lado, el carácter realista del conjunto de su obra, y por otro, la «experiencia de vida» como un concepto para la interpretación. A continuación ahondaremos en ellas.

Realismo

La palabra «realismo» pertenece a la enorme familia de conceptos que requieren siempre una aclaración y que puede tener múltiples acepciones. De hecho, cuenta con cuatro entradas en el diccionario de la Real Academia: es una «forma de ver las cosas sin idealizarlas», un «modo de expresión artística o literaria que pretende representar fielmente la realidad», un «movimiento surgido en Francia a mediados del siglo XIX que se caracteriza por las recreaciones fieles de la realidad observada», y una «doctrina que afirma la existencia objetiva de los universales».⁸⁵ De ello concluimos que invariablemente tiene que ver con observación, verdad y representación objetiva.

En su vertiente artística existe una pintura realista o naturalista, una ópera *verista* y, por supuesto, un realismo literario, todos ellos expresiones de un mismo «espíritu de la época». Los cuadros realistas abandonan los grandes temas mitológicos, históricos y políticos para retratar la vida de las mujeres y los hombres en común, poniendo énfasis en las cotidianidades regionales y aboliendo toda temporalidad.⁸⁶ Con la ópera ocurre algo similar: en lugar de las épicas de los héroes y las batallas legendarias, la vida común se apodera de los escenarios.⁸⁷ Sin embargo, el asunto es mucho más complejo en el ámbito de la literatura. Realismo es un

⁸⁵ Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española. En línea: <http://dle.rae.es/?id=5s2Tuh3>

⁸⁶ Véase a Carlos Reyero, *Introducción al arte occidental del siglo XIX*, Ediciones Cátedra, Madrid, España, 2014.

⁸⁷ Véase a Daniel Snowman, *La ópera. Una historia social*, Fondo de Cultura Económica, México, 2013.

periodo de la historia literaria del siglo XIX, un conjunto de obras cuya influencia fue amplia, pero a diferencia del modernismo o del barroco, sus características evolucionaron para sobrevivir hasta nuestros días.

Darío Villanueva señala que existe una parcial diferencia entre naturalismo y realismo, una discusión que se expresa en los textos de Emile Zola y Henry James. Para el francés, autor de *Los Rougon-Macquart*, el novelista debe recurrir, lo mismo que las ciencias naturales, a la observación en pos de la verdad humana que reside en los actos cotidianos. Rica en detalles, alejada de los románticos engaños de la imaginación (engaños que, según Zola, representa Víctor Hugo), la novela es, sobre todas las cosas, el producto de aquella observación.⁸⁸

No en oposición pero sí haciendo una diferencia, James afirma que la mayor virtud de una novela es poseer «el sentido de realidad». Pero a pesar de mostrar su admiración por el trabajo de Zola, James no considera que el naturalismo francés, que guarda estrecha relación con el pensamiento racionalista, pueda alcanzar una verdad precisa en la novela. Su postura, como es de esperarse, se relaciona más con el empirismo inglés.⁸⁹

A esto nos referimos con realismo como momento específico en la historia de la literatura, pero la idea de que la literatura y especialmente la novela debe ser una «pintura de la realidad» tuvo una enorme influencia en el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. A partir de la idea de que las letras podían develar una verdad profunda de la experiencia humana mediante el detalle, se originaron teorías como la del realismo socialista, donde la novela revolucionaria era un instrumento de combate para la transformación social y que las relaciones sociales de la novela debían ilustrar la lucha de clases y los conflictos de la explotación humana

⁸⁸ Darío Villanueva, «Tres teorías, tres realismos: Zola, Galdós y James» en 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, No. 1, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, p. 271.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 274.

y la propiedad privada.⁹⁰ En América Latina, como hemos visto, las novelas del indianismo, el indigenismo y demás corrientes costumbristas adoptaron esta postura, escribiendo textos donde la «otredad» aparecía ataviada de todas sus costumbres, su lenguaje y también sus problemas sociales. Lo importante en ellas no era la novela en sí, sino la mimesis aristotélica que significaba.

Ahora bien, ya se ha establecido una sustancial diferencia entre estos textos y la obra de José María Arguedas, y la influencia de este último sobre Vargas Llosa. Lo que para el autor de *Los ríos profundos* era la corriente principal de la literatura, el realismo literario que muestra las contradicciones de la vida social, Vargas Llosa se ve en la necesidad de justificarlo en el contexto de la globalización literaria, frente a las posturas de la literatura fantástica, el realismo mágico, lo real maravilloso, etc. Como se aprecia en la polémica con Óscar Collazos, Vargas Llosa propone un nuevo realismo, uno en que la novela no valga solamente en comparación a la realidad social, sino por sí misma a través del lenguaje y sus mecanismos internos. Ese realismo, según él, expresa los demonios del escritor, y la novela adquiere mucho más valor cuando esos demonios individuales también reflejan los demonios de su sociedad.⁹¹

Aquí he propuesto que la idea del realismo vargasllosiano tiene estrecha relación con el realismo arguediano a través de la experiencia de vida como elemento presente. Ese realismo transforma la experiencia de vida en texto literario sin la necesidad de los exactos detalles del naturalismo. Por un lado, conserva el «aire de realidad» del que hablaba James, pero no a través de las exactas descripciones sino conectándose con la historia viva. No invoca la observación racional y la representación objetiva, sino que postula una experiencia

⁹⁰ Véase a Armanda Guiducci, *Del realismo socialista al estructuralismo*, Alberto Corazón, Madrid, España, 1976.

⁹¹ Cfr. Mario Vargas Llosa, «Luzbel, Europa y otras conspiraciones» en *Literatura en la Revolución y revolución en la literatura*, Siglo XXI Editores, México, 1976, pp. 78–93.

subjetiva que deriva en novelas sin fantasía. Sin embargo, Vargas Llosa también debe algo al realismo francés. Como versa el epígrafe de Balzac en *Conversación en la Catedral: Il faut avoir fouillé toute la vie sociale pour être un vrai romancier, vu que le roman est l'histoire privée des nations*.⁹² Esa historia privada de las naciones es, al mismo tiempo, la historia privada del escritor.

Experiencia de vida

Precisemos más la cuestión de la experiencia de vida. Primero, me parece pertinente diferenciarlo de otro concepto importante, el de autoficción, que ha tenido un amplio espacio en la literatura de los últimos tiempos. En una definición rápida pero precisa, Manuel Alberca plantea:

La autoficción es un relato que se presenta como novela, es decir como ficción, o sin determinación genérica (nunca como autobiografía o memorias), se caracteriza por tener una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal de autor, narrador y personaje.⁹³

Pero también nos plantea tres diferentes perspectivas en torno a la autoficción. Primero, la de Serge Doubrovsky, inventor del neologismo que nos ocupa, sustentada por Philippe Vilain, quienes defienden la autoficción no como un género propio, sino como una mera innovación formal en la tradición sempiterna de la autobiografía. Luego, la de Marie Darieusecq, que la considera una variante de la novela en primera persona que además transgrede la objetividad de la

⁹² «Hay que haber expurgado toda la vida social para ser un verdadero novelista, ya que la novela es la historia privada de las naciones». Cfr. Mario Vargas Llosa, *Conversación en la Catedral*, Alfagra, México, 2016.

⁹³ Manuel Alberca, «¿Existe la autoficción hispanoamericana?» en *Cuadernos del CILHA*, vol. 7, núm. 7-8, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, 2005, p. 6.

novela realista tradicional al introducir al observador en la historia. Finalmente la de Vincent Colonna, que considera a la autoficción como una obra literaria en la que el autor se inventa una personalidad y una existencia, conservando su identidad personal, bajo su verdadero nombre, es decir, un género distinto al de la novela realista y la autobiografía.⁹⁴ Sin embargo, las tres coinciden en la cuestión de la relación nominal entre autor, narrador y personaje. Según Alberca, esto establece un pacto de lectura diferente al novelesco, donde el autor no es ni el narrador ni el personaje y donde los referentes existen solo en el texto, y al autobiográfico, donde el autor es narrador y personaje, y donde los referentes existen en la realidad. Esta suerte de pacto ambiguo puede ser expresado en el siguiente cuadro:

PACTO AUTOBIOGRÁFICO	PACTO AMBIGUO	PACTO NOVELESCO
Memorias autobiografías	Autoficción	Novelas, cuentos
1. A = N = P (Identidad) 2. REF. EXTERNO (- Invención)	1. A = N = P (Pacto autobiográfico) 2. FICCIÓN (Pacto novelesco)	1. A ≠ N A ≠ P 2. REF. TEXTUAL (+ Invención)

(A, Autor; N, Narrador; P, Personaje; -, menos; + más)

Cuadro 1. Pacto ambiguo. Tomado de Manuel Abarca «¿Existe la autoficción hispanoamericana?»

Así, en la autoficción se confunden, gracias a la relación nominal, el autor, el narrador y el personaje, pese a que los referentes que aparecen en la historia pueden pertenecer al mundo de la ficción.

Con estas características, la autoficción aparece en América Latina en novelas como *De sobremesa* (1925), de José Asunción Silva, *Paradiso* (1966), de José Lezama Lima, y, por supuesto, en algunos de los cuentos más destacados de

⁹⁴ *Ibid.*, p. 7-8.

Jorge Luis Borges, como *El otro* (1972) y *El Aleph* (1945), entre otros. En el caso de Vargas Llosa, el ejemplo más palpable es el de *La tía Julia y el escribidor* (1977), donde el personaje principal y narrador de la historia responde al apelativo «Varguitas», vive en la Lima de los años cincuenta y sostiene una relación con su tía política, elementos presentes en la vida real del autor.

Sin embargo, queda claro que hay más novelas que rescatan elementos de la vida de Vargas Llosa y que no pueden ser clasificados como autoficción, pues no cumplen con las condiciones del pacto ambiguo. Aquí me refiero a este fenómeno como experiencia de vida a modo de recurso literario, para describir ese mecanismo también utilizado por Arguedas donde los sucesos biográficos del autor se transmutan en ficción sin responder a los hechos verídicos, pero conservando elementos esenciales.

Por eso Raymond Williams realiza una recapitulación de su vida en relación a su obra. Por ejemplo, destaca que la experiencia de Vargas Llosa en el Colegio Militar Leoncio Prado, a donde ingresó en 1949, suministró la experiencia anecdótica de la novela *La ciudad y los perros* (1963), donde no solo experimentó la crueldad de la vida militar, sino que también conoció el diverso panorama social que componía al Perú, pues en el colegio militar convivían cadetes de varias regiones y sustratos sociales.⁹⁵ Otro ejemplo sería la experiencia de vida aplicada a la novela *La casa verde* (1965), donde Piura, la ciudad en la que Vargas Llosa pasó parte de su infancia, aparece como telón de fondo y donde el prostíbulo llamado «la casa verde» forma parte de los recuerdos de adolescencia del escritor.⁹⁶

Quizás el texto donde se hace más palpable esta relación es en *El pez en el agua* (1993), donde el propio Vargas Llosa plantea esta relación innumerables veces. De *La ciudad y los perros* afirma: «La mayor parte de los personajes de mi novela *La ciudad y los perros* escrita a partir de recuerdos de

⁹⁵ Raymond Williams, *Op. cit.*, p. 32.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 26.

mis años leonciopradinos, son versiones muy libres y deformadas de modelos reales y otros totalmente inventados».⁹⁷ En otra parte, describe un viaje que realizó a la Amazonía peruana a mediados de los años cincuenta, a la región del Alto Maraón, que, según él, sería la materia prima de por lo menos tres novelas: *La casa verde*, *Pantaleón y las visitadoras* (1973) y *El hablador* (1987).⁹⁸ De este viaje y de esta última novela hablaremos más adelante.

A partir de estas consideraciones, queda claro que el realismo *sui generis* de Mario Vargas Llosa se nutre, principalmente, de su experiencia de vida, elemento que le permite recomponer situaciones y personajes combinándolos con la ficción, elementos que también comparte con la tradición de los textos de la otredad.

Otredad

Finalmente, hay que señalar cómo en esta propuesta realista se cruza el tema de la otredad, y explicar por qué se afirma que Vargas Llosa comparte elementos con esta tradición de textos. Primero hay que recordar lo que aquellos textos de la otredad significan en el contexto latinoamericano y, por lo tanto, lo que se entiende por otredad en este trabajo: el conjunto de escritos surgidos a partir de la necesidad práctica (Colón es el mejor ejemplo) de relatar, poner en palabras y nombrar el nuevo mundo, natural y social, que les es por completo ajeno, pues hasta el momento del contacto no había relación histórica que construyera un puente. Esa relación histórica se irá construyendo a lo largo de la colonia y los siglos XIX y XX, pero marcando aún la oposición entre el mundo occidental u occidentalizado y la densidad histórica de las culturas originarias que sobreviven hasta nuestros

⁹⁷ Mario Vargas Llosa, *El pez en el agua*, México, Alfaguara, 2006, p. 122.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 519.

días, con las consecuentes complejidades étnicas y de clase que atraviesan tal relación.

En ese sentido, podemos afirmar que Vargas Llosa (como Arguedas, como los escritores del indianismo que le precedieron), se ve obligado, por efecto de la tradición, a tomar una postura en sus textos, aunque esta postura no sea consciente. La otredad es un tema recurrente en su obra, aunque la crítica literaria lo haya destacado poco. Por ejemplo, Antonio Cornejo Polar estableció una relación de otredad entre el narrador-personaje de *La tía Julia y el escribidor* y la ciudad de Lima que, en el contexto de la novela, ha cambiado mucho desde la perspectiva de Varguitas. El párrafo que analiza Cornejo es el siguiente:

Al salir de la Biblioteca Nacional a eso de mediodía, bajaba a pie por la avenida Abancay, que comenzaba a convertirse en un enorme mercado de vendedores ambulantes. En sus veredas, una apretada muchedumbre de hombres y mujeres, muchos de ellos con ponchos y polleras serranas, vendía, sobre mantas extendidas en el suelo, sobre periódicos o en quioscos improvisados con cajas, latas y toldos, todas las baratijas imaginables, desde alfileres y horquillas hasta vestidos y ternos y, por supuesto, toda clase de comidas preparadas en el sitio, en pequeños braseros.⁹⁹

Tres cosas destaca el crítico literario: primero, el contrapunto evidente entre el «santuario del saber» que representa la biblioteca y el espacio popular que significa el mercado de vendedores ambulantes, que también puede interpretarse (y en esto Cornejo sigue a Ángel Rama) como la oposición de la ciudad letrada con la ciudad de la voz viva y la tradición oral; segundo, la oposición entre el intelectual que se debe al espacio de la Biblioteca y la ciudad en la que vive, que le resulta casi por completo ajena; tercero, la oposición entre el espacio letrado que es, por excelencia, occidental,

⁹⁹ Mario Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor*, Seix Barral, Barcelona, 1977, p. 432.

y el conjunto de hombres y mujeres que visten «ponchos y polleras serranas».¹⁰⁰

La novela *El hablador*, por otro lado, representa un punto neurálgico, porque es la primera del escritor en la que el tema indígena ocupa un lugar central. En este caso, el narrador que aparece sin nombre también presenta similitudes con el autor, pues se trata de un escritor radicado en Europa que rememora una anécdota peruana. Cuenta la historia de Saúl Zuratas, un viejo amigo universitario del narrador que se obsesiona con la cultura indígena amazónica Machiguenga, al grado de convertirse en uno de ellos. La cuestión de la otredad queda clara en la perspectiva de ese narrador profundamente occidentalizado, a quien le parece insólita la obsesión de su amigo al grado de escribir una novela sobre ella para explicárselo. Digo que el narrador es occidentalizado pues, como bien ha destacado Ignacio López-Calvo, le resulta incomprensible que alguien desee abandonar los beneficios, comodidades y postulados de la modernidad occidental para entregarse a un presunto salvajismo.¹⁰¹ Un párrafo que ilustra esta situación es el siguiente:

—Eres un indigenista cuadrículado, Mascarita —le tomé el pelo—. Ni más ni menos que los de los años treinta. Como el Doctor Luis Valcárcel, de joven, cuando pedía que se demolieran todas las iglesias y conventos coloniales porque representaban el Anti-Perú. ¿O sea que tenemos que resucitar el Tahuantinsuyo? ¿También los sacrificios humanos, los quipus, la trepanación de cráneos con cuchillos de piedra?¹⁰²

Así, aparece no solo una relación de otredad entre el narrador y el mundo indígena (presente y pasado), sino entre el

¹⁰⁰ Cfr. Antonio Cornejo Polar, «Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno» en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII, Núms. 176-177, Julio-Diciembre, 1996, pp. 837-844.

¹⁰¹ Ignacio López-Calvo, «El anti-indigenismo en *El hablador* y Lituma en los Andes, de Mario Vargas Llosa» en *Desde el Sur*, Volumen 1, N°2, Mayo-Octubre, Lima, Perú, 2009, pp. 237-262.

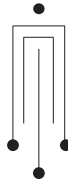
¹⁰² Mario Vargas Llosa, *El hablador*, Seix Barral, Barcelona, 1993, p. 97.

modelo de intelectual que representa en oposición al de los años treinta, los indigenistas, y también entre los proyectos de nación que ambos grupos representaban.

Desde esta perspectiva, los textos de la otredad de Mario Vargas Llosa aparecen ligados a sus posiciones políticas, sus ideas de lo que debería ser el Perú en la sociedad de la modernidad contemporánea (capitalista) y, por lo tanto, la tesis de los textos que abordan el tema. Sin embargo, lo que propongo para generar una nueva lectura, separada en principio de la interpretación e intención del autor, es analizar con más detalle la novela *Lituma en los Andes*, en la que también aparece el tema indígena como cuestión central y donde se pueden apreciar toda una serie de elementos relacionados con la tradición de los textos de la otredad.

HISTORIAS DE PISHTACOS:

Lituma en los Andes y la otredad



Lituma en los Andes y la experiencia de vida

Lituma en los Andes fue publicada en 1993, pero algunos años antes, hacia 1987, Vargas Llosa ya tenía una idea parcial acerca de la novela. En *El pez en el agua* (también de 1993) dice:

De vez en cuando garabateo en mis libretas unos planes de trabajo, que nunca realizo del todo. Al cumplir los cincuenta, me había fijado este plan quinquenal:

1) una obra de teatro sobre un quijotesco viejecito que, en la Lima de los años cincuenta, emprende una cruzada para salvar los balcones coloniales amenazados de demolición;

2) una novela policial y fantástica sobre cataclismos, sacrificios humanos y crímenes políticos en una aldea de los Andes;

- 3) un ensayo sobre la gestación de *Los miserables*, de Victor Hugo;
- 4) una comedia sobre un empresario que, en una *suite* del Savoy de Londres, encuentra a su mejor amigo del colegio, a quien creía muerto, convertido en una señora, y
- 5) una novela inspirada en Flora Tristán, la revolucionaria, ideóloga y feminista franco-peruana del primer tercio del siglo XIX.¹⁰³

El primer punto se refiere concretamente a la obra de teatro *El loco de los balcones*, fechada también en 1993; el segundo, a *Lituma en los Andes*; el tercero, al ensayo *La tentación de lo imposible*, publicado en 2004; el cuarto, a un proyecto que no logró materializarse; y el quinto, a *El paraíso en la otra esquina*, publicado en 2002. La lista, por otro lado, fue escrita por Vargas Llosa unos meses antes de incursionar de lleno en la política peruana y unos meses después de publicar *El hablador* (1987). Esto quiere decir que, tras las elecciones de 1990, el autor trabajó en *Lituma en los Andes*, el propio *Pez en el agua* y el *Loco de los balcones*. Pero antes de continuar con los demás proyectos, también escribió *La utopía arcaica*. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo en 1996.

Ahora bien, para situar *Lituma en los Andes* en la línea productiva de Vargas Llosa, me parece importante y hasta fundamental recalcar esa conexión temporal, literaria e intelectual que existe en su trayectoria: *El hablador* –la participación política formal (el periodo 1987–1990)– *El pez en el agua* –*Lituma en los Andes*– *La utopía arcaica*. Esta sucesión resalta por la aparente relación entre la temática indígena (un Perú que el autor no había explorado) y la participación política.

Primero, ya hemos hablado sobre aquel mítico (mitificado) viaje que Vargas Llosa realizó a la Amazonía peruana en agosto de 1958, narrado con mucho más detalle en la introducción al ensayo *El viaje a la ficción*. *El mundo de Juan Carlos Onetti* (2008). La expedición de la Universidad de San Marcos de Lima, con la visita especial del arqueólogo Juan Comas y la presencia de los lingüistas Wayne y Betty Snell,

¹⁰³ Mario Vargas Llosa, *El pez en el agua*, p. 38.

quienes relataron la anécdota del contador de historias machiguenga que serviría como germen para *El hablador*.¹⁰⁴ Ahí la pregunta central de Vargas Llosa es por los albores de la civilización, su relación con la ficción y sus límites con la barbarie, pues la fascinación deviene ante la imagen de que «esa pequeña comunidad de hombres y mujeres recién salidos, o sólo en trance de empezar a salir, de la prehistoria, [permaneciera] excitada y hechizada a lo largo de toda una noche por los cuentos de ese contador ambulante».¹⁰⁵ Pues la idea de literatura para el autor peruano está inevitablemente ligada a la de civilización y modernidad, opuesta de forma tajante a la de barbarie. Esto se aprecia en *El hablador*, en el propio *Lituma en los Andes* y hasta en la actitud real que el autor mantiene hacia los machiguengas de carne y hueso. Más adelante, comenta con entusiasmo que, en otro viaje que realizó al mismo sitio mientras se documentaba para la novela, encontró de nuevo a los lingüistas Snell, quienes «ya tenían una edición de la Biblia en machiguenga, que me mostraron, y ambos habían publicado trabajos lingüísticos, gramaticales y vocabularios sobre esa comunidad que ahora —en 1981— veían, felices, agruparse en localidades, desarrollar actividades agrícolas y elegir “caciques”, autoridades, algo que antes no habían tenido nunca».¹⁰⁶

Por su parte la campaña política, desde mi punto de vista, hizo que Vargas Llosa se formara una idea más clara sobre la situación social del Perú en general y del mundo andino, indígena y serrano en particular, pues hasta entonces había tenido una distancia evidente. Por eso no me parece casual que haya continuidad entre *El pez en el agua*, *Lituma en los Andes* y *La utopía arcaica*. En el primero, hay varias partes dedicadas al tema de la literatura indigenista, donde el autor cuenta su relación en la adolescencia con las lecturas obligatorias de los escritores emblemáticos del Perú. Y en el re-

¹⁰⁴ Mario Vargas Llosa, *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, Alfaguara, México, 2008, pp.18–21.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 23.

cuento sobre lo aprendido durante la campaña presidencial, lo traslada a la realidad concreta con la siguiente reflexión:

Quando se habla de prejuicio racial, se piensa de inmediato en el que alienta aquel que tiene una posición de privilegio hacia el que se halla discriminado y explotado, es decir, en el caso del Perú, el del blanco hacia el indio, el negro y las distintas variantes del mestizo (el cholo, el mulato, el zambo, el chinicholo, etcétera), pues, simplificando —y, en lo que concierne a las últimas décadas, simplificando mucho—, es verdad que el poder económico suele concentrarse en la pequeña minoría de ancestros europeos y la pobreza y miseria —esto sin excepción— en los peruanos indígenas y de origen africano. Esa minúscula minoría blanca o emblanquecida¹⁰⁷ por el dinero y el ascenso social no ha ocultado jamás su desprecio hacia los peruanos de otro color y otra cultura, al extremo de que expresiones como «indio», «cholo», «negro», «zambo», «chino» tienen en su boca una connotación peyorativa.¹⁰⁸

Es, claro, un rechazo a la vena racista que goza de buena salud en el Perú, pero es también la descripción de un fenómeno social contrario a la idea de modernidad civilizatoria que el autor tiene. Con ello quiero ilustrar simplemente que la cuestión indígena en la realidad peruana debió tener importantes repercusiones en la idea que Vargas Llosa se ha forjado de la región andina, al menos para el periodo de los años noventa.

¹⁰⁷ No puedo dejar de resaltar el uso de la palabra «emblanquecida» en el pasaje, ya que cambia sustancialmente el sentido del racismo al que alude Vargas Llosa: no es meramente una cuestión de piel blanca y rasgos europeos, pues si alguien es susceptible a «emblanquecer» (lo que se busca en general), es a través de códigos y comportamientos de índole económico, concretamente capitalista, que modifican la visión del mundo y la visión que los otros tienen de aquella persona. Me parece que, sin quererlo ni desearlo, el Vargas Llosa de los años noventa coincide con lo planteado por Bolívar Echeverría en «Imágenes de la blanquitud» (en *Modernidad y blanquitud*, Editorial Era, México, 2010, pp. 57–86).

¹⁰⁸ Mario Vargas Llosa, *El pez en el agua*, p. 556.

Finalmente hay un episodio en la vida de Mario Vargas Llosa sin el cual, me parece, no se puede comprender la gestación de *Lituma en los Andes*. Se trata del llamado «Caso Uchuraccay»¹⁰⁹ que cimbró la opinión pública y de cuya comisión de la verdad formó parte Vargas Llosa. Se trató de la matanza de ocho periodistas en aquella remota región de los Andes el 26 de enero de 1983. Perdieron la vida Eduardo de la Piniella, Pedro Sánchez y Félix Gavilán de *El Diario de Marka*, Jorge Luis Mendivil y Willy Retto de *El Observador*, Jorge Sedano de *La República*, Amador García de la revista *Oiga* y Octavio Infante del diario *Noticias de Ayacucho*, así como el guía Juan Argumedo y el comunero uchuraccaino Severino Huáscar Morales. El 25 de enero, las autoridades dieron la noticia de la muerte de supuestos miembros de Sendero Luminoso a manos del ejército y el grupo de periodistas se dirigió a la zona alta de Ayacucho para confirmarlo. Según el informe de la comisión de la verdad, los habitantes de la región, que tenían un historial de malas experiencias con un Sendero Luminoso que asesinaba campesinos y robaba especies por montón, asesinaron a los periodistas al confundirlos con miembros de la guerrilla.¹¹⁰

Para redactar el informe, Vargas Llosa tuvo que realizar el viaje a los andes, aquel año de 1983. Fue una experiencia significativa que lo puso frente a aquella violencia que

¹⁰⁹ Se puede consultar el «Informe sobre Uchuraccay» en línea: http://www.verdadyreconciliacionperu.com/admin/files/libros/376_digitalizacion.pdf. El episodio también es contado con soltura e ilustrado con las últimas fotografías de los periodistas asesinados en el libro de Santiago Roncagliolo, *La cuarta espada: la historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso*, Random House - Mondadori, México, 2008.

¹¹⁰ En cuanto al levantamiento armado del Partido Comunista del Perú «Sendero Luminoso» conviene revisar el informe público de la comisión de la verdad, disponible en la siguiente liga: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/> De su historia conviene recordar sus orígenes y su constante actividad a lo largo de la década de 1980. El conflicto civil bélico en el que esta organización se enfrentó al ejército peruano, bajo condiciones de constantes violaciones a los derechos humanos por parte de ambos bandos, es considerado uno de los más sangrientos en la historia del Perú. Se calcula que perdieron la vida entre 31 331 y 37 840 personas, muchas más que en cualquier episodio de la historia andina.

recorría el Perú y de la cual los pueblos de la sierra, quechua-hablantes en su mayoría, tenía un papel fundamental. Dice: «Fue una experiencia muy impresionante porque tuvimos un cabildo con los campesinos de ese lugar y, durante una sesión muy agitada, nos dijeron: “Sí, nosotros los matamos, porque creímos que eran terroristas, que eran senderistas”». ¹¹¹ Por otro lado, Juan M. Ossio A., quien también conformó la comisión del caso, dice sobre su experiencia personal y la de Vargas Llosa:

Uchuraccay nos introdujo a una de las páginas más dramáticas del Perú del siglo XX, [...] nos hizo tomar conciencia de la extrema incomunicación y etnocentrismo que reina entre los distintos grupos culturales que conviven en nuestro país y, adicionalmente, la insania violentista a la cual se puede llegar cuando los dos extremos previos han llegado a la cúspide de su exacerbación. ¹¹²

Me parece clara la relación entre aquel episodio de 1983 donde los esquemas de cosmovisión chocaron con la violencia peruana y la anotación de 1987 sobre aquella «novela policial y fantástica sobre cataclismos, sacrificios humanos y crímenes políticos en una aldea de los Andes».

Lituma: mundo andino y mundo moderno

En primer lugar hay que preguntarse ¿quién cuenta la historia? *Lituma en los Andes* es una novela de carácter polifónico y estructura compleja: está dividida en dos partes que comprenden los capítulos I a V y VI a XI, respectivamente, y un epílogo que corresponde al capítulo X. A su vez, cada capítulo se subdivide en tres pasajes y a cada pasaje corresponde un narrador distinto, o, al menos, un distinto enfoque en el

¹¹¹ Mario Vargas Llosa y Rubén Gallo, *Conversación en Princeton*, Alfaguara, México, 2017, p. 169.

¹¹² Juan M. Ossio A., «Lecciones de un escritor a un antropólogo» en *Universidad. Revista de pensamiento y cultura de la BUAP*, Año 3, número 11, mayo-julio, 2013, p. 63.

tratamiento narrativo. En la primera parte esa tripartición narrativa es bastante clara: en los primeros segmentos de cada capítulo encontramos a un narrador extradiegético que va siguiendo exclusivamente al personaje de Lituma, sus pensamientos, sus acciones y se ocupa de los otros personajes solo en la medida en que interactúan con el protagonista. No solo sigue sus pasos, sino que es capaz de narrar aquello que Lituma siente y la forma en que percibe el mundo que lo rodea. Incluso interactúa con lo que, podemos inferir, son conversaciones pasadas que Lituma está reviviendo en su cabeza, sin necesidad de cederle la narración:

Se oían truenos a lo lejos, retumbando en las montañas con unos ronquidos entrecortados que subían desde esas entrañas de la tierra que estos serruchos creían pobladas de toros, serpientes, cóndores y espíritus. ¿De veras los indios creen eso? Claro, mi cabo, si hasta les rezan y les ponen ofrendas. ¿No ha visto los platitos de comida que les dejan en las abras de la Cordillera? [...] De rato en rato, por la abertura de una de las paredes de la choza, una viborilla amarillenta daba picotazos a las nubes. ¿Se creerían los serranos que el rayo era la lagartija del cielo?¹¹³

Ese tratamiento de Lituma en la narración puede resumir muy bien el papel que ocupa este personaje a lo largo de la novela. Escucha los lejanos ruidos de la tormenta que azota los cerros, elementos de un mundo que le es ajeno, pues solo es un miembro de la guardia civil al que se le ha destinado ese apartado pueblo, e inmediatamente cuestiona la manera en que los locales perciben eso mismo. ¿Cómo es ese mundo con el que me he encontrado? A partir de esas preguntas, que a parecen a lo largo de todo su tratamiento narrativo, Lituma toma una distancia responsable del mundo que lo rodea, porque a pesar de adoptar una postura incrédula, también se mueve con cautela frente a una cosmovisión que no entiende del todo y de la cual ignora (y teme) sus alcances.

¹¹³ Mario Vargas Llosa, *Lituma en los Andes*, Planeta, Barcelona, 2008, pp. 12–13.

Para entenderlo mejor, es necesario recordar la importancia que tiene Lituma, no solo en esta novela, sino en el amplio catálogo de textos en los que aparece. Se trata de uno de los personajes más interesantes del universo vargasllosiano, porque su recurrencia en varias de las ficciones del autor a lo largo de toda su obra, desde el primer libro hasta alguna de las últimas novelas, sirve como elemento que permite unificar y dar coherencia al mundo que el escritor ha creado.

De Lituma se pueden contar dos historias: la que corresponde a sus apariciones en obras de Vargas Llosa y la de su vida como personaje.¹¹⁴ La primera, es sencilla de rastrear. Aparece por primera vez en el cuento «Un visitante» del libro *Los Jefes* (1958); después en *La casa verde* (1966), donde nos enteramos que su ciudad natal es Piura; le sigue *La tía Julia y el escribidor* (1977) donde curiosamente aparece como un personaje ficticio al interior de la novela; posteriormente es mencionado en *Historia de Mayta* (1984) y es coprotagonista de la novela *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986); ese mismo año también aparece en *La Chunga*, una obra de teatro que revive a personajes de *La casa verde* (que también habían aparecido secundariamente en *¿Quién mató a Palomino Molero?*); en 1993 protagoniza *Lituma en los Andes* y finalmente reaparece en *El héroe discreto* (2013).

La otra, la intrahistoria del personaje, es mucho más truculenta y poco clara. Para seguirla, Xiomara Navarro¹¹⁵ se ha servido de los rangos que ostenta Lituma como miembro de la guardia civil. Así, podemos decir que la primera aproximación biográfica al personaje es en *La Chunga* (obra que acontece en Piura), donde aún no se ha enrolado en el servicio, sino que lo hará por el amor que profesa a Meche, otro personaje de esta obra de teatro.¹¹⁶ Después, en *¿Quién mató a Palomino Molero?* ostenta el rango de guardia (uno

¹¹⁴ Para un análisis profundo del personaje de Lituma, véase a Xiomara Navarro, *La recurrencia de Lituma en la obra de Mario Vargas Llosa*, Texas Teach University, 1998.

¹¹⁵ *Idem*.

¹¹⁶ Cfr. Mario Vargas Llosa, «La Chunga» en *Teatro. Obra reunida*, Alfaguara, México, 2008, pp. 253–363.

de los más bajos en el escalafón) y está al servicio del teniente Silva en Talara, es decir, aún en Piura; al final de esta novela, es destinado a Junín, en los Andes centrales,¹¹⁷ donde se desarrollan los acontecimientos de *Lituma en los Andes* y donde sigue siendo cabo. Al final, es ascendido a sargento y destinado a Santa María de Nieva, lo que daría lugar a los acontecimientos de *La casa verde*.¹¹⁸ Sus restantes apariciones resultan inciertas y contradictorias. Cuando aparece en *Historia de Mayta* continúa bajo las órdenes del teniente Silva, pero ya no como guardia, sino como cabo,¹¹⁹ lo que supondría un ascenso después de ¿Quién mató a Palomino Molero? Pero ¿cómo podría ser, si justamente al final de esta novela es reubicado, todavía como cabo, y no precisamente como recompensa? En *La tía Julia y el escribidor* aparece como un personaje ficticio de una radionovela,¹²⁰ por lo cual esta aparición, junto con la de *Historia de Mayta*, suceden en mundos alternos. Pero Lituma es, *per se*, una narración alternativa del Perú: lo comprobamos al pensar que su historia va de *Lituma en los Andes* a *La casa verde*, lo cual es inexacto históricamente por la presencia de Sendero Luminoso en la primera novela. Se trata, empero, de uno de los elementos más fascinantes en la obra de Vargas Llosa.

Digo todo esto porque, aunque resulte un personaje incierto, tenemos elementos suficientes para caracterizarlo: es un piurano enrolado en la guardia civil, cuya labor lo ha llevado a diferentes regiones del Perú, pero en *Lituma en los Andes* solo ha servido en Piura, jamás ha dejado el Perú costeño, más cercano a Lima que a las poblaciones andinas. Lituma es, pues, el representante de ese mundo litoral, citadino, con instituciones modernas (él mismo, recordemos, es miembro de la guardia civil), y por eso en *Lituma en los Andes* interpone una clara distancia entre su forma de pensar y la

¹¹⁷ Cfr. Mario Vargas Llosa, *¿Quién mató a Palomino Molero?*, RBA Editores, Barcelona, 1993.

¹¹⁸ Cfr. Mario Vargas Llosa, *La casa verde*, Alfaguara, México, 2005.

¹¹⁹ Cfr. Mario Vargas Llosa, *Historia de Mayta*, Seix Barral, Barcelona, 1984.

¹²⁰ Cfr. Mario Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor*, Alfaguara, México, 2014.

de los habitantes de Naccos. Son repetidas las ocasiones en las cuales se muestra desconcertado ante las reglas de ese mundo extraño. Tan solo el inicio de la novela nos deja ver que Lituma es un ente ajeno en ese universo andino, cuyo idioma no entiende:

Quando vio aparece a la india en la puerta de la choza, Lituma adivinó lo que la mujer iba a decir. Y ella lo dijo, pero en quechua, mascullando y soltando un hilito de saliva por las comisuras de su boca sin dientes.

— ¿Qué dice, Tomasito?

— No le entendí bien, mi cabo.¹²¹

A lo largo del texto, establece claras diferencias entre sus costumbres y la de los serranos, remarcando las actitudes que él considera propias de los indios, manifestando una distancia cultural que le recuerda todo el tiempo que no se encuentra en territorio conocido:

El mudito acostumbraba lavar a esta hora la ropa de Lituma y su adjunto. Lo hacía a pocos metros, a la manera de las indias: golpeando cada prenda contra una piedra y escurriéndola largo rato en la batea.¹²²

Más adelante, cuando Lituma se entrevista con Adriana, la esposa del cantinero, con motivo de las recientes desapariciones, se dice:

Tenía unos pelos lacios, sin canas, estirados y sujetos en su nuca con una cinta de colores, como las que los indios amarraban en las orejas de las llamas.¹²³

Quando Lituma mira un cóndor que surca los cielos sobre el cerro, nos dice el narrador:

¹²¹ Mario Vargas Llosa, *Lituma en los Andes*, p. 11.

¹²² *Ibid.*, p. 36.

¹²³ *Ibid.*, p. 41.

Sí, un cóndor. Él [Lituma] sabía que en algunos pueblos de Junín, en las fiestas del santo patrono, los capturaban vivos y los amarraban a los toros para que éstos los fueran picoteando mientras los serruchos los toreaban. Sería cosa de ver.¹²⁴

De estos pasajes resulta algo interesante. Antes me he referido al tratamiento narrativo de Lituma, en el cual, el narrador parece ir y venir caprichosamente y sin fronteras entre su descripción de los acontecimientos y las reflexiones del propio Lituma. ¿Son pues, estas consideraciones, los pensamientos del personaje o los matices de un narrador que parece hacer trabajo de antropólogo? La diferencia se impone en ese doble sentido. Incluso cuando se refiere a descripciones físicas de los habitantes de Naccos que, podemos suponer, son diferentes a lo que el guardia civil piurano está acostumbrado, es difícil distinguir entre la voz narrativa y la comprensión semántica de Lituma:

Las cuatro caras que se volvieron hacia él, medio cubiertas por las chalinas, eran esas, salidas de un mismo molde, que le costaba individualizar: requemadas por el sol fuerte y el frío cortante, los ojitos inexpressivos, huidizos, narices y labios amoratados por la intemperie, pelos indomesticables.¹²⁵

Y más adelante, reincide:

Los serranos rara vez tenían canas. Incluso los viejitos viejitos, esos indios encogidos y achicados que parecían niños o enanos, conservaban sus pelos negros. Ni calvos ni canosos. Cuestión del clima, seguro. O de tanta coca que chacchaban.¹²⁶

Pero Lituma no es un antropólogo, aunque se comporte como tal al describir las cosas que le parecen curiosas por serle ajenas. Él está ahí porque así lo ha decidido la dinámica de su oficio, y mientras está ahí, en Naccos, coteja cons-

¹²⁴ *Ibid*, p. 99.

¹²⁵ *Ibid*, p. 66.

¹²⁶ *Ibid*, p. 98.

tantemente las cosas que recuerda de su tierra con las que ve en el mundo andino. Cuando se encuentra en la taberna, llevando a cabo sus investigaciones, comenta:

—Yo, al menos, no he sabido que haya pishtacos en Piura. Despenadores, sí. Conocí uno, en Catacaos. Lo llamaban de las casas donde penaban las ánimas para que las apalabrara y se fueran. Claro que un despenador, comparado a un pishtaco, es basurita.¹²⁷

En otro pasaje, cuando habla con el cantinero Dionisio sobre los rumores en torno a los desaparecidos, dice:

—Ustedes son muy crédulos, muy ingenuos— repuso Lituma—. Se tragan cualquier embuste, como eso del pishtaco o del muki, cosas que no se cree ya nadie en ningún lugar civilizado.¹²⁸

Sin embargo, a pesar de la distancia que quiere imponer entre él y los otros a través del cotejo entre su tierra y esa tierra, entre sus creencias y las de aquel sitio, el desconocimiento y su incapacidad para aprehender ese mundo lo van llenando de dudas. En algún punto nos dice el narrador: «Allá en el norte, en Piura y Talara, Lituma nunca creyó en brujas ni en brujería, pero aquí, en la sierra, ya no estaba tan seguro».¹²⁹ La interacción con esa gama de significantes que le son ajenos, lo influyen y lo ponen en estado de alerta permanente, pues experimenta un proceso en el cual sus propios referentes se ven afectados por elementos que no sabe cómo procesar:

A Lituma le pareció que su adjunto se aguantaba la risa. Él no tenía ganas de reír se de lo que decía la bruja. A él, oír hablar así, por más que fueran cojudeces de una farsante o los delirios de una loca, lo ponía saltón.¹³⁰

¹²⁷ *Ibid*, p. 65.

¹²⁸ *Ibid*, p. 103.

¹²⁹ *Ibid*, p. 40.

¹³⁰ *Ibid*, p. 46.

Es así como Lituma representa la primera oposición al interior de la novela: el mundo andino frente al mundo moderno, porque es un personaje que encarna el encuentro entre universos diametralmente opuestos y entre campos semánticos cuyo diálogo es difícil.

El Profe: narrar lo propio y narrar lo ajeno

Antes hablé del debate que existe alrededor de las relaciones entre literatura y antropología, dos discursos que, aunque con intenciones diferentes, siempre han coexistido. Y si *Lituma en los Andes* pertenece a la tradición latinoamericana que conjuga ambos órdenes a través de lo que tienen en común (la necesidad de narrar la existencia de alteridades que se confunden con lo propio), esto se manifiesta de forma clarísima en el capítulo VI de la novela. En él, Lituma es llamado a La Esperanza, un campamento minero que se encuentra a dos horas de Naccos donde los senderistas han llevado a cabo una escaramuza. Al encontrarse dentro de su jurisdicción y al ser Lituma el único guardia civil de la región, junto con su asistente, le corresponde levantar el acta. Es entonces cuando se encuentra con Paul Strimsson, también llamado El Profe o Escarlatina, un extranjero que comparte el campamento con los ingenieros de la mina y que tiene un conocimiento enciclopédico sobre el Perú prehispánico.

Al igual que sucede con los indios, Lituma reconoce en él una Otredad: queda fascinado por su apariencia y su forma de vestir:

¿Era gringo? Por sus ojos claros y esos pelos rubios que se mezclaban en su cabeza y en su barba con sus canas abundantes, parecía. Así como por el chaquetón de rombos rojos y blancos, tan huachafo, que vestía sobre sus pantalones y camisas de vaquero y sus zapatos de alpinista. Ningún peruano se vestía así.¹³¹

¹³¹ *Ibid.*, p 170-171.

Se trata de un personaje atípico en la visión que Lituma tiene del mundo. Es cultísimo, habla un español impecable y en varios pasajes, demuestra poseer conocimientos sobre esas tierras y sus antiguos habitantes que a Lituma lo dejan anonadado:

En materia de horrores, podía dar lecciones a los terrucos, unos aprendices que solo sabían matar a la gente a bala, cuchillo o chancándoles la cabezas, mediocridades comparadas con las técnicas de los antiguos peruanos, quienes, en esto, habían alcanzado formas refinadísimas. [...] ¿cuántos habían oído de la pasión religiosa de los chancas y huancas por las vísceras humanas, de la delicada cirugía con que extirpaban los hígados y los sesos y los riñones de las víctimas, que se comían en sus ceremonias acompañados de buena chicha de maíz?¹³²

Más adelante, demuestra que su capital cultural no se limita al conocimiento histórico, sino también antropológico:

— ¿Qué son los apus, doctor?— se atrevió a preguntar Lituma.

— Los dioses manes, los espíritus tutelares de los cerros y montañas de la Cordillera— dijo el profesor, encantado de hablar de algo que, por lo visto, le daba en la yema del gusto—. Cada elevación de los Andes, por chiquita que sea, tiene su diosecillo protector. Cuando llegaron los españoles y destruyeron los ídolos y las huacas y bautizaron a los indios y prohibieron los cultos paganos, creyeron que esas idolatrías se acabarían. Lo cierto es que, entreveradas con los ritos cristianos, siguen vigentes.¹³³

El tratamiento narrativo de este personaje es también interesante, porque, aunque la mayoría de las veces toma la palabra por sí mismo o son los pensamientos de Lituma los que dan cuenta de sus palabras, en ocasiones (como en la cita sobre el sacrificio humano), sus explicaciones se con-

¹³² *Ibid*, p 170.

¹³³ *Ibid*, pp.173–174.

funden con la voz del narrador extradiegético. Por supuesto, es una voz que cuenta aquello que El Profe ha dicho a Lituma y al resto de los ingenieros de la mina, pero también hay un juego de posicionamiento en el que ese narrador externo (como El Profe es externo a Lituma), comparte esos conocimientos históricos con un lector al que parece estar instruyendo en el tema.

Ahora bien, ¿por qué poner todo esto en boca de un extranjero? Paul Strimsson es un hombre que dedica su vida al estudio del Perú, pero sus orígenes se encuentran a muchos kilómetros de distancia:

Quando era un niño de pantalón corto, allá, en Dinamarca, su tierra natal, su padre le había regalado un libro sobre el descubrimiento y la conquista del Perú por los españoles, escrito por un señor llamado Prescott. Esa lectura había decidido su destino. Desde entonces vivió lleno de curiosidad por los hombres, las cosas y las historias de este país.¹³⁴

Su visión del país andino, desde luego, es distinta. En él se comprime el problema entre narrar lo propio y narrar lo ajeno y se configuran, así, varias versiones del Perú a partir de narraciones diversas, complementarias y dialógicas, de lo que cada personaje entiende por propio y ajeno.

En el fondo, subyace la versión que el propio Vargas Llosa tiene del Perú: un país de oposiciones, al que no se puede entender desde una sola visión esquemática y al que, como hace su narrador, es necesario abordar de manera panorámica. Hay mucho de la ruptura-continuidad con respecto a Arguedas. Por un lado, Vargas Llosa problematiza sobre lo propio y lo ajeno en función del «Perú profundo» y de la visión que los europeos tendrían de él; una visión, según Arguedas, sesgada y parcial. En efecto, el profesor vive la experiencia andina desde sus conocimientos, pero parece poco interesado en la situación social con respecto a Sendero Luminoso:

¹³⁴ *Ibid.*, p. 175.

Aunque sencillo y amistoso, con aire de ciudadano de las nubes extraviado en la tierra, y totalmente indiferente —¿inconsciente?— al peligro que había corrido en la mina con la incursión de los terrucos.¹³⁵

Esa es la continuidad con Arguedas, pues El Profe es un personaje que, aunque apasionado por el Perú, no acaba de vivirlo en su entraña más profunda. Pero también hay algo de la ruptura que había bosquejado Cortázar en la polémica con Arguedas y de los diversos planteamientos (como el de Octavio Paz) con respecto a la función de Europa para entender América Latina. Esto se expresa en Lituma, que es peruano, que tiene muy clara la situación social que atraviesa su país y que, además, está en riesgo permanente de padecer sus últimas consecuencias, pero que al mismo tiempo es un piurano que no entiende nada del mundo indígena y que se asombra ante los conocimientos académicos de ese extranjero, que le revela cosas sobre la historia de su país que lo dejan perplejo. Una cita de este capítulo ilustra muy bien esta visión:

—¿Qué tiene el Perú que despierta esas pasiones en algunos extranjeros?— se asombró Bali—. No nos lo merecemos.

—Es un país que no hay quien entienda— se rió Escarlata—. Y no hay nada más atractivo que lo indescifrable, para gente de países claros y transparentes como el mío.¹³⁶

Por otro lado, la importancia de este personaje para la historia central: es quien da pista del elemento mitificador que se esconde detrás de la trama, de las desapariciones en Naccos y su explicación:

—Yo me pregunto— murmuró el ingeniero rubio, completamente abstraído, hablando para sí mismo— si lo que pasa en el Perú no es una resurrección de toda esa violencia empozada. Como si hubiera

¹³⁵ *Ibid*, p. 169–170.

¹³⁶ *Ibid*, p. 179.

estado escondida en alguna parte y, de repente, por alguna razón, saliera de nuevo a la superficie.¹³⁷

Al final del capítulo es el mismo Lituma quien regresa a este tema, quizás pensando ya en una posible solución para el misterio que lo atormenta en Naccos:

— Una curiosidad me ha quedado, doctor— musitó [Lituma], respetuosamente, con la lengua algo enredada—. ¿Así que los chancas y los huancas sacrificaban gente cuando iban a abrir un camino?

[...]

— No lo hacían por crueldad, sino porque eran muy religiosos— explicó—. Era su manera de mostrar su respeto a esos espíritus del monte, de la tierra, a los que iban a perturbar. Lo hacían para que no tomaran represalias contra ellos. Para asegurar su supervivencia.¹³⁸

Finalmente, Vargas Llosa establece un puente entre este hombre, antropólogo de vocación, y sus informantes, que resultan ser Adriana y Dionisio, de Naccos:

—Eso mismo que usted dice se lo oí una vez a doña Adriana, doctor.

—Salúdelos de mi parte, a ella y a Dionisio— dijo el Profe—. Estuvimos juntos la última vez en la feria de Huancayo.¹³⁹

Arquetipo y parodia: mito andino y mito occidental

Uno de los elementos que ha sido más destacado por la crítica en *Lituma en los Andes* es el de la mitificación, idea que cubre todo el texto y le da coherencia en un doble sentido, que va de la presencia del pishtaco a la parodia de personajes de otras mitologías. Como señala Adrián Santini, la mitificación se da en el texto a partir de elementos como la

¹³⁷ *Ibid.*, p. 178.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 180.

¹³⁹ *Idem.*

repetición de esquemas clásicos y personajes arquetípicos, y la parodia.¹⁴⁰ En la novela existe una relación bilateral entre el mito andino —el del pishtaco— y el mito occidental que se recrea a partir del desenvolvimiento de los personajes y sus acciones, características y en los temas de la trama.

Antes, vale la pena apuntar que el carácter mítico del texto se expresa dese el epígrafe. El epígrafe de *Lituma en los Andes* está tomado del drama lírico *The Ghost of Abel* de William Blake,¹⁴¹ un texto corto que recrea un diálogo entre Jehová, Adán, Eva, Satán y el fantasma de Abel después de su asesinato a manos de Caín. La parte que Vargas Llosa cita dice: «Cain's Citty built with Human Blood, not Blood of Bulls and Goats».¹⁴² Caín y Abel eran los hijos que Adán y Eva engendraron tras la expulsión del Edén. Cuenta el Génesis que Caín presentó a Yahvé (otro de los nombres de Dios o Jehová) una ofrenda de frutos de la tierra, mientras que Abel hizo lo propio sacrificando los primeros nacidos de sus rebaños y quemando su grasa. La ofrenda de Abel complació a Yahvé, pero no la de Cain. Este, motivado por los celos, llevó a su hermano al campo y lo mató. Así, fue condenado a cultivar en suelo estéril y a vagar errante por la tierra. Dice la leyenda bíblica que tiempo después dio a luz a un hijo llamado Henoc y que, en su honor, construyó una ciudad a la que llamó como a su primogénito.¹⁴³ En el drama breve de William Blake, el fantasma de Abel se presenta antes sus padres y Jehová para clamar venganza, pues la tierra está cubierta por su sangre: «Sacrifice on Sacrifice, Blood on Blood!» Después, Satanás aparece para clamar el legado de violencia que Caín ha derramado sobre sus hijos, la única

¹⁴⁰ Adrián Santini, «Mitificación y violencia en *Lituma en los Andes* de Mario Vargas Llosa», Actas II congreso de hispanistas y lusitanistas nórdicos, Universidad de Estocolmo-Instituto Cervantes.

¹⁴¹ William Blake, *Milton a poem and the final illuminated works: The ghost of Abel, On Homers poetry, On Virgil Laocoon*, Robert N. Essick y Joseph Viscomi (eds.), Princeton, New Jersey, Princeton University, 1993.

¹⁴² «La Ciudad de Caín construida con sangre humana, no sangre de toros y cabras.»

¹⁴³ Cfr. Génesis 4: 1–17 en *La Biblia*, Ramón Ricciardi y Bernardo Hurault (eds.), Sociedad Bíblica Católica Internacional, Roma, 1972.

descendencia que conocerán Eva y Adán. Es él quien clama la frase del epílogo: «Cain's Citty built with Human Blood, not Blood of Bulls and Goats». Me parece que la Ciudad de Caín a la que se refiere es un símbolo de la experiencia humana de violencia heredada de la historia, algo que subyace en la trama y la estructura de *Lituma en los Andes*.

Al hablar de repetición de esquemas clásicos, sin embargo, se hace referencia no tanto a la cosmovisión cristiana, sino al mito griego encarnado en esos dos personajes que en un principio parecen secundarios pero que van ganando presencia a lo largo de la novela hasta que se convierten en puntos neurálgicos de la trama: Adriana, la bruja del pueblo y su esposo, Dionisio, el cantinero. Por otro lado, el mismo pueblo ficticio de Naccos aparece como un elemento de puente entre las dos vertientes del mito: occidental y andino.

El personaje de Adriana aparece durante las pesquisas de Lituma y Tomás Carreño sobre las recientes desapariciones. Se le interroga, pues previo a su desvanecimiento, Demetrio Chanca (el tercero de los perdidos) sostuvo una pelea con ella durante una sesión de adivinanzas. El guardia Carreño se refiera a ella como «la bruja»¹⁴⁴ y el narrador hace la siguiente digresión:

La bruja era la señora Adriana, mujer de Dionisio. [...] De día preparaba comida para algunos peones y, en las tarde y las noches, les adivinaba la suerte con naipes, cartas astrológicas, leyéndoles las manos o tirando al aire hojas de coca e interpretando las figuras que

¹⁴⁴ Es interesante que Vargas Llosa utilice tal término para referirse a una mujer que, más bien, practica las artes de la adivinación. La diferencia entre «brujo», «mago» y «adivino» formó parte de los debates de la Santa Inquisición en Europa, pero al transportarse a la América española, esos conceptos tuvieron que ser reorganizados en relación a las prácticas herejes en el Nuevo Mundo, como parte del proceso de nombrar aquella otredad tan distinta. Así, los especialistas rituales en la zona andina cayeron en un vacío conceptual que fue difícil de llenar. Por ejemplo, Polo de Ondegardo termina diciendo que en el Perú hay «otro género de hechiceros... que son como brujos». Al respecto véase a Iris Gareis, «Brujería y hechicería en Latinoamérica: marco teórico y problemas de investigación» en *Revista académica para el estudio de las religiones*, Tomo III, Asociación Latinoamericana para el Estudio de las Religiones, México, 1997.

formaban al caer. [...] Había sido una real hembra al parecer y se decían muchas fantasías sobre su pasado. Que fue mujer de un minero narigón y hasta que había matado a un pishtaco.¹⁴⁵

La mitificación aparece en esta parte ligada al secretismo de las artes que practica esa mujer y en lo poco que Lituma y su asistente saben sobre su pasado. Además, es la primera vez en toda la novela donde se menciona al pishtaco, situación en la que ahondaremos más adelante. Por ahora destaca la variedad de habilidades que posee Adriana, pues no solo es intérprete de los naipes y las palmas de las manos, sino que también lee la coca, una característica eminentemente andina, como ilustra la siguiente parte:

—No le gustaría lo que usted le leyó en la coca— dijo Tomás.

—En la mano —lo corrigió la mujer—. Soy también palmista y astróloga. Sólo que estos indios no se fían de las castas, ni de las estrellas, ni siquiera de sus manos. De la coca nomás.¹⁴⁶

Ahora bien, el tema de la adivinación está invariablemente ligado al del destino, un concepto clave para comprender la relación entre las dos vertientes del mito. Referirnos al «destino» como la cadena de sucesos que desembocan en un resultado fatal, es decir, inevitable, que es sustancialmente distinto a Destino, con mayúsculas, palabra más bien ligada con la cosmovisión griega y que refiere un elemento unitario y trascendente que decide las desgracias y dichas de los seres humanos y las deidades por igual. Parece probado que Adriana se liga más bien con esta concepción, distinta en muchos sentidos a la adivinación por cartas o astrología en las que, más que dar cuenta del Destino (función exclusiva del oráculo), se augura fortuna o desgracia sin la sombra de la fatalidad. Adriana, en cambio, realiza lecturas de predestinación tajante:

¹⁴⁵ Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 38.

¹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 40-41.

—Usted necesita un culpable para esas desapariciones —exclamó de pronto Dionisio, como volviendo al mundo real para encarar a Lituma—. A mal palo se arrima, señor cabo. No tenemos nada que ver. Adriana leerá el destino de la gente, pero no lo decide.

—Lo que les ocurrió a éstos está más allá de ustedes y de nosotros— le quitó la palabra [a Dionisio] su mujer—. Ya se lo he dicho. Destino, se llama. Existe, aunque a la gente no le guste.¹⁴⁷

Así, nos queda claro que Adriana forma parte del juego de repetición de esquemas clásicos occidentales. Solo hasta un punto avanzado en la novela, hacia la segunda parte, nos damos cuenta de su relación directa con el personaje mitológico Ariadna, hija de Minos. A ello volveremos más adelante.

Respecto a Dionisio, encontramos señales evidentes de su correlación con Dioniso, el dios griego de la vendimia y el vino. En la novela, el personaje aparece como el cantinero de Naccos, ese pueblo de peones mineros donde la bebida después de la jornada parece ser el único signo palpable de vida. El cantinero aparece, pues, no solo como una figura típica de las comunidades andinas, sino como un elemento central para las relaciones sociales. El narrador lo describe así:

Era un hombre con la cara tiznada, como si se la restregara con carbones, gordito y fofo, de grasientos pelos crespos. Embutido en una chompa azul, que nunca se quitaba, tenía los ojos siempre enrojecidos y achispados por el trago, pues tomaba a la par que sus clientes. Aunque sin llegar a emborracharse del todo, eso sí.¹⁴⁸

Sin embargo, además de ocuparse de la bebida, también es el promotor de la fiesta. Según el narrador y el propio Lituma, incluso presenta comportamientos que irritan a la concepción del macho andino y, lo mismo que su correspondiente griego, propicia la sensualidad. Cuando Lituma visita la

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 137.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 66.

cantina en busca de información sobre las desapariciones, dice el narrador:

Al salir, Dionisio les mandó un beso volando. El cantinero circulaba entre las mesas, ya llenas de peones, haciendo las payasadas de cada noche: pasos de baile, dar de beber él mismo a los clientes las copitas de pisco o los vasos de cerveza y animarlos a que, ya que no había mujeres, bailaran entre hombres. Sus disfueros y rosquete-rías irritaban a Lituma y, cuando el cantinero comenzaba a hacer su número, él partía.¹⁴⁹

A veces, incluso, Dionisio se comporta de manera mística y presenta actitudes divinizadas. Esto ayuda literariamente a crearle un aura de entidad mitificada, lo mismo que con Adriana. En algún punto, cuando ambos son llevados al puesto de mando para interrogarlos sobre los desaparecidos, Dionisio se pierde en una suerte de éxtasis ultraterreno, descrito de la siguiente forma:

Animado con su propia fantasía, elevado el canto que entonaba y con los ojos cerrados, Dionisio se había puesto a bailar en el sitio, en un estado de gran concentración. Cuando el guardia Carreño lo cogió del brazo y lo sacudió, el cantinero se quedó quieto y abrió los ojos, pasando por ellos una mirada asombrada, como si los viera por primera vez.¹⁵⁰

Su carácter paródico del dios griego queda establecido en dos pasajes ilustrativos. El primero cuando Lituma, al quedar atrapado en medio de una tormenta, se acuerda de las habladurías que en pueblo circulan sobre Dionisio: «Decían que a la madre de Dionisio la había matado un rayo. ¿Lo mataría otro a él, ahorita?»¹⁵¹. Según cuenta Aplodoro en su Biblioteca, Dionisio nació de Zeus y Sémele, una mujer mortal, a quien la celosa Hera convenció de que en realidad

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 70.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 141.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 204.

no había yacido con el dios del trueno, sino con un simple mortal. Aquejada por la duda, Sémele le pidió a Zeus que le demostrara todo su poder y este, en éxtasis divino, creó una tormenta de rayos de fuego que terminaron por incinerar a Sémele. Zeus, sin embargo, logró salvar al no-nato Dionisio cosiéndolo a su propio muslo para que terminara el proceso de gestación.¹⁵² La madre asesinada por el rayo aparece en boca de Lituma como un guiño fugaz al mito griego.

El segundo, cuando Adriana rememora experiencia de su pasado (a las que aludiremos más adelante) y recuerda su noche de bodas con Dionisio. Cuenta lo siguiente:

Anochecer del segundo día, Dionisio me cogió de la mano, me hizo trepar una cuesta y me señaló el cielo. «¿Ves ese grupito de estrellas, allá, formando una corona?» Se destacaban clarísimo de las otras. «Sí, las veo.» «Son mi regalo de bodas.»¹⁵³

Este pasaje no se cuenta en la *Biblioteca* de Apolodoro, pero sí en la *Metamorfosis* de Ovidio, donde no Dionisio sino Líber (una variación romana de Baco, el corresponsal latino de Dionisio) le ofreció consuelo a Ariadna luego del abandono de Teseo tras los sucesos del laberinto y quien, a manera de cortejo, lanzó su corona al cielo para convertirla en una constelación.¹⁵⁴

El laberinto, héroes y dioses

Como repetición de esquemas clásicos y como parodia (en el sentido de presentar de manera satírica la historia), el tema del laberinto del Minotauro y, por supuesto, la historia de Teseo, Adriana y Dionisio está presente. Este pasaje aparece en la *Biblioteca* de Apolodoro con elementos sustancialmente similares a los que encontramos en *Lituma en los Andes*:

¹⁵² Apolodoro, *Biblioteca*, Libro III, Editorial Gredos, Madrid, España, 1985, p. 142.

¹⁵³ Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 246.

¹⁵⁴ Ovidio, *Metamorfosis*, Libro VIII, Editorial Gredos, Madrid, España, 2008.

Fue designado [Teseo] para el tercer tributo al Minotauro, o según algunos se ofreció voluntario. [...] Cuando llegó a Creta, Ariadna, hija de Minos, enamorada de él, prometió ayudarlo a condición de que la llevara a Atenas y la tomase por esposa. Una vez que Teseo lo hubo jurado, Ariadna pidió a Dédalo que le indicara la salida del laberinto; y por su consejo dio un hilo a Teseo al entrar. Éste ató el hilo a la puerta y entró soltándolo tras de sí; encontró al Minotauro al final del laberinto y lo mató a puñetazos; luego, recogiendo el hilo, salió. Por la noche llegó a Naxos con Ariadna y los jóvenes. Pero Dioniso, enamorado de Ariadna la raptó y la llevó a Lemnos, donde yació con ella y engendró a Toante, Estáfilo, Enopión y Pepereto.¹⁵⁵

En el caso de la novela, se parodian los personajes de Ariadna y Dionisio, como ya hemos visto, pero también el minotauro, Teseo y el pasaje del hilo que permite al héroe introducirse y escapar a salvo del laberinto. En este caso, la figura de la bestia con cabeza de toro y cuerpo humano es reemplazada por la del pishtaco. En la segunda parte de la novela, en todas las segundas subsecciones de los capítulos VI al IX, el narrador cede la palabra a la bruja Adriana, quien rememora su vida antes de llegar a Naccos y antes de los acontecimientos de la trama principal. Cuenta que creció en Quenka, un pueblo cerca de Parcasbamba,¹⁵⁶ a donde llegó a instalarse un degollador que mantuvo aterrorizada a la región durante largo tiempo. El pasaje es ilustrativo de la repetición del mito clásico:

Entonces comenzó a cometer sus fechorías el pishtaco. Se aparecía en las noches, en los caminos, en un puente, detrás de un árbol, al pastor rezagado, a los viajeros, a los arrieros, a los migrantes, a los que llevaban sus cosechas al mercado y a los que volvían de las ferias. [...] Entonces, con toda comodidad, se los llevaba a su gruta de pasadizo helados y en tinieblas, donde tenía sus instrumentos de cirujano. [...] Desaparecieron varios.

¹⁵⁵ Apolodoro, *op.cit.*, Epítome, pp. 200–201.

¹⁵⁶ Mario Vargas Llosa, *op.cit.*, p. 204.

Luego, un día, se le presentó a don Santiago Calancha [...] En vez de llevarse a la gruta, le conversó. Si quería salvar su vida y la del resto de la familia, debía traerle a una de sus hijas para que le cocinara. Y le indicó en cuál entrada de la gruta debía dejar a la muchaha.

Ni qué decir que Clanacha, pese a jurarle que obedecería, no cumplió las instrucciones del pishtaco. [...] A la tercera [semana], en medio de un aguacero, un rayo cayó en el techo de Clancha y la casa ardió. Él, su mujer y sus tres hijas murieron carbonizados [...]

Entonces, la próxima vez que el pishtaco pidió una muchacha para cocinera, los vecinos, en cabildo, acordaron obedecerle. La primera que entró a la gruta a trabajar para él fue la mayor de mis hermanas. Mi familia y otras muchachas la acompañaron hasta la entrada que indicó el pishtaco. Le cantaban, le rezaban y había muchos llorosos en su despedida.¹⁵⁷

El dominio del monstruo, que mantiene su imperio exigiendo la entrega de doncellas, es un elemento central en la historia del Minotauro. Al igual que con este, las muchachas peruanas ofrecidas al pishtaco se introducen en el laberinto de las grutas andinas para no ser vistas nunca más. Quienes desacatan la orden, sufren las consecuencias de la furia de la bestia. Solamente la llegada de un héroe puede terminar con esa truculenta historia. Así, la bruja Adriana cuenta que

Timoteo, el narigón, supo lo que pasaba en Quenka y vino a propósito, desde Ayachucho, para meterse en las grutas y enfrentársele. Timoteo Fajardo, así se apellidaba. Lo conocí muy bien: fue mi primer marido, aunque nunca nos casáramos.¹⁵⁸

Timoteo, evidente alusión a Teseo, se presenta en la región para hacer frente a las atrocidades del monstruo. En la novela nada se cuenta de su pasado. Apenas se dice que se empeñó en dar muerte al pishtaco y que toda la comunidad de Quenka se empeñó en desanimarlo. La única que se decidió a ayudarlo fue Adriana, entonces joven, al enamorarse

¹⁵⁷ *Ibid.*, pp. 210–211.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 212.

de su determinación y seguridad. Como hemos leído, en el mito griego Ariadna acude con Dédalo en busca de ayuda para que Teseo salga con bien del laberinto, y el artesano le da el hilo que conducirá el camino del héroe. En *Lituma*, en un giro satírico, la bruja Adriana cuenta lo siguiente:

¿Cómo haría Timoteo Fajardo para salir, después de matar al pish-taco? Su narizota me dio la ocurrencia. Le preparé un chupe espeso, bien picante, con ese ají verde que cura el estreñimiento de los más aguantados. Se tomó toda la olla y se contuvo hasta que su estómago quería reventar. Sólo entonces entró a la cueva. [...] Cada cierto rato, se paraba, se bajaba el pantalón, se acuclillaba y ponía un mojoncito. [...] Entonces, los cuatro emprendieron el regreso, guiándose por la estela de olor que el morochuco había sembrado en su recorrido y que su olfato e perro cazador seguía sin la menor vacilación.¹⁵⁹

Con esto se cumple la condición de parodia. Como en el pasaje de Apolodoro, Adriana y Timoteo escapan juntos, pero no al pueblo de Naccos, sino a la mina de Santa Rita donde, más tarde, Adriana conocería a Dionisio y abandonaría al asesino de pishtacos.

Naccos, ambigüedad

Finalmente queda un último tema donde se cumple la dualidad del mito andino y el mito occidental. En una primera lectura, parece evidente que el pueblo ficticio de Naccos que aparece en la novela es una repetición paródica de Naxos, la isla griega del mar Egeo a donde supuestamente escaparon Teseo y Ariadna, y donde más tarde Dioniso desposaría a esta última. Sin embargo, la palabra presenta una ambigüedad.

Según plantea Gerard Taylor, el idioma quechua posee dos variantes para referirse al acto de sacrificar ritualmente mediante el degollamiento o el desmembramiento: en la zona centro-norte-noreste de los Andes (del Valle Mantaro hasta

¹⁵⁹ *Ibid.*, pp. 213–214.

la Amazonía) se emplea *pishta*, mientras que en la zona centro-sur (Ayacucho y Cusco), se emplea la palabra *Naka*.¹⁶⁰ Esto significa que mientras pishtaco es la castellanización del quechua *pishta-ku-q*, el «degollador», también es válido utilizar la palabra *naka-q* para referirse a las mismas figuras. La similitud de esta palabra con el pueblo Naccos no me parece coincidencia, y el narrador de *Lituma en los Andes* no es ajeno a esta información. Mientras el cabo habla con un peón sobre las desapariciones, este hace un acertado comentario: «— ¿Oyeron que soy el degollador? El pishtaco o, como dicen en Ayacucho, el nacaq. Así rebano las lonjas de mis víctimas».¹⁶¹

Así, Naccos, el lugar de la trama, cumple una doble función en relación a los mitos que retrata la novela: es la parodia clásica de Naxos, aquella isla del mar Egeo que conocieron Ariadna y Teseo, al mismo tiempo que puede traducirse, libremente, como «el lugar del nacaq», del pishtaco, donde acontecen una serie de extrañas desapariciones ligadas a los personajes del cantinero Dionisio y la bruja Adriana.

Pishtaco y Sendero: Violencia real y violencia simbólica

En varias ocasiones, la novela deja claro no sólo lo que es un pishtaco, sino también el clima terrible y violento que lo suele acompañar. Cuando los peones de la mina y el cantinero Dionisio le hablan al cabo acerca de aquella criatura, el guardia civil parece ya tener clara en la cabeza lo que significa, al menos para los serranos creyentes, la aparición de esa criatura en la región: «Lituma entrecerró los ojos. Ahí estaba. Foráneo. Medio gringo. A simple vista, no se lo reco-

¹⁶⁰ Cfr. Gerard Taylor, «Comentarios etnolingüísticos sobre el término pishtaco» en *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 20, N° 1. l'Institut Français d'Études Andines, París, Francia, 1991, pp. 3-6.

¹⁶¹ Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 229.

noía, pues era igualito a cualquier cristiano de este mundo. Vivía en cuevas y perpetraba sus fechorías al anochecer».¹⁶²

Pero en sentido estricto y extra literario, ¿qué es un pishtaco? Como ya se ha explicado antes, la palabra deriva del quechua *pishta*, degollar, pues esa es su actividad principal. Es una silueta sombría que ronda a las afueras de los pueblos andinos, buscando incautos a los cuales cortarles la cabeza y extraerles la grasa corporal para después venderla en el mercado negro. Aparece en los *Mitos, leyendas y cuentos peruanos* de José María Arguedas, quien lo refiere como un cazador de «personas que salían al campo, especialmente aquellas que eran gordas y tenían buena voz, porque decían que la sangre y la grasa de dichas personas servían en la fundición de las campanas; y dicen que cuanto mejor voz tenía la persona, más sonora salía la campana».¹⁶³ Y también en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma, en una relato que narra la relación de la orden hospitalaria Bethlemita con la figura de los Naca. Cuenta Ricardo Palma que

a los indios del Cuzco les hizo creer algún bellaco que los belethmitas (sic) degollaban a los enfermos para sacarles las enjundias y hacer manteca para las boticas de Su Majestad. Así, cuando encontraban en la calle a un belethmita, le gritaban ¡Naca! ¡Naca!, lo colmaban de injurias, le tiraban piedras, y aún sucedió que por equivocación mataran a un religioso de otra orden. Fray Rodrigo [refiriéndose a Rodrigo Arias de Maldonado, connotado líder de la orden] fue en cierta ocasión a un pueblo situado a cinco leguas del Cuzco. Al pasar por la calle, un indio albañil empezó a gritar: ¡Maten a ese naca! Y al lanzar una piedra, resbalose del andamio o pared y se descalabró. Con este trágico acontecimiento empezó el pueblo a mirar con aire de supersticioso temor a los hospitalarios.¹⁶⁴

Dos cosas quedan claras con estos fragmentos: en primer lugar, con el texto de Arguedas, que los pishtacos no

¹⁶² *Ibid.*, p. 66.

¹⁶³ José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos, *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*, Siruela, Madrid, España, 2009, p. 91.

¹⁶⁴ Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas*, Archivos: Literatura Latinoamericana y del Caribe, Madrid, España, 1993.

son nada más asesinos despiadados, sino que son a la vez y de manera grotesca, ladrones, pues obtienen un beneficio económico de la grasa que extraen a sus víctimas. En segundo lugar, siguiendo el relato de Ricardo Palma, los pishtacos son extranjeros vistos con sospecha, de rasgos blancos (como lo imagina Lituma) y con la misteriosa habilidad de provocar infortunios con su aparición. Esta lectura me lleva a pensar que el pishtaco puede ser visto como una representación simbólica de la otredad misma, en esta ocasión de las cosmovisiones andinas con respecto a los foráneos, los extranjeros blancos, que son al mismo tiempo asesinos, ladrones y extraños que provocan infortunios.¹⁶⁵ Estos elementos se recrean en la novela cuando Lituma piensa en el pishtaco o cuando, por ejemplo, la bruja Adriana reflexiona sobre la violencia que azota a los Andes:

Las desgracias no vendrán de los terrucos que andan ajusticiando a tanta gente o llevándosela a su milicia. Ni de los pishtacos que rondan por ahí. Cierto, éstos vienen siempre en los tiempos difíciles, como lo demuestra la invasión de Ayacucho. Por aquí debe haber algunos en las grutas de esos cerros, amontonando su reserva de manteca humana. Será que la necesitan, allá, en Lima, o en los Estados Unidos, para aceitar las nuevas máquinas, los cohetes que mandan a la Luna por ejemplo. [...] Para eso han mandado a sus degolladores, armados con sus machetes de hoja curva que puede estirarse como un chicle, hasta el pescuezo del sacrificio.¹⁶⁶

El párrafo anterior nos da la pauta para hablar del otro tipo de violencia que aparece en la novela. La presencia de Sendero Luminoso en la novela es indispensable para su cabal lectura. No sólo es el telón de fondo histórico que da coherencia a las actitudes, temores y acciones del cabo Lituma y el guardia Carreño, sino que también es la causa subrepticia del argumento central: las desapariciones en Naccos, la

¹⁶⁵ Al respecto puede consultarse mi artículo sobre el pishtaco, «“Terminaré rebañándoles el sebo”: las narraciones del pishtaco en el mundo andino» en América Malbrán Porto (coord.), *Folklore y Tradición Oral en Arqueología*, Vol. III, Centro de Estudios Sociales Universitarios Americanos, Quetzaltenango, Guatemala, 2016.

¹⁶⁶ Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 184.

investigación de los oficiales y la sospechosa y secreta historia de Adriana y Dionisio. Todo el tiempo, Lituma y Carreño viven al asecho de la llegada de Sendero, pues saben bien que con ellos no tendrán piedad:

—¿Pedrito Tinoco un terrorista? No, pues, mi cabo, eso se lo garantizo —dijo el guardia—. Quiere decir que Sendero ya está tocándonos la puerta. A nosotros los terrucos no nos van a enrollar en su milicia. Nos harán picadillo, más bien. A veces pienso si a usted y a mí no nos han mandado aquí al puro sacrificio.¹⁶⁷

En perspectiva histórica, desde luego, la novela no explica el contexto del levantamiento del Partido Comunista del Perú–Sendero Luminoso (PCP–SL); al contrario, como se advierte en el párrafo arriba citado, los personajes se refieren a ellos como «terroristas» en múltiples ocasiones. No es intención de esta parte del trabajo detenerse a analizar las causas, consecuencias, alcances y valores de la insurgencia de Sendero Luminoso, pues antes, incluso, ya hemos visto algunos elementos de carácter histórico que funcionan en la novela bajo el mecanismo de la experiencia de vida. Más bien, resaltar que es la violencia real de Sendero Luminoso lo que amalgama las distintas digresiones de la novela, pues está presente siempre y de manera insospechada. Por ejemplo, cuando Lituma abandona la cantina, el narrador se refiere a la música que se escucha dentro: «Acababa de sintonizar Radio Junín y se escuchaba un bolero, que Lituma identificó: *Rayito de luna*»¹⁶⁸, pieza cuyo estribillo versa: «tú diste luz al sendero/ en mi noche sin fortuna/ iluminando mi cielo/ como un raryito/ claro de luna».

Por otro lado, el carácter insurgente de Sendero Luminoso actúa sobre las poblaciones andinas visitándolas para «liberarlas», enjuicias y injusticias a los representantes del gobierno central, sus instituciones, a los vecinos desleales, y luego desaparece. Esto les confiere, lo mismo que con el pishtaco,

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 70.

el carácter de forasteros. No en vano Lituma y Carreño temen todo el tiempo la llegada en el horizonte de los hombres de Sendero, ni tampoco es casual que los desaparecidos (llegados a destiempo al pueblo) fueran considerados, además de pishtacos, como espías. Cuando los senderistas llegan a Andamarca, el narrador cuenta lo siguiente:

Entraron [...] por los dos caminos por los que se podía llegar al poblado [...] y por un tercero que trazaron los que venían de la comunidad rival de Cabana, escalando la quebrada del riachuelo que canta (ese es su nombre, en el quechua arcaico que se habla en el lugar). [...] Habían viajado toda la noche, o pernoctado en los alrededores, esperando para invadir el pueblo que hubiera algo de luz. Querían evitar que, aprovechando la oscuridad, se escapara alguno de los de la lista.¹⁶⁹

Esto da cuenta del carácter invasor y extranjero de la guerrilla, que, además, representa la violencia real y tangible que los andinos atribuyen simbólicamente al pishtaco y a otros elementos de su cosmovisión. Cuando Sendero deja el poblado y las autoridades llegan al sitio para levantar el acta de hechos, hay una evidente contradicción entre la «revolución» que la guerrilla pretende instaurar y el pensamiento de los pobladores serranos. Dice la novela:

Cuando don Medrano y el alférez preguntaron por qué no habían enterrado a los muertos, no supieron qué responder. Nadie se había atrevido a tomar la iniciativa, ni siquiera los parientes de las víctimas, paralizados por un supersticioso temor a atraer de nuevo a la milicia o desatar otra catástrofe si tocaban, aunque fuera para enterrarlos, a esos vecinos a los que acababan de chancar cabezas, caras y huesos, como si se tratara de enemigos mortales.¹⁷⁰

Por eso, me parece pertinente una lectura de encuentros y desencuentros entre esas dos visiones de la violencia, la real y la simbólica, encarnadas respectivamente en Sendero

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 74.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 83.

Luminoso y el pishtaco. En los Andes donde habita el guardia Lituma, se perciben dos clases de miedo con respecto a la violencia: primero, el que provocan los senderistas con sus métodos no solo al ajusticiar a las autoridades, sino al obligar a los vecinos que lo hagan, como forma de «empoderamiento». Sus amenazas y reacciones provocan terror e inhiben toda posibilidad de negativa: «Los habían obligado, poniéndoles las metralas y las pistolas en las cabezas, diciendo que degollarían a los niños como a chanchos si no empuñaban las piedras».¹⁷¹

El otro miedo está en relación directa con el carácter metafísico y sobrenatural de la violencia, es decir, la explicación mágico-religiosa de todas las muertes y desgracias que ocurren, acaso también de los desastres naturales, como los deslaves de la sierra. Esa es la sombra que rodea todo el tiempo a los desaparecidos en Naccos. ¿Los mató Sendero Luminoso? ¿Los mató el pishtaco? ¿O murieron en alguna especie de ritual incomprensible para el cabo Lituma y su subordinado Carreño? Es la idea que aparece, recurrente, en sus cabezas:

Lo que dijo la señora Adriana pudiera ser cierto. A lo mejor los habían matado por supersticiones de la religión. Sendero no tiraba a la gente a los socavones, dejaba los cadáveres a plena luz, para que lo supiera el mundo entero.¹⁷²

Ahora bien, en los pasajes que narran los movimientos de la célula de Sendero Luminoso aparece, explícitamente, un rechazo hacia esta concepción de la violencia y en general hacia la cosmovisión andina. Los senderistas parecen tener vocación aleccionadora, llevando —como se esperaría— la luz de la liberación material, pero también mental a los campesinos de los andes. Así como rechazan la explotación de las autoridades centrales, consideran que el pensamiento andino es consecuencia de la enajenación, la subsunción

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 85.

¹⁷² *Ibid.*, p. 102.

de las mentes al proyecto de los imperialistas. Por ejemplo, cuando a Casimiro Huarcaya, que era pelirrojo, están a punto de lincharlo por considerarlo un pishtaco, la célula de Sendero interviene:

Vio a hombres y mujeres armados y el cerco hostil se deshizo. Desde el suelo donde se había desplomado, aturdido por los golpes, Casimiro oyó las voces de sus salvadores. Explicaban a la muchedumbre de cuyas manos lo habían arrancado que no había que creer en pishtacos, que ésas eran supersticiones, creencias oscurantistas inculcadas al pueblo por sus enemigos.¹⁷³

Podemos decir que, como si existiera una especie de síntesis entre estas dos visiones de la violencia, los huérfanos personajes que intentan comprender cuál es su situación y adivinar cuál será su suerte frente a ello, terminan también por atribuir caracteres metafísicos y metahistóricos al terror. Es el caso, desde luego, del piurano cabo Lituma:

¿De veras cree que a esos tres pudieron sacrificarlos? Bueno, por qué no. ¿No matan aquí de todo y por todo? A cada rato se descubren tumbas, como esa de los diez evangelistas en las afueras de Huanta. Qué de raro que comiencen los sacrificios humanos también.¹⁷⁴

¹⁷³ *Ibid.*, p. 156.

¹⁷⁴ *Ibid.*, pp. 200–201.

CONCLUSIONES O LOS ANDES QUE SE BIFURCAN

El proceso de interpretación y valoración de un texto literario significa, más que otra cosa, aprehenderlo en su estructura multidimensional. Al mismo tiempo que se remarca la belleza o las asperezas de su constitución lingüística, es necesario enfocar todas sus piezas a través del mirador de la historia, la sociedad, el debate intelectual que lo acompaña y, sobre todo, configurar el discurso explicativo para que todos esos elementos permanezcan (tarea difícil) unidos en la lectura a la vez que apreciados por cuenta separada. Ese es el camino que he intentado seguir en la lectura de *Lituma en los Andes*, poniendo en contexto la propuesta de esbozada y procurando también que dicha lectura ayude a explicar la realidad que la posibilitó. Solo me resta realizar un recuento de lo antes expuesto y ensayar sobre aquellas preguntas que motivaron esta investigación.

1. Sin duda, una de las categorías más repetidas en las páginas anteriores fue la de «textos de la otredad», la cual utilicé para enmarcar una serie de corrientes y autores literarios sin pretender, desde luego, describir nada que otros críticos y teorizadores no hayan propuesto ya. Sin embargo, consideré útil aterrizar el concepto, pues la multiplicidad de perspectivas con que puede ser leída la literatura latinoamericana que se ocupa de los pueblos indígenas es vasta y se modifica con el tiempo. Lo que considero constitutivo de los «textos de la otredad» y por lo cual prefiero denominarlos así, es justamente el carácter de «necesidad» que los fundamenta, es decir, una exigencia que la realidad histórica impone a las mujeres y hombres letrados de nuestra tradición para hablar de algo a primera vista incomprensible, pero que al mismo tiempo marca el ritmo de la vida cultural, política y social en la historia latinoamericana.

Esta corriente literaria, que había experimentado grandes cambios a lo largo de los siglos, parecía haberse consu-

mido finalmente en el siglo XX; por un lado, con la llegada de la «modernidad literaria» durante los años sesenta, y por el otro, con la cada vez más evidente reafirmación de las literaturas en lenguas originarias, aunque estas, por supuesto, enfrenten diferentes procesos en los distintos países. Por eso me pregunté al iniciar este trabajo: ¿es aún posible y pertinente hablar de la existencia de esta corriente? Y de ser así, ¿cuál es el fundamento ético-literario para ello? ¿Contribuyen estos textos a enraizar el proyecto de la modernidad realmente existente, violenta e imponente?

La clave para responder estas preguntas se encuentra en los conceptos que posibilitan la aproximación y al tipo de lectura de los textos literarios, es decir, en los procesos de la crítica y la filología. En primer lugar, me parece imposible que esta tradición desaparezca debido a la enorme complejidad cultural de los pueblos latinoamericanos y al componente político que subyace en ella de forma inevitable. Los nuevos horizontes en los procesos literarios que se ocupen de la cuestión indígena en el marco de la otredad, deben poner en perspectiva histórica la misma tradición, hacerla consciente y, sobre todo, cultivar una forma de lectura que lejos de adaptarse a las perspectivas de la modernidad racista, develen sus contradicciones. Solo en ese proceso, la otredad que ha caracterizado a esta tradición puede devenir en alteridad, esa condición denominativa que consiste en ser ajeno sin dejar de ser propio, como ya esbozaba Mariátegui en su análisis sobre el indigenismo. Y en segundo lugar, tener claro que lo anterior de ninguna forma se contradice con la belleza lingüística, la experimentación formal o los juegos espacio-temporales de la narrativa, elementos que constituyen la supuesta modernidad literaria.

2. Que los textos de la otredad sean fecundos en los Andes y particularmente en el Perú, no debe sorprendernos. Como hemos visto, en la propia historia del país andino parece subyacer ese contraste fortísimo entre las dos visiones de nación: la de la costa moderna y la de la sierra antiquísima, de raíces milenarias, que parece oponerse al proyecto

civilizatorio y que ha sido el receptáculo de prejuicios racistas y clasicistas en varios momentos de la historia, hasta la época contemporánea. Creo que «lo andino» expresa un muy particular conflicto social donde se exagera la cuestión de la otredad y por eso los escritores se ven inmersos, quieranlo o no, en dicha discusión.

Me parece claro, por otro lado, que este fenómeno ha derivado en que la narrativa realista sea la predominante en la tradición andina, con los evidentes matices del indianismo y el indigenismo. Es por ello resaltable que Mario Vargas Llosa, un escritor de aquella nueva ola literaria caracterizada por el realismo mágico, lo real maravilloso, la literatura fantástica, se haya forjado como un escritor eminentemente realista sin variación mínima. En efecto, como se ha dicho antes, no existe un texto de Vargas Llosa con elementos fantásticos o mágicos, ni grandes ni pequeños. Ni siquiera es el caso de *Lituma en los Andes* porque aquí la cosmovisión mágico-religiosa, la amenaza frecuente del mito andino sobre los mortales, aparece como una superstición de los personajes nunca probada, y por tanto no tergiversa el carácter cualitativo de tipo realista.

Lo que aquí propongo es que Vargas Llosa es un escritor realista porque se debe a una tradición literaria andina que ha encontrado en el realismo el mejor vehículo para su expresión. Es, además, un particular heredero del «realismo arguediano», ese fenómeno descrito como el empleo de la experiencia de vida en la maquinación literaria para expresar las complejas relaciones sociales de su país. Al respecto recupero una cita de Mario Vargas Llosa sobre el carácter reconstructivo de la narrativa: «Es una manera de recuperar, dentro de un sistema que la memoria estructura con ayuda de la fantasía, ese pasado que, cuando era experiencia vivida, tenía el semblante del caos».¹⁷⁵

En cuanto a la pretendida universalidad de la literatura latinoamericana que el Boom enarboló, me parece evidente

¹⁷⁵ Mario Vargas Llosa, «Las mentiras verdaderas» en *Teatro. Obra reunida*, Alfaguara, México, 2008, p. 16.

que no responde tanto a la situación personal de esos escritores en particular (ni a sus reflexiones estéticas o políticas), sino al cambio histórico por el que atravesaba el mundo y particularmente América Latina, donde también jugó un papel importante el proceso de la globalización mercantil que permitió la distribución de nuevas propuestas formales y estéticas. Se trata de un momento en el que se desdibujan las fronteras de las «literaturas nacionales», desde luego, pero ello no es contradictorio con la continuidad de las distintas tradiciones, pues ellas están presentes de forma subrepticia y resulta casi imposible desprenderse de ella. Por eso también me parece errónea la valoración de Oscar Collazos o de José María Arguedas sobre Julio Cortázar, puesto que la circunstancia histórica, los cambios en la vida intelectual y social, permitieron la creación de obras experimentales como rupturas de la tradición, pero ello contribuyó a valorar por contraste aquellos elementos que convenía mantener en otros momentos de la historia.

3. *Lituma en los Andes* representa una novela atípica para el momento de su escritura, pero puede ser, al mismo tiempo, leída en amplia perspectiva histórico-literaria si se atienden adecuadamente los conceptos de realismo, experiencia de vida y otredad. Es una novela realista porque para Vargas Llosa y la tradición que representa, se trata de la mejor forma de intentar explicar el conflicto de la otredad andina. De cierta forma, conserva esos elementos del realismo arguediano mediante los cuales recrea una experiencia de vida (la investigación por el caso Uchuraccay) que la propia perspectiva del narrador hace suya; en este caso se trata de un narrador extradiegético que sin embargo sigue constantemente a Lituma, a quien todo en el mundo serrano le resulta extraño, ajeno, ciertamente bárbaro y voraz, pues representa un prototipo de ciudadano del Perú costero acostumbrado a la vida moderna. Además, las distintas oposiciones entre los mitos andino y occidental, las violencias real y simbólica, lo propio y lo ajeno en diferentes personajes (pero sobre todo en el Profe), contribuyen a una lectura en esos términos.

Desde luego, la postura antindigenista y modernizadora de Vargas Llosa asecha detrás de cada palabra. Pero ello nos habla solo de la posición desde la que escribe y narra el autor, dejando un amplísimo marco para la lectura y la interpretación. Lo más importante, me parece, es resaltar que la novela se encuentra dentro de una tradición delimitada y que, contrario a lo que pudiera decir el propio autor, la cuestión indígena en nuestras letras no es un tema soterrado ni arcaico, sino que continúa vigente y existen un sinfín de posibilidades estilísticas y propuestas estéticas para dar cuenta de ello.

4. La literatura, es evidente, se nutre de la historia. ¿Pero puede la historia nutrirse de la literatura? En otras palabras, ¿puede la literatura transformar la realidad? Es otra discusión que parece sacada de las catacumbas del mundo intelectual. No creo que las palabras, por sí mismas, al materializarse en el papel o en las ondas acústicas, puedan modificar nuestra realidad. No creo tampoco que la mera acción de «denunciar» o de «hacer visible» una situación en la literatura, pueda traer consecuencias estructurales en la vida social. A lo que sí me adscribo firmemente es a la existencia de un proceso transformador en el acto de lectura que se encuentra a caballo entre lo social y lo individual: desde luego, es el sujeto lector cuya mente sufre cambios ante una novela, un cuento o una obra dramática, pero ello solo tiene sentido cuando lo coteja con su circunstancia histórica, su desenvolvimiento social, las propias contradicciones materiales, ontológicas y colectivas con las que debe lidiar en su día a día en el proceso de reproducción de la vida social.

Si hablamos, pues, de tradiciones literarias que al mismo tiempo se rompen y se continúan, podemos también decir que la vida social sufre cambios de orden semejante. La narrativa, que sirve para ordenar el mundo caótico, contribuye así al reacomodo de la vida social porque es expresión y vehículo de las contradicciones que la componen. Recuerdo al genial Jorge Cuesta cuando afirmaba: «Le roba a una generación pasada quien la continua cie-

gamente. Le roba a una generación futura quien le crea un programa para que lo siga». ¹⁷⁶ Dicho de otra forma, la tradición es un continuo proceso inconsciente de ruptura y continuidad del que solo sería posible desprenderse con el abandono total de la historia y la lengua de origen. El suyo es un sendero (sombrio) que se bifurca pero que, en perspectiva, seguimos compartiendo en todos los aspectos de la vida social.

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM
Verano de 2018

¹⁷⁶ Jorge Cuesta, «¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?» en *El Universal Ilustrado*, abril 14 de 1932, p. 14.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Mario Vargas Llosa

- VARGAS LLOSA, Mario, *¿Quién mató a Palomino Molero?*, RBA Editores, Barcelona, 1993.
- _____, «La Chunga» en *Teatro. Obra reunida*, Alfaguara, México, 2008, pp. 253-363.
- _____, «Las mentiras verdaderas» en *Teatro. Obra reunida*, Alfaguara, México, 2008, pp. 15-17.
- _____, «La cultura en México» en *Siempre!*, 16 de abril de 1969.
- _____, «Luzbel, Europa y otras conspiraciones» en *Literatura en la Revolución y revolución en la literatura*, Siglo XXI Editores, México, 1976, pp. 78-93.
- _____, *Conversación en la Catedral*, México, Alfaguara, 2016.
- _____, *El hablador*, Barcelona, Seix Barral, 1993.
- _____, *El pez en el agua*, México, Alfaguara, 2006.
- _____, *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, Alfaguara, México, 2008.
- _____, *Historia de Mayta*, Seix Barral, Barcelona, 1984.
- _____, *La casa verde*, Alfaguara, México, 2005.
- _____, *La tía Julia y el escribidor*, Alfaguara, México, 2014.
- _____, *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- _____, *Lituma en los Andes*, Planeta, Barcelona, 2008.
- VARGAS LLOSA, Mario y Rubén Gallo, *Conversación en Princeton*, Alfaguara, México, 2017.

Bibliografía complementaria

- ALBERCA, Manuel, «¿Existe la autoficción hispanoamericana?» en *Cuadernos del CILHA*, vol. 7, núm. 7-8, Mendoza, Argentina, Universidad Nacional de Cuyo, 2005.
- APOLODORO, *Biblioteca*, Libro III, Editorial Gredos, Madrid, España, 1985.
- ARGUEDAS, José María, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, UNESCO, Colección Archivos, 1996.
- ARGUEDAS, José María, y Francisco Izquierdo Ríos, *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*, Siruela, Madrid, España, 2009, p. 91.
- BARRUETO, Fausto Ambrosio y Jorge de la Cruz Mendoza, *El realismo literario*, Lima, Perú, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2008.
- BAUD, Michiel, *Intelectuales y sus utopías. Indigenismo y la imaginación de América Latina*, Ámsterdam, Centro de Estudios y Documentación Latinoamericanos, 2003.
- BETTELHEIM, Bruno, *The use of enchantment: the meaning and importance of fairy tales*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1977.
- BIBLIA, Ramón Ricciardi y Bernardo Hurault (eds.), Sociedad Bíblica Católica Internacional, Roma, 1972.
- BLAKE, William, *Milton a poem and the final illuminated works: The ghost of Abel, On Homers poetry, On Virgil Laocoon*, Robert N. Essick y Joseph Viscomi (eds.), Princeton, New Jersey, Princeton University, 1993.
- BLANCH, Antonio, *El hombre imaginario: una antropología literaria*, Madrid, PPC - Universidad Pontificia de Comillas, 1995.
- BLOCH, Marc, *Apología para la historia o El oficio de historiador*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Fondo de Cultura Económica, 2001.
- BURGA, Manuel, «El Perú como nación en dos novelas de Vargas Llosa» en *Las guerras de este mundo. Sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa*, Lima, Perú, Editorial Planeta, 2008, pp.191-195.

- CASAS, Bartolomé de las, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, México, Fontamar, 1989.
- CASTILLO, Susana «La doble trans-posición: de la literatura a la antropología y viceversa» en *Revista de Antropología social* No. 17, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008, pp. 7-26.
- COLLAZOS, Óscar, «Contrarrespuesta para armar» en *Literatura en la Revolución y revolución en la literatura*, Siglo XXI Editores, México, 1976.
- _____, «La encrucijada del lenguaje» en *Literatura en la Revolución y revolución en la literatura*, Siglo XXI Editores, México, 1976, p.10.
- COLÓN, Cristóbal, *Los cuatro viajes del Almirante y su testamento*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1982.
- CORNEJO POLAR, Antonio, «La literatura peruana: totalidad contradictoria» en *Antología del pensamiento crítico peruano*.
- _____, «Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno» en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII, Núms. 176-177, Julio-Diciembre, 1996, pp. 837-844.
- _____, *La novela indigenista: Literatura y sociedad en el Perú*, Lima, Perú, Editorial Lasontay, 1980.
- CUESTA, Jorge, «¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?» en *El Universal Ilustrado*, abril 14 de 1932, p. 14.
- DARNTON, Robert, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987
- DÍAZ RUIZ, Ignacio, *Literatura y biografía en José María Arguedas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.
- DICCIONARIO de la Lengua Española, Real Academia Española. En línea: <http://dle.rae.es/?id=5s2Tuh3>
- ECHEVERRÍA, Bolívar, *Modernidad y blanquitud*, Editorial Era, México, 2010.
- _____, «Un concepto de modernidad» en *Contrahistorias* No. 11, México, 2008, pp. 7-18.

- _____, *Definición de la cultura: Curso de filosofía y economía 1981-1982*, México, UNAM-Itaca, 2001.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Barcelona, Editorial Lumen, 1993.
- FROMM, Erich, *The forgotten language: an introduction to the understanding of dreams, fairy tales and myths*, New York, Rinehart, 1951.
- FUENTES, Carlos, *La gran novela latinoamericana*, México, Alfagura, 2011.
- GAREIS, Iris, «Brujería y hechicería en Latinoamérica: marco teórico y problemas de investigación» en *Revista académica para el estudio de las religiones*, Tomo III, Asociación Latinoamericana para el Estudio de las Religiones, México, 1997.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1997.
- GONZÁLEZ MARÍN, Susana, *¿Existía Caperucita Roja antes de Perrault?*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005.
- GONZÁLEZ PRADA, Manuel, *Baladas peruanas*, Sevilla, Sibilina/Fundación BBVA, 2009.
- GRIMM, Jacob y Wilhem, *Cuentos de los hermanos Grimm*, Costa Rica, Imprenta Nacional, 2013.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe, *El primer nueva crónica y buen gobierno*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980.
- GUIDUCCI, Armanda, *Del realismo socialista al estructuralismo*, Madrid, España, Alberto Corazón, 1976.
- GUTIÉRREZ QUEZADA, Esteban, «"Terminaré rebanándoles el sebo": las narraciones del pishtaco en el mundo andino» en América Malbrán Porto (coord.), *Folklore y Tradición Oral en Arqueología*, Vol. III, Centro de Estudios Sociales Universitarios Americanos, Quetzaltenango, Guatemala, 2016, pp.428-438.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014.

- HINOJOSA, Iván, «Una aproximación histórica a *Conversación en la Catedral*», en *Las guerras de este mundo. Sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa*, Lima, Perú, Editorial Planeta, 2008, pp. 175-181
- KRISTAL, Efraín, «Poder y moral en *La fiesta del chivo*», en *Las guerras de este mundo. Sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa*, Lima, Perú, Editorial Planeta, 2008, pp. 87-101.
- LARSON, Brooke, *Indígenas, élites y estado en la formación de las repúblicas andinas, 1850-1910*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú/ Instituto de Estudios Peruanos, 2002,
- LAZO, Raimundo, *La novela andina. Pasado y futuro*, México, Porrúa, 1982.
- LEONARD, Irving, *Los libros del conquistador*, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª. Ed., 1979.
- LÓPEZ-BARALT, Mercedes, *Para decir al Otro. Literatura y antropología en nuestra América*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2005.
- LÓPEZ-VALCO, Ignacio, «El anti-indigenismo en *El hablador y Lituma en los Andes*, de Mario Vargas Llosa» en *Desde el Sur*, Volumen 1, N°2, Mayo-Octubre, Lima, Perú, 2009.
- MALINOVSKY, Bronisław, «El mito en la psicología primitiva» en *Magia, ciencia y religión*, Madrid, Editorial Ariel, 1994.
- MARIÁTEGUI, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Venezuela, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007.
- MATTALIA, Sonia, «La representación del “otro”: Aves sin nido de Clorina Matto» en Friedhelm Schmidt-Welle (ed), *Ficciones y silencios fundacionales. Literaturas y culturas poscoloniales en América Latina (Siglo XIX)*, Madrid, Iberoamericana, 2003.
- MATTO, Clorinda, *Aves sin nido*, México, Iberoamericana, 2014.
- MELÉNDEZ, Conchas, *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)*, Palencia de Castilla, Universidad de Puerto Rico, 1961.
- NAVARRO, Xiomara, *La recurrencia de Lituma en la obra de Mario Vargas Llosa*, Texas Teach University, 1998.

- O'GORMAN, Edmundo, *La invención de América*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- ORREGO, Juan Luis, «Vargas Llosa y *La guerra del fin del mundo*» en *Las guerras de este mundo. Sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa*, Lima, Perú, Editorial Planeta, 2008, pp. 183-190.
- OSSIO A., Juan M., «Lecciones de un escritor a un antropólogo» en *Universidad. Revista de pensamiento y cultura de la BUAP*, Año 3, número 11, mayo-julio, 2013, pp. 58-65.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, Libro VIII, Editorial Gredos, Madrid, España, 2008.
- PALMA, Ricardo, *Tradiciones peruanas*, Archivos: Literatura Latinoamericana y del Caribe, Madrid, España, 1993.
- PAZ, Octavio, «Literatura de fundación» en *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 551.
- RAMA, Ángel, «El boom en perspectiva» en *Más allá del Boom*, México, Marcha Editores, 1981.
- REYERO, Carlos, *Introducción al arte occidental del siglo XIX*, Madrid, España, Ediciones Cátedra, 2014.
- RICCO, Sergio, «Anotaciones sobre el conocimiento antropológico en América Latina» en *Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos*, Vol. 1, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2006.
- RONCAGLIOLO, Santiago, *La cuarta espada: la historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso*, Random House -Mondadori, México, 2008.
- SÁNCHEZ, Pablo, *La emancipación engañosa. Una crónica trasatlántica del Boom (1963-1972)*, Alicante, España, Universidad de Alicante, Cuadernos América sin nombre, 2009.
- SÁNCHEZ OCHOA, Pilar, «Entre la realidad y la ficción: Literatura, Historia y Antropología» en Manuel de la Fuente Lombo y Ángeles Hermosilla Álvarez (eds.), *Etnoliteratura: una antropología de ¿lo imaginario?*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1997, pp. 63-78.

- SANTINI, Adrián, «Mitificación y violencia en *Lituma en los Andes* de Mario Vargas Llosa», Actas II congreso de hispanistas y lusitanistas nórdicos, Universidad de Estocolmo-Instituto Cervantes.
- SNOWMAN, Daniel, *La ópera. Una historia social*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- TAYLOR, Gerard, «Comentarios etnolingüísticos sobre el término pishtaco» en *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 20, N° 1. l'Institut Français d'Études Andines, París, Francia, 1991, pp. 3-6.
- VEGA, Inca Garcilaso de la, *Comentarios reales*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1980.
- VILLANUEVA, Darío, «Tres teorías, tres realismos: Zola, Galdós y James» en *1616: Anuario de Literatura Comparada*, No. 1, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.
- VILLELA, Jorge «Antropología y literatura como problema» en (comps.), *Escribir al otro: alteridad, literatura y antropología*. Bogotá, Universidad de Los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Humanidades y Literatura, 2013.
- WALKER, Joseph, *Los hugonotes: una larga y amarga senda*, Barcelona, Edicomunicación, 1997.
- WILLIAMS, Raymond, *Vargas Llosa: otra historia de un deicidio*, México, Taurus, 2000.

Maquetación y diseño de cubierta a cargo de
Darío Cruz Flores.

Fuentes tipográficas usadas:
Spectral light 11/13
Avenir 14/13
Poma 9

Impresión y encuadernación
a cargo de

HYBRIS. SERVICIOS EDITORIALES
corrección de estilo y diseño editorial

(55) 3962-7288
fb:/Hybris.Seditoriales

